

JUAN ACHA

LAS CULTURAS ESTÉTICAS
DE AMÉRICA LATINA

(REFLEXIONES)



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

JUAN ACHA

Las culturas estéticas
de América Latina
(Reflexiones)



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
México 1993

JUAN AHOA

Las culturas estéticas
de América Latina
(Reflexiones)

Primera edición: 1994

DR © 1994, Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria, 04510 México, D. F.

DIRECCIÓN GENERAL DE PUBLICACIONES

Impreso y hecho en México

ISBN 968-36-3141-X

*A Mahia Biblos con amor,
gratitud y veneración*

INTRODUCCION

1 Como teóricos, científicos del arte o estatólogos, aspiramos en nuestra intimidad a cumplir con el máximo ideal: escrutar la realidad estética de la humanidad entera, hoy todavía conocida con el nombre de historia universal del arte. Desafortunadamente se han ampliado y complicado tanto los conocimientos sociológicos y psicológicos, geográficos y arqueológicos, que el estudio del arte de todos los tiempos y culturas requeriría una intensa dedicación vitalicia. Quizás por esto escasean hoy, en la cultura occidental, los analistas de mirada universal, idónea y equitativa. Abundan, sin embargo, los estudiosos, atrapados por etnocentrismos, quienes arrogantemente toman su país por el mundo entero.

Como estudiosos latinoamericanos, en cambio, estamos forzados a detenernos en nuestras realidades nacionales, con el objeto de producir conocimientos de ellas. No por un nacionalismo xenóforo, sino por la inmediatez, factibilidad y el obligado sondeo de las estéticas de cada uno de nuestros países, cuya estrechez exige extensas aperturas. Esta posición en que cabe una amplia mirada, es tan lícita como la anterior: la universalista. Pero sí es deplorable a todas luces, el inveterado vicio latinoamericano de estudiar la estética occidental prioritariamente, como si fuese universal, vale decir, la única y la común a todos los hombres.

2 Durante los últimos dos siglos y medio, la cultura occidental ha desarrollado un cuerpo de teorías muy eficaz para el análisis de cualquier realidad estética; cuerpo que el oficialismo declara único o el de mayor validez. El arte occidental es el más teorizado y por eso el mayormente difundido en el mundo, no cabe duda. Pero no por estar conceptualizado, lo vamos a aceptar como el único existente y limitar, por ende, nuestros estudios a la estética occidental. No sólo existe lo conceptualizado: ahí están, como realidades igualmente concretas, las conceptualizables con las actuales teorías y las todavía por conceptualizar con las nuevas teorías del futuro. Aludimos a realidades de las culturas estéticas diferentes a la occidental o a la renacentista, tal como la feudal europea.

3 Nuestro estudio parte de la idea de que la cultura consta de la cultura material y de la cultura espiritual. La primera se ocupa de los bienes destinados a satisfacer las necesidades de subsistencia material y la otra enida de los bienes de la formación y desarrollo de la conciencia. La espiritual consta a su vez de la científica (pensamiento lógico y crítico) y la estética (sensibilidad o gusto). La cultura estética posee su sistema de valores y unos sistemas de producir objetos, imágenes y/o acciones que la expresan y la retroalimentan, los cuales conforman componentes temáticos, estéticos y artísticos o sistemáticos (pictóricos, escultóricos, arquitectónicos, etcétera).

4 En su producción, distribución y consumo interviene el individuo que la realiza, la sociedad en que se realiza y el sistema o arte a que pertenecen. Intervie-

neu asimismo los sentidos, la sensibilidad y la razón. Estos productos denominados obras de arte, intervienen en el sistema de decisiones prácticas de cada persona, cuando fallan los conocimientos racionales. En el esquema de la página siguiente hemos tratado de esquematizar lo que entendemos por cultura estética. (Para cualquier pormenor, consultar nuestros libros: *Los conceptos esenciales de las artes plásticas* y *Las actividades básicas de las artes plásticas*, 1993).

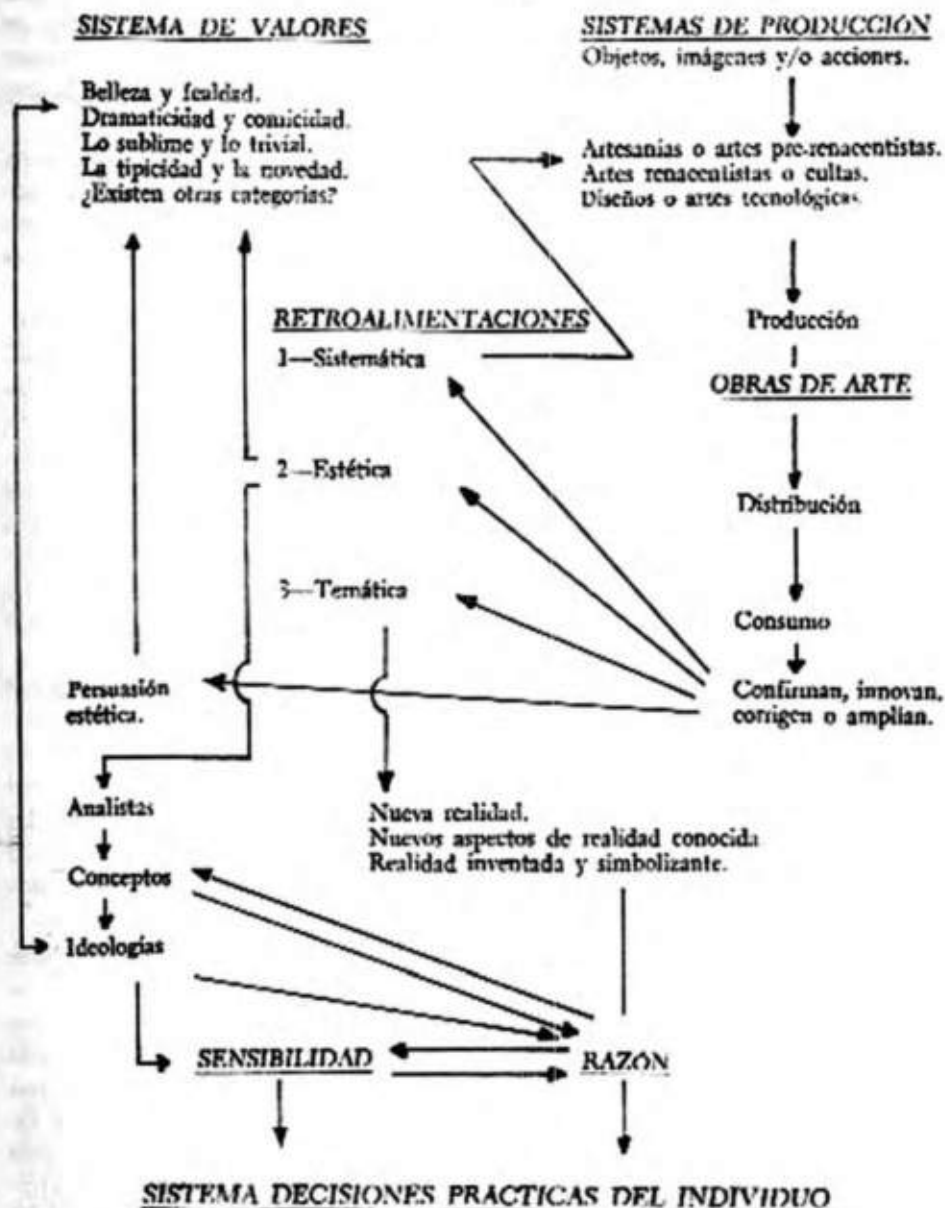
5 Ante las dificultades de abordar lo universal y frente a los inconvenientes de la estrechez nacional, estamos obligados a optar —como solución— por el equilibrio entre la obligación de tener conocimientos de los bienes estéticos de todos los tiempos y culturas, y la necesidad de reducir la territorialidad de nuestra producción conocimientos, a nuestro país o mejor: a Latinoamérica. Esta producción de conocimientos, que es muy diferente a la adquisición de los mismos, presupone el cumplimiento de los siguientes cometidos: centrarnos en el análisis de las culturas estéticas de América Latina, tanto las pasadas como las presentes, las hegemónicas como las populares; luego relacionarlas con las estéticas occidentales y compararlas, en lo posible, con las asiáticas y las africanas, partes sustanciales del trasfondo histórico universal con que debemos trabajar los estatólogos latinoamericanos.

6 Los mencionados cometidos estarán guiados por las teorías occidentales más recientes, después de adaptarlas a la realidad latinoamericana concreta. Pero más que por las teorías, estarán encanzadas por el auténtico espíritu occidental con sus perennes dudas y divergencias. Propiamente utilizaremos la denominada teoría del arte, disciplina dedicada a estudiar el fenómeno estético, mediante los adelantos de todas las ciencias sociales. Algún día se le titulará estetología o con cualquier otro término de buen sonido. Hoy se habla de la estética como la disciplina sociológica ocupada en el estudio de la cultura estética de un país o sociedad. Lo cierto es que viene a ser lo mismo que teoría de arte. No recurriremos, pues, a la Estética con mayúscula y como parte de la filosofía: la creemos hoy incapacitada para producir conocimientos de la realidad estética. Prácticamente se ha convertido en un aparato académico que gira en torno a los escritos de los más grandes filósofos, sin vincularse con la realidad ni tomar contacto con las estéticas mal denominadas primitivas. En muy pocos casos encontramos a la Estética como crítica filosófica de la teoría de arte y como la esclarecedora de los conceptos básicos de arte que ella debe ser. Por lo general, la encontramos historiando y cuestionando textos como un ejercicio intelectual *in vitro*.

7 Uno de los problemas del estudioso latinoamericano que busca producir conocimientos de nuestras culturas estéticas, consiste en esquivar la Estética académica para no dejarse absorber por los aislacionismos de ésta ni por aquellos otros academicismos universitarios que aspiran a formar hombres cultos, pero estériles como productores de conocimientos de las realidades de su sociedad.

LA CULTURA ESTÉTICA

Hegemónica o popular



Los latinoamericanos tenemos que ser consecuentes y privilegiar todo lo que beneficie a nuestro autoconocimiento y no dejarnos acorralar por el hecho de ser pragmáticos y simplificadores. La complejidad y oscuridad de las cuestiones academicistas, no constituyen ninguna virtud —son suntuarios—, así como la simplificación por razones metodológicas, no es ningún demérito; al contrario.

Por cultura estética latinoamericana entendemos, no únicamente la suma o resultante de nuestras estéticas nacionales, sino también el intercambio de conocimientos, experiencias y proyectos entre nuestros países, por tener en común muchos problemas colectivos, los estéticos entre ellos; intercambio que fortalece a las estéticas nacionales.

8 Por otro lado, los conceptos y las actividades básicas resultan hoy insuficientes para empicudar el estudio de nuestras culturas estéticas. Nos será indispensable aparejarlos con criterios realistas y actualizados que resguarden nuestra visión de espejismos, en especial los habituales que, por espontáneos, pasan inadvertidos.

Tales criterios han de estar limpios de los distorsionadores de nuestra concepción histórica y universal del arte: los eurocentrismos y artocentrismos, los monocasticismos y las bello-manías. Estos distorsionadores desaparecerán, tan luego decidamos —como un imperioso deber— situar la cultura estética dentro de la pluralidad humana, pues ésta destruye —de por sí— cualquier idea de una estética única para todos los seres humanos (monocasticismos) y que solamente sea bella, artística y europea (bellomanías, artocentrismos y eurocentrismos).

9 No cabe duda: viene a ser de suma importancia tomar por apoyo la diversidad estética; diversidad comprobable hasta en el transcurso de la misma cultura occidental que se precia de poseer la estética más uniforme y de mayores avances de toda la humanidad. En occidente se suceden las siguientes estéticas: la medieval con sus artesanías gremiales y religiosas; la renacentista con sus artes, animadas de ideales de belleza y naturalismo; y la que actualmente se está gestando al calor de los predominantes diseños y de los esfuerzos posmodernistas en su sentido de ultramodernidad.

10 Cabe también diferenciar varias estéticas latinoamericanas: la precolombina; la feudal ibérica impuesta por los invasores y consolidada en la colonia; y la renacentista que importó la república de nuestros países. Las tres se suceden, por reemplazo, en la cultura hegemónica. Entre las populares, distinguimos tan sólo dos: la precolombina y la colonial; esta última mezcla la estética autóctona con la feudal ibérica y con la africana importada; mezcla que se materializa en el catolicismo popular. Unas estéticas se diferencian de otras en lo estructural, pero su naturaleza común es obviamente estética. En otras palabras, llamamos la atención sobre la necesidad de analizar la realidad estética al traspasar de sus analogías y sus diferencias.

- 11 Esquivar los eurocentrismos y los artocentrismos, presupone librarse de las belomanías, reinterpretar la historia universal del arte y redefinir las actividades profesionales de historiar el pasado de nuestras culturas estéticas.
- 12 Ni las estéticas ni las artes se limitan a la belleza únicamente, como todavía insiste la cultura occidental oficial, porque la estética de su predilección lo hace. Ellas envolverán asimismo a la fealdad, dramaticidad y demás categorías estéticas. Aludimos a las bellezas visibles, tanto las naturales como las culturales, y no a ellas como acabado perfecto, presente, en muchos productos humanos o cual sinónimo del placer que sentimos ante algunas cosas y fenómenos de nuestro entorno natural. Desde el inicio de la humanidad, registramos diversidad estética: en un extremo la optimista tendiente a la belleza y al naturalismo, como en Altamira, que después veremos consolidada en Grecia y Roma clásicas. En el otro extremo, la estética pesimista encaminada a hacer visibles la horrible angustia de la subsistencia y el terror de los dioses con sus castigos eternos, como por ejemplo la azteca. En el centro, cabe situar los diferentes grados estéticos del realismo conceptual, esquemático e intelectual, como el de Egipto milenario, de África negra y de algunas culturas precolombinas. Recordemos que cada estética se limita a sus dioses y le es ajena cualquier preocupación estilística. La otra gran variante estética es la profana que sigue a la religiosa milenaria.
- 13 Reinterpretar la historia universal del arte significa, para nosotros, verla desde nuestra posición latinoamericana; posición que exige reestructurar nuestros pasados según sus continuidades y diversidades. Hoy por hoy no cabe tolerar más el desatino de seguir viendo a nuestros países como sucesiones de tres épocas, una relevando a la otra: Preamérica, la Colonia y la República. Realmente, se imbrican como tres continuidades, mezclas o mestizajes en la base o en la cultura popular, mientras se relevan una a otras en la cúpula hegemónica, en que obviamente los reemplazos son mayores que las continuidades. Debemos, pues, estudiar detalladamente los tres pasajes o choques de nuestro proceso histórico: de Preamérica a la Colonia (1530-80); de la Colonia a la República (1810-50); de América republicana a la tercermundista (1950-90). En estos pasajes se fue consumando nuestra escisión estética: en hegemónica y en popular. Paralelamente se fueron sucediendo las artesanías, artes y diseños en el rectorado estético de la cultura occidental y hoy conviven en cada una de nuestras naciones; sucesión y coexistencia que, de por sí, invalidan todo artocentrismo.
- 14 Redefinir la historia del arte, significa actualizar sus principios, medios y fines, con la intención, sobre todo, de liberarla de todo organicismo o proclividad de tomar la realidad estética por una mera sucesión de objetos, cuyos estilos nacen, crecen y mueren sin vinculaciones: ni con la historia del país que los alberga ni con la sociedad que los condiciona. La actualización consistirá, entonces, en hacerla más histórica o sea que se atenga a las diferencias de tiempo y lugar, más que a las igualdades o constantes, de suyo ahistóricas. También ha de estar más

vinculada con la sociedad, para poder explicarnos los procesos sociales y psíquicos que preceden a los productos y los siguen.

En buena cuenta, y en nuestro caso, se trata de una renovación metodológica, no tanto para encontrar documentos y hechos, sino más bien para interpretarlos. No somos historiadores de arte, pero sí teóricos y como tales delinearemos aquí las condiciones de historiar nuestras realidades estéticas, más que el historiar mismo. Si se quiere, nos proponemos trazar, en lo posible, un panorama histórico de nuestras culturas estéticas, tanto de su sistema axiológico como de sus tres sistemas productores: artesanías, artes y diseños.

Para concretar la renovación metodológica será necesario responder antes a la pregunta: ¿con qué debemos dar comienzo a la visión de nuestra realidad estética? Según la respuesta, detallaremos los métodos de estudio.

Nuestra obligada respuesta es volver a los elementos que hasta ahora nosotros les hemos negado aquí, ser los más importantes del fenómeno del arte, a saber: los productos que son las obras de arte, de artesanía y de algún diseño; productos también rotulados bienes culturales de fines estéticos, pues asimismo existen los naturales. Seguiremos negando la importancia que les quiso atribuir la historia universal del arte escrita por los occidentales y definida por ellos como una mera sucesión de objetos, como si el arte principiase y terminase en los productos. La razón para retomarlos como punto de partida de nuestro estudio, es contundente: la visión histórica sólo es posible mediante los productos o documentos subsistentes. Nos resulta imprescindible, pues, principiar por los productos estéticos, para de sus formas, más algunos hechos sociales, inferir el sistema axiológico de dónde vienen y a dónde se dirigen sus sistemas productores. Aun en el caso de estudiar el presente, debemos partir de los productos.

Partiremos de toda clase de objetos, tanto artesanales y artísticos, como los de los diseños, que subsisten y fueron concebidos y ejecutados con fines estéticos, así como los naturales y los utensilios o herramientas de toda índole que también pueden ser materia de lecturas estéticas. En realidad, no existen productos puramente estéticos, enteramente científicos ni totalmente tecnológicos. Todos son hechuras del hombre y como tales reflejan siempre nuestros hábitos sensoriales, sensitivos y mentales, aunque en los científicos predomine la razón, en los tecnológicos imperen los sentidos o, lo que es lo mismo, la subsistencia material —nuestro cuerpo entero es el tacto— y en los estéticos prevalezca la sensibilidad. Los productores de bienes estéticos se limitan a estetizar o artizar, *artesanales* o diseñar los productos lingüísticos o tecnológicos. Además, cada producto humano constituye un conjunto de relaciones internas que depende del sentido que le dé un ser humano, esto es, son funciones de otras relaciones, a saber: de las que entabla un sujeto con el objeto o producto. Nuestro criterio es, en suma, relacionista. Si a ratos tenemos que usar el morfológico o el funcional, el objeto seguirá siendo un conjunto de relaciones.

El criterio relacionista nos libera de todo idealismo objetivista y subjetivista, así como de todo materialismo mecanicista y vulgar. Un bien cultural es un conjunto de relaciones o, lo que es igual, suscita diferentes lecturas que nos llevan de estructuras menores a mayores, hasta culminar en un todo social o humano. No importa partir de bienes percibibles. Lo decisivo estará en el estudio de sus interrelaciones, sea que los tomemos como conjuntos de signos o de formas. No somos estructuralistas en el sentido de dar por existente un principio ordenador inmutable que rige las cosas y fenómenos. Lo somos por su metodología que nos lleva a la lógica más probable de las transformaciones y que es conciliable con el materialismo histórico: la infraestructura material condiciona a la superestructura, así como al revés y a través de múltiples mediaciones complejas. Este principio no se cumple claramente en nuestros países, por ser dependientes: la infraestructura y la superestructura cambian por presiones externas y por las correspondientes importaciones. Con todo, lo importante son las relaciones entre ambas estructuras y no los individuos ni las instituciones.

La cultura estética también es una estructura de relaciones productivas, distributivas y consuntivas. Por otra parte, en los objetos confluyen las actividades básicas y los conceptos principales y los fundamentales a que nos venimos refiriendo; lo mismo sucede con los bienes tecnológicos y los científicos. Nos centraremos en los objetos, con el fin de relacionarlos con posibles sujetos del pasado e interpretar sus posibles medios intelectuales de producción, distribución y consumo que circularon en la sociedad. Los objetos contienen materia y, por tanto, formas; formas que estudiaremos en todas sus verosímiles relaciones entre sí y entre ellas y el todo, para de aquí inferir sus causas y sus correspondientes procesos psíquicos, sociales y culturales.

Obviamente, el estudio de las estéticas del pasado tiene que prescindir de las acciones que no dejaron huellas ni documentación, tales como los bailes y canciones, histrionismos y oralidades, músicas y consumos de bellezas naturales y las humanas. Si bien dijimos que nos ocuparemos de toda clase de objetos, lo haremos centrados en los productos de las artes visuales, por conocerlos profesionalmente. El análisis de cada objeto nos llevará a detallar su carga temática, estética y sistémica separadamente y dentro de su unicidad, que es lo más importante para la estética occidental, así como nos obligará a enfocar sus relaciones con obras similares que le son contemporáneas, con la sucesión de sus antecesoras y sucesoras y con su habitat o sociedad. Total: analizaremos el producto, su conjunto, sucesión y sociología o culturología. La morfología de cada obra es tan importante como sus similares y su metamorfosis o historia. Todo esto nos es imperativo para el esbozo de nuestras estéticas.

Como puede suponer el lector, nos preocupa diseñar los fines y medios de nuestras búsquedas. La realidad no anda desmucha ni ella puede decirnos lo que es: nosotros hemos de decidir qué buscar en ella y ésta nos dirá si estamos acer-

tados o equivocados. Las estéticas son realidades y, por tanto, procesos y cambian. En sus procesos nos encontramos con estéticas de distintas culturas y religiones, así como de diversas laicizaciones. En realidad no existe una pintura latinoamericana como fenómeno sociocultural completo o desarrollado. Ahí están las obras, pero sin suficientes consumidores ni compradores, como tampoco sin gestar nuevas tendencias. ¿Sucede lo mismo con nuestra estética?

Nuestra respuesta es sí y no. Sucede, sí, lo mismo en la estética hegemónica, por ser importada y débil la infraestructura de sus sistemas productores. Otra cosa acontece con la cultura popular: constituye un producto colectivo, histórico y local. Nuestras clases hegemónicas poseen un sistema foráneo de valores estéticos y apenas si en su base han comenzado a gestar valoraciones propias. El pueblo, en cambio, crea valoraciones de acuerdo con la realidad concreta de su pobreza.

Las investigaciones que haremos en nuestras realidades estéticas, se encontrarán a la larga con tres problemas muy nuestros, entre otros, cuya aclaración previa nos es vital: las vinculaciones de la religión con nuestras estéticas nacionales; las relaciones de nuestros sistemas estéticos productores con la idea de identidad nacional (o latinoamericana) y con la realidad concreta del país; y nuestras valoraciones en contraposición con las europeas, respecto al arte latinoamericano. Su esclarecimiento marcará el norte de nuestras búsquedas en las culturas estéticas de América Latina.

Son varias las razones para considerar importante el problema de las vinculaciones de la religión con nuestras culturas estéticas nacionales. Ante todo porque el milenarismo arte religioso señalado por la historia universal del arte y que para los investigadores equivale a la sucesión de bienes estéticos —estéticos según criterios actuales—, estuvo primero al servicio de la magia en el paleolítico inferior, luego trabajó para lo mágico-religioso al comienzo del neolítico y posteriormente fue instrumento de la religión; esto último hasta hace unos cuatro siglos (a partir de 1600) en las estéticas europeas laicizaron sus productos y devinieron profanas. En segundo lugar, porque en el pasado de nuestras estéticas salta a la vista el choque de la cultura ibérica con la autóctona, que genera en las clases dirigentes los siguientes recambios violentos: de una religión politeísta con resabios teocráticos por otra monoteísta de intenciones "democráticas"; de una estética mágico-religiosa por otra religiosa y foránea —ambas con ideales alejados de la belleza y del naturalismo—; y de unas lenguas nativas, por el idioma castellano. En las clases populares, mientras tanto, se suscitaron, en vez de recambios, mezclas culturales junto con las raciales. Los recambios fueron impuestos por la fuerza, en tanto las mezclas obedecieron a coerciones sentimentales y a persuasiones inadvertidas.

En el interior de cada uno de nuestros países, surgen como resultados, un catolicismo popular, diferente del hegemónico, y una estética mestiza distinta de la occidental. Sus diferencias mutuas son más hondas, que entre el castellano

popular y el culto, aunque subsistan todavía hoy lenguas precolombinas. Pero resultan menos profundas que las disparidades entre nuestras clases sociales, en cuanto a sus respectivos niveles materiales y educativos. Además, tengamos presente que nuestras denominadas artesanías estuvieron originalmente al servicio del catolicismo popular y sus fines fueron estéticos, a diferencia de las utilitarias destinadas al consumo de otras clases, ejemplos: la platería, ebanistería y talartería. En las artesanías tenemos, pues, otra razón poderosa para enfocar las vinculaciones de la religión con nuestras estéticas.

El castellano fue y es, sin duda, el factor occidentalizador por esencia y excelencia, por obligarnos a pensar de tal o cual manera. El catolicismo, eutretanto, es transformado cuando el pueblo le incrusta prácticas mágicas y hace del Santoral una teogonía, de suyo politeísta. Sea como fuere, la cultura occidental nos tiene agarrados en dos de nuestros componentes humanos más substanciales: la religión y el idioma. Así resultamos más occidentales que los africanos y los asiáticos, compañeros en el actual Tercer Mundo. Si bien nuestra occidentalización nos impone —en principio— la duda como condición indispensable de nuestro proceso cognoscitivo, a la larga nos atrapan y obnubilan las persuasiones occidentales. Como secuela, preferimos importar la letra de los cambios y no su espíritu, pues éste incomoda a nuestra pereza intelectual.

En la vida diaria de nuestros sectores populares, las citadas vinculaciones se traducen en comportamientos prácticos muy unidos a los sentimientos religiosos, los cuales son distintos a los de las clases hegemónicas. En nuestro hombre común predomina un pensamiento mágico que lo incita a buscar la solución de sus problemas materiales en la adoración de efigies milagrosas (de un Santo patrón). Este predominio es mayor en el campo y provincias, que en las ciudades populosas y la capital del país. Aquí se funden la magia con la cultura estética. Pero la magia no desaparece ni en la cultura hegemónica. Recordemos las prácticas mágicas y las astrológicas de algunos personajes políticos de los países desarrollados. El pensamiento mágico subsiste en el hombre actual, aun en los usuarios de las computadoras.

Las decisiones del hombre común obedecen también al pensamiento empírico, cuando de cuestiones prácticas se trata, y al pensamiento ritual o religioso cuando éste lo impulsa a ciertas prácticas de la institución Iglesia, con fines escatológicos, vale decir, para salvarse de los castigos eternos. El pensamiento mítico influye asimismo en el hombre común, con sus leyendas y creencias, más los justificadores ético-políticos que rigen a sus afectividades. El pensamiento científico le es ajeno; pertenece a las clases medias y altas. Por otro lado —no lo olvidemos— en el hombre del pueblo impera la sentimentalidad que, como el mayor baluarte de su pensamiento estético, lo lleva a preferir la telenovela. La belleza formal de los adornos y colores, determina, en muchos casos, sus decisiones prácticas, igual que en las del hombre rico. La magia, los mitos y medios masivos, en

suma, rigen los sentimientos e ideales estéticos, en calidad de placeres y de conocimientos sensitivos.

Tenga en cuenta el lector, que aludimos a paradigmas de la cultura popular y a los de la hegemónica; una como combinación de elementos foráneos con autóctonos y la otra como adopción de los occidentales. En realidad, los paradigmas irán disminuyendo con el tiempo, hasta en los sectores populares. Así aumentarán las personas que disponen de diversas mezclas de lo popular con lo hegemónico y que las incrementan constantemente, como un obligado resultado de la occidentalización o mestizaje cultural. Por ahora, nuestros países se hallan escindidos en estética hegemónica y en popular; escisión que irá desapareciendo. La cultura hegemónica ya busca, por los menos, la asimilación crítica de la cultura occidental, en tanto la popular occidentaliza sus prácticas mágicas y religiosas, mediante los medios masivos y los empiristas. La belleza y el naturalismo renacentista serán asimilados con sentido crítico, esto es, en beneficio de nuestras mayorías demográficas.

También nos asisten razones conceptuales. Al fin y al cabo, somos partidarios de tomar la magia y la religión por productos estéticos en su origen, que con la historia se toman en fe y dogmas, creencias o supersticiones. Las ideas de un más allá y la concepción de los dioses que comandan al universo, arrancan de la primera categoría estética despertada en el hombre del paleolítico: lo sublime o la grandiosidad de la naturaleza, que luego será atribuida a los dioses que se supone la rigen. Lo sublime como categoría estética, genera los sentimientos e ideales de temor y esperanza, bases de las religiones y partes de las estéticas que, permanecen tales, al tomarse en fuentes de placeres y de conocimientos sensitivos, sin faltarles elementos mágicos y míticos, cuando creemos que la obra de arte nos embobla porque sí.

La última razón de analizar los vínculos de la religión con nuestras culturas estéticas, consiste en la necesidad que tenemos, como estudiosos, de establecer las relaciones de los sentimientos estéticos con los afectivos, religiosos y étnico-políticos, más las ideologías, por ser la clave para entender a cabalidad el papel verdadero del arte en los individuos y en las sociedades.

Viéndolo bien, nos guía la idea de poseer —como países— una realidad psicosocial idiosincrásica —propia de nuestro subdesarrollo económico— cuyos legados y decantaciones refractan toda occidentalización o modernización y constituyen procesos que en los sectores populares vivieron cargados de elementos estéticos y los mágico religiosos.

Si en la estética popular prima la magia y la sentimentalidad, en la hegemónica imperó siempre una tendencia hacia la asimilación de lo occidental moderno como simple remedo y después como adopción crítica. En esta asimilación, sus sistemas productores de objetos, imágenes y acciones estéticas, estuvieron animados por un nacionalismo que viene a ser una suerte de lógica de cambios y que como

justificador ético-político todo lo norma: tanto los remedes como las adopciones críticas. A partir de 1920, se intensifica el nacionalismo y cambia de curso. Esta focla —para los latinoamericanistas— es el despertar de un latinoamericanismo que se acepta diferente a los occidentales y que quiere serlo de acuerdo con nuestra realidad colectiva. Después de tres o cuatro decenios, nuestro nacionalismo comenzó a echar mano de la idea de identidad colectiva, para regular nuestros rechazos, remedes y asimilaciones culturales. Estamos en el segundo problema.

Grosso modo, la lógica nacionalista de los cambios comenzó con la nacionalización del tema de los bienes estéticos, según nuestras realidades locales con cretas. Luego vinieron los cambios estéticos, es decir, las obras empezaron a revelar nuestros sentimientos e ideales estéticos, después de superar la vergüenza de profesarlos y la necesidad de imitar a los europeos, en el pasado, y a los estadounidenses en el presente. Para el futuro quedaron los cambios sistémicos o, lo que es lo mismo, la producción de nuevas tendencias estéticas que nos exigen nuestras realidades nacionales y que presuponen subvertir las ideas fundamentales del arte occidental.

Como es de dominio general, nuestros países tuvieron la unidad política y territorial primero y después se preocuparon por la cultural, cuya diversidad —que nos incomodaba— subsiste hasta ahora muy ligada a la abismal separación entre nuestras clases sociales y entre nuestras razas, en un tiempo conceptualizadas superiores o inferiores. Como la unidad política y territorial son nacionales, se tuvo que desarrollar sentimientos nacionalistas, capaces de cohesionar al país o evitar su desmembramiento territorial. Dichos sentimientos existían ya en la colonia, durante la cual los criollos contrapusieron su natividad local a los españoles veuidos. Entonces nuestros países estaban unidos por el sistema colonial español y el nacionalismo fue nativista. Con las luchas independentistas éste se encendió, devino libertario y nos unió como países recién emancipados de una misma matriz. El espíritu libertario contagió a muchos sectores populares. La convivencia dentro de los mismos límites nacionales y con las mismas instituciones y leyes, fue intensificando al nacionalismo.

Va a ser a partir de 1920, cuando nuestros nacionalismos cambian su curso: nos aceptamos tal como somos y como fuimos —diferentes a los europeos— a la par que dignificábamos nuestros pasados precolombinos y las manifestaciones populares. En los años veinte aparecieron los indigenismos, los internacionalismos y las actitudes en busca de la superación dialéctica de los avances de los países desarrollados. El término Latinoamérica apareció en Francia a mediados del siglo pasado como contraposición al de Anglóamérica. Nuestros nacionalismos y latinoamericanismos se tornaron entre culturales e integracionistas políticos. Nos empezó a preocupar nuestro modo colectivo de ser, la occidentalización o integración de nuestros sectores populares y la producción de los bienes culturales necesarios para nuestro prestigio como países. En los años cincuenta co-

menzamos a referirnos a la identidad nacional y a la latinoamericana. La primera se arraigó en las mayorías demográficas o descendientes de los vencidos y la segunda preocupó a los intelectuales y políticos, descendientes o cómplices de los vencedores o de las clases hegemónicas.

Para poder penetrar en todas estas cuestiones, estamos obligados a diferenciar entre la idea o conciencia de identidad colectiva (nacional o latinoamericana, da lo mismo en este caso) y la identidad colectiva como realidad psicosocial y material, siempre en actividad en nuestro subconsciente. La idea circula entre los miembros de la cultura hegemónica y la realidad se concreta en las manifestaciones populares como el anclaje de la nacionalidad, sin quererlo.

La idea de identidad nacional sigue todavía confusa y, por ende, le sirve hoy al Estado para regular las importaciones, rechazos y asimilaciones de los bienes culturales que van apareciendo en los países desarrollados y que nos invaden. Por lo general, el concepto de identidad colectiva cae en los substancialismos, ahistoricismos y "aclasismos". Sobre todo, es igual que los nacionalismos, distorsiona a la realidad, al exaltar las igualdades intranacionales y omitir sus diferencias y disparidades internas. También el concepto suele tomarse psicologista, al reducir la identidad al modo colectivo de ser del individuo, que se torna idealista cuando postula este modo de ser como causa de nuestras defectuosas realidades colectivas y no como el resultado de éstas o como interacción con ellas. Por otro lado, hoy echamos de menos que la idea de identidad colectiva no se extienda a sus reales aspectos: al epistemológico (o el saberse mexicano o boliviano) y al teleológico (o el querer ser chileno y querer ser otro a la vez).

En especial, no diferenciamos entre el modo nacional de ser del individuo y el modo de ser de la colectividad o país, como tampoco distinguimos entre la identidad de lo idéntico, que no existe entre los individuos, y su identidad de lo no-idéntico o la pluralidad. El modo colectivo se da en nuestros países, si consideramos que son idénticos sus problemas económicos, educativos y tecnológicos, por ejemplo. En el interior de cada país, sin embargo, predomina la heterogeneidad, principiando con la cultura. Las disparidades nos tipifican como países: una cultura material paupérrima y una cultura espiritual coja o incompleta, porque si bien nuestra cultura estética es frondosa, la científica se nos presenta escuálida.

La identidad latinoamericana tiene los mismos vicios que la nacional, más cierto aristocratismo, pues nunca tuvo en su horizonte los beneficios populares, salvo la integración de todos según raseros occidentales.

Tanto la idea de identidad nacional como la de la latinoamericana, va hoy unida a nuestra producción de bienes culturales y preocupa ver hasta qué punto estos bienes contribuyen a la formación de nuestra identidad colectiva y en qué medida ésta determina la legitimidad y valía de los bienes culturales que producimos y que contienen componentes muy nuestros, cuya lectura requiere una

educación previa. Indudablemente la identidad colectiva se revela en los usos y costumbres colectivos, ya que forman parte de la conciencia y de la subconsciencia del individuo. Menos posibilidades de aparecer, tiene ella en los bienes científicos que se rigen por la razón y evitan a toda costa las subjetividades; lo mismo con los bienes filosóficos y los tecnológicos. Los bienes estéticos, a su turno, obedecen a la fantasía, aunque algunas tendencias buscan expresar subjetividades colectivas.

En definitiva, a la identidad colectiva pertenece, de hecho, el sistema de valores estéticos de la colectividad, fuente y destinataria de los sistemas productores, que son las artesanías, las artes y los diseños. Las cuestiones que nos preocupan principian con las relaciones de estos sistemas productores con la identidad colectiva, y las obras por éstos producidas que tienen una lectura profesional por parte de los analistas del arte.

Principiemos por el fin: los bienes estéticos, materia de nuestro estudio, están dirigidos al sistema axiológico de la cultura estética de donde vienen y por tanto revelan algo de la colectividad. Estos bienes no sólo influyen en la identidad de modo directo, sino que también lo hacen indirectamente: cuando la innovación de una obra de arte es nacionalizada por los analistas del arte. Se crean entonces símbolos que incrementan la solidaridad nacional. De aquí la importancia de los críticos: por su deber de enseñar a leer aspectos nuevos de la identidad colectiva en las obras de arte recién nacidas. También esto concierne a las artesanías, declaradas desde los años treinta exponentes de la identidad nacional. O artes o artesanías, lo importante es que el bien estético implique creación, lo que equivale a revelar una nueva realidad colectiva. Recordemos, por último, que los bienes estéticos aportan tanto conocimientos como sentimientos.

En torno a la identidad nacional o latinoamericana, registramos las indefectibles pugnas ideológicas. Las clases hegemónicas buscan definirla de acuerdo con sus intereses, para luego imponer su definición como la única verdadera. En el estudio de nuestras realidades estéticas, encontraremos estas pugnas y veremos cómo éstas se concretan en las relaciones que los críticos descubren entre las obras de arte y sus similares, así como entre ellas y su sociedad. Señalaremos también cómo la realidad social se va transformando y cómo van cambiando los bienes estéticos en sus aspectos temáticos, estéticos y sistémicos (artesanos, artísticos o "diseñiles"). Veremos asimismo los condicionamientos sociales de dichas transformaciones y de la identidad colectiva. Igual que el subconsciente, ésta puede actuar en el productor y en la producción, para dejar huellas en el producto; huellas no siempre legibles para el receptor.

En nuestra opinión, existen individuos latinoamericanos con diferentes identificaciones grupativas, que hacen pasar por iguales cosas distintas, y ninguno de ellos puede representar o sintetizar a su país o a Latinoamérica. El país es muy distinto a cada individuo e incluso a la mera suma de sus individuos. Constituya

una resultante o una realidad inintencionada, como diría A. Sánchez Vázquez, cuyos problemas colectivos tienen soluciones científicas y no artísticas, pues éstas son tan sólo importantes para los individuos.

Pasemos ahora al tercero y último problema: a las disparidades y posibles conciliaciones entre las valoraciones estéticas de los países desarrollados y las nuestras, respecto a los bienes culturales producidos en América Latina. Por un lado, los europeos buscan lo mítico de tales bienes, que ellos ya dejaron atrás. Por otro lado, los latinoamericanos buscamos que tales bienes participen en los planteamientos estéticos más actuales de Europa; participación menospreciada por los europeos porque la consideran imitación y no una lograda superación de lo suyo.

En la práctica este problema se nos presenta simple: las exposiciones de pintura latinoamericana en Indianápolis (1986) y Londres (1988), así como la mexicana en Frankfurt (1984), volvieron a comprobar el interés de los públicos de estas ciudades por nuestras obras de tenor mítico y mágico que ellos añoran, mientras rechazaban las de nuestros artistas en busca de actualización estética, mediante tendencias occidentales recientes; propiamente de las anteriores a 1968, año de la aparición de las últimas tendencias. Después sólo vimos *nuevos* y *retros* o sea revivencias. Interés quizá exista para obras de J. Soto y J. LeParc, latinoamericanos que participaron en el inicio de tendencias europeas, pero ellos interesan como integrados a Europa.

En los momentos que escribíamos estas líneas (1990), se estaba organizando la exposición de arte mexicano de todos los tiempos, para el Museo Metropolitano de Nueva York, con asesoramiento de profesionales mexicanos. Seguramente el arte precolombino y el colonial, serán elegidos y comentados desde criterios renacentistas, pues todavía no hemos empleado el cuerpo occidental de teorías, para reinterpretar nuestras estéticas del pasado y señalar sus elementos específicos y no-renacentistas.

Las preferencias de los occidentales se ven claramente en relación con nuestra novelística: ellos se entusiasman con ésta por su contenido mítico, pero menosprecian nuestros esfuerzos teóricos y ensayísticos. Aceptan nuestro pensamiento mítico, pero no el lógico y crítico de nuestros pensadores. Entendemos su posición, en cuanto ellos prefieren todo lo que satisface sus necesidades locales, pero no cuando quieren hacer pasar éstas por universales. Algunas veces hacemos lo mismo, cuando por ejemplo juzgamos la obra de U. Eco *El Péndulo de Foucault* y la recusamos por "ser una tesis académica" y no buena literatura. Para nosotros ésta es la belleza formal de las palabras y la de las significaciones míticas, pero nunca la belleza intelectual de significados y erudiciones. Coincidimos con gran parte de los lectores occidentales de novelas, pero no con la otra parte que privilegia la novela rica en conceptos, como si fuese un ensayo. En muchos países —recordémoslo— el ensayo tiene más lectores que la novela. En nuestros países

existen también novelistas que exaltan las ideas y abundan en ellas, como Juan García Ponce, pero sin tener la acogida de las novelas entretenidas y míticas. Asimismo contamos con pintores que buscan participar en los problemas de sus colegas europeos o estadounidenses, cuyas obras no son muy apreciadas ni aquí ni allá.

Creemos que la posición de ellos y la de nosotros tienen mucho de verdad. Habría que estudiar las posibilidades de conciliación. Todo se reduce a un problema crucial: las valoraciones deben ser locales, pero no universales o vigentes de todas las épocas y lugares. Lo universal sólo existe como reconocimiento internacional, mas nunca como origen ni como naturaleza de los bienes culturales. Ningún producto cultural brota fuera de las colectividades existentes y en ellas hay siempre una pluralidad de avances y otra de regresiones, ambas generadas por sus respectivas necesidades locales. De tal manera que tenemos obras exportables y las no exportables. Estas últimas no satisfacen gustos fuera de nuestros países y provienen de tendencias importadas que son necesarias para nuestro proceso de occidentalización o desarrollo.

Esto nos comprueba que con toda razón nuestros artistas adoptan tendencias foráneas nuevas, pero como no las superan dialécticamente, carecen de interés para los públicos de los países desarrollados donde tienen los modelos. El problema reside en la no superación. En consecuencia habrá dos caminos de enriquecimiento: superar las importaciones según nuestro beneficio colectivo o bien crear nuevas tendencias que este beneficio demanda. Total: existen necesidades y valoraciones locales de nuestros bienes culturales, que nos son vitales; mejor —aunque no decisivo— si éstas coinciden con valoraciones de los países desarrollados.

CAPÍTULO I

MAGIAS, MITOS Y RITOS PALEOAMERICANOS

Nuestro continente fue siempre un lugar de inmigrantes. No hay indicios de que en su suelo también hubiese habido una evolución de los primates al ser humano. Lo impidieron razones de tiempo, esto es, de formación geológica, posiblemente tardía. Como es harto sabido, los primeros habitantes de América vinieron de Asia por el estrecho de Bering y llegaron en varias oleadas y con diferentes grados de evolución cultural. En la isla de Pascua quedan vestigios de inmigrantes venidos de Oceanía. Del año 40 000 al 15 000 a.C., transcurre nuestro paleolítico, con sus nómadas y tribus habituales. La agricultura y los asentamientos humanos, características del neolítico, iniciaron su desarrollo entre 5 000 y 2 000 años a.C. La cerámica apareció en alguna parte del Caribe colombiano y se fue difundiendo por toda América; apareció 4 000 años a.C. Recordemos su presencia en Europa y Asia Menor entre el año 10 000 y 2 000 a.C.; en unas regiones antes que otras, pero con la ventaja de estar Europa, Asia y África vinculadas entre sí. Nuestra cerámica, en cambio, tuvo que crecer en el estrecho aislamiento regional de su paleolítico.

En sentido estricto, no existe el hombre americano por formación filogenética en nuestro continente: existe por nacimiento y por ontogénesis en algún lugar americano y también por inmigración. No cabe, pues, hablar de americanos autóctonos, oriundos u originarios de nuestro continente, sino de americanos nativos. Los primeros seres humanos nacidos en América fueron hijos de foráneos. Si se quiere, vino primero el *homo faber* con sus puntas de piedra y otras hechuras más avanzadas. Luego arribó el *homo sapiens*, pero en grado muy incipiente. Aquí tuvo que evolucionar su humanidad. Desarrolló entonces patrones perceptivos y lingüísticos. A medida que inventaba palabras adquiría pensamientos, mientras sus patrones visuales generaban sentidos de agrado o repulsión que hoy podemos denominar estéticos, pero sin haber sido conscientes en el hombre paleoamericano: venían fusionados, dentro del "sincretismo" temprano del hombre, con la placentera utilidad en favor de la subsistencia material y con las actividades mágicas. Estas últimas fueron una suerte de tecnologías propiciadoras de la pesca y la caza, la lluvia y la recolección de frutas. Pese a todo, el ámbito americano moldeó una sensibilidad que más tarde va a generar religiones requeridoras de sacrificios humanos en Mesoamérica y del culto a los muertos (momias y fardos funerarios) en los Andes centrales.

La producción de bienes, que hoy denominamos estéticos y que fueron mágico-religiosos, data de 1 300 a 200 años a.C. Comprendía la cerámica y la cestería, la textilera y la pintura, la orfebrería y la arquitectura, sistemas productores de bienes estéticos, que hoy podemos denominar artesauías o artes paleoamericanas. Dos fueron los centros culturales más importantes: el mesoamericano y el centroandino. Sus respectivos estilos se suceden y coexisten, pudiendo hoy agruparlos en preclásicos de 1 300 a 200 a.C., en los clásicos de 200 a.C. y 1 000 d.C., y en los posclásicos del año 1 000 a 1 400 d.C., o sea, hasta la época en que surgen las culturas tardías, cuya respectiva consolidación fue interrumpida por la invasión española.

A) *Previsiones conceptuales*

Cuando queremos enfocar las culturas estéticas paleoamericanas, nos sale al encuentro la cuestión de establecer el criterio o criterios con qué estudiarlas. De entrada surge la necesidad de poner en tela de juicio las palabras que acostumbramos a utilizar en enfoques similares. Estamos obligados, primero, a escapar de las trampas idiomáticas, si deseamos verdaderamente enfocar con propiedad los fenómenos y las cosas paleoamericanas. Hemos de diferenciar cada uno de los términos y conceptos que usamos del significado probable que éstos tuvieron en tales épocas remotas. Principiemos por los términos (taxonómicos) de preclásico, clásico y posclásico.

Los mencionados términos constituyen clasificaciones estilísticas o formalistas, en tanto en el preclásico vemos un predominio de la expresividad sobre la armonía formal; exactamente se trata de una disarmonía formal a la que le adjudicamos expresividad. El clásico, mientras tanto, muestra un equilibrio, de suyo armónico, entre las formas y el contenido. Este equilibrio es luego destruido en el posclásico, al imperar el juego de formas sobre la expresividad. En buena cuenta, son conceptos evolucionistas en favor de la armonía, belleza y naturalismo, propios de la estética renacentista, exponente de la cultura occidental y autojustificadora de su dominio mundial. Así es como creemos que los estilos nacen, crecen y mueren o, si se prefiere, se forman, culminan y declinan como si fuesen organismos autónomos y a ratos antárquicos.

Este concepto organicista posee una base antropológica que le imparte credibilidad, por lo menos parcial, en cuanto obedece a una constante psíquica del hombre: al impulso de expresarse sin contar con las formas adecuadas para hacerlo. Después de este móvil inicial, viene la evolución hacia la plenitud del maridaje de la expresión con las formas, para terminar en un juego de formas que gira al rededor de la vacuidad expresiva. Todo está dirigido a imponer los valores renacentistas como si fuesen universales.

Cabe emplear la clasificación estilística o psicologista en cuestión, en cualquier cultura y estética. El muralismo mexicano, por ejemplo, mostró una expresividad en busca de formas adecuadas fuera de la estética francesa en que había sido educada la clase dirigente de México y la del resto de los países latinoamericanos. Su importancia consiste, precisamente, en sus rupturas de estéticas impuestas y en el consecuente esbozo de una estética afín a su historia. Lo mismo sucedió con los primeros cristianos en las catacumbas: que impulsados a expresar sus ideales contrarios a la Roma imperial, no podían recurrir a las formas estéticas de ésta. Cristianos y mexicanos obedecieron a necesidades expresivas y no a una voluntad de estilo; el muralismo mexicano no fue pues, un derivado del expresionismo alemán, como suelen aseverar muchos críticos europeos. Dicho sea de paso, este expresionismo rompe con la estética mediterránea, con el fin de profesar la sajona, hasta entonces marginada.

Sin lugar a dudas, la clasificación estilística que nos ocupa, es evolucionista y, por eso, propia de nuestra perspectiva diacrónica, pero completamente ajena a la perspectiva sincrónica de cada generación paleoamericana. El error no está en aplicar criterios occidentales actuales en el estudio de las estéticas del pasado y de otras culturas, pues por ahora sólo contamos con el cuerpo occidental de ideas para este fin; todavía no hemos producido las requeridas por nuestras realidades estéticas del pasado. La falla está en limitarse exclusivamente a los criterios formales de occidente y en no saber o no querer interpretar los resultados desde nuestra realidad. Sobre todo, incurre en un desacierto garrafal cuando atribuye tales criterios a los hombres del pasado y de otras culturas.

Es lícita la búsqueda de lo cuantitativo en una obra de arte, sean sus propiedades químicas o las formales, tales como la proporción áurea o el número de oro. Cualquier imagen puede ser triangulizada y mostrar las consecuentes proporciones. Todo esto constituye lo cuantitativo de la obra de arte, pero no lo temático ni lo estético, como tampoco lo artístico. Los índices numéricos pueden ser indicios de calidad, pero no la pueden reemplazar. Sin embargo, abundan quienes aspiran a suplantarla con números. Nos es posible postular las cantidades como pertenecientes a nuestra base biológica o como constantes antropológicas, por corresponder éstas a la realidad somática del hombre y a su orientación en el espacio real; orientación que determina los principios ordenadores de las proporciones y simetrías, direcciones y ritmos. No obstante, en la práctica éstas se concretan en realidades históricas y culturales dadas.

Por un lado, hay constantes humanas en la representación de las realidades visibles. Por el otro, existen las variantes estilísticas, que son las constantes de época o sociedad y que son decisiones culturales. Que en las obras precolombinas descubramos la regla de oro, implica descubrir una normalidad que nunca fue consciente en sus productores. Total: una cosa es deducir números y leerlos y otra muy distinta, tener una vivencia estética o un raciocinio artístico o temático.

Repitamos lo dicho con otras palabras: es muy lícito analizar los bienes estéticos del mundo precolombino según la "proporción áurea". Pero resultaría aberrante tomar su presencia por valor estético, como si las formas lo agotasen. Tales bienes pueden ser bellos para nosotros, así como lo es una colmena sin que la abeja lo sepa, pero con toda seguridad el hombre precolombino no tuvo ideas ni sentimientos de belleza pura, pues ésta aparece en occidente a mediados del siglo pasado. Más adelante veremos en detalle que las estéticas precolombinas, como muchas otras del mundo, son ajenas a la belleza y al naturalismo, ideales renacentistas. Esto, aparte de que la "proporción áurea" es un producto cultural, esto es, un recurso intelectual para ordenar los componentes de los bienes estéticos.

Para salir de este atolladero evolucionista, hemos de diferenciar entre cada una de las partes o fases evolutivas —en que vivía el hombre del pasado— y la evolución total que nosotros conocemos. Lo que vemos como inicio, primitivo o primitivo, fue terminación y presente para los individuos del pasado; lo mismo sucede con la plenitud y la declinación. Tales individuos tuvieron un proyecto que cumplir e ignoraban el camino de sus descendientes o, si se quiere, desconocían los efectos remotos de sus obras; efectos para nosotros conocidos como finalidades o metas.

A los actuales latinoamericanos nos acontece algo diferente: como dependientes tenemos por metas los avances de los países desarrollados y este proceder es igual al de las culturas precolombinas avasalladas por otra. Ellos y nosotros pecamos de desarrollismo. La cultura maya y la chimú, en cambio, avanzaron sin modelos o sin patrones importados: necesidades internas guiaban a sus proyectos, cuyos fines eran los de visión limitada de todo hombre, como ser viviente. Preveían situaciones futuras, pero no podían profetizar y ver lo que los historiadores establecieron después.

La evolución existe en sentido de proceso que no necesariamente implica mejoría, pero que no es lineal ni total: en cada uno de sus momentos registramos fuerzas estéticas precoces, emergentes o radicales que en ningún caso actúan solas sino en coexistencia con las residuales y las dominantes. Esta formación estética que se diferencia de la evolución estética, exige conceptos estilísticos para diferenciar, según sus formas, las obras hechas en una misma época y presentes en una misma tumba. La diversidad de estilos no sólo es de tiempo (viejos y nuevos) sino también de cultura: coexistencia de estilos de culturas dominadas y los de la dominante. La evolución estética existe como sucesión de diferentes categorías estéticas y de técnicas que van imperando en una sociedad. Lo que sí no existe de veras es la evolución cualitativa de los bienes estéticos: las mejores obras clásicas no son superiores a las mejores preclásicas ni las posclásicas a las clásicas. Sus cualidades no son acumulativas, como en las ciencias, en las que cada una invalida a la anterior.

En muchas culturas que ocuparon el territorio que hoy es Venezuela, por ejemplo, encontramos cerámica estéticamente excelente. La calidad o goce estético no siempre es función directa de la plenitud política ni de la económica. Así la estética inca o la azteca no supera a la chimú o a la maya. Recordemos la belleza y el naturalismo de los bisontes dibujados en Altamira y las siluetas de cazadores en algunas cuevas de la zona del mar Cantábrico. Desde el inicio de la evolución humana, comprobamos una pluralidad de estilos y de estéticas. Además, la simplicidad puede aparecer antes o después de la complejidad. Por otra parte, la estética tribal es diferente a la de las primeras ciudades, mas nunca inferior ni superior.

Ya manifestamos que es prerrogativa del ser humano ver belleza y señalar valor estético en los bienes naturales y los humanos o culturales, sin ser indispensables que sus autores ni sus usuarios originales hayan tenido conciencia de ella o de ello. Resulta por eso inútil y engañoso atribuir a los autores precolombinos, los móviles estéticos que nosotros vemos en las formas de sus obras. Además, éstas no bastan para comprender los fenómenos estéticos del pasado: su realidad fue otra y muy compleja. Es verdad: estamos frente a obras prehistóricas y carentes de documentación. Pero como estetólogos hemos de intentar reconstruir su contexto sociocultural, con ayuda de los conocimientos científico-sociales existentes y las hipótesis posibles. Para ser precisos, necesitamos renunciar a las habituales descontextualizaciones de los analistas occidentales del arte, como si éste fuese una sucesión de objetos y no un fenómeno sociocultural amplio y complejo.

La descontextualización impera en los comportamientos estéticos del hombre actual de occidente: los bienes estéticos ya no son medios de enriquecimiento humano ni circulan en la vida diaria: han devenido espectáculos recluidos en museos, galerías y salas de estar de familias pudientes. Nos referimos a las artes plásticas tradicionales. La historia del arte sigue en el reduccionismo de los objetos y tan sólo busca lo estético de sus formas, sin parar mientes en el tema ni en lo artístico o sistema cultural a que la obra pertenece. En pocas palabras, no trabaja con la polifuncionalidad que la obra tuvo en su sociedad originaria ni se preocupa de los vínculos sociales y culturales de ella. La historia del arte debe liberarse de este idealismo objetivista.

La polifuncionalidad de hoy aplicada al estudio de estéticas remotas, se concreta en el sincretismo que es el bagaje cultural indiferenciado del hombre paleoamericano; bagaje en el que predominan las justificadas preocupaciones por la sobrevivencia humana en la indómita e imponente naturaleza y en el que el placer o displacer se halla fusionado con la utilidad práctica, con lo lingüístico-comunicativo y con lo estético del temor y admiración de lo sublime o grandiosidad del medio ambiente natural. De este conglomerado fueron brotando la magia y la religión, el lenguaje y la tecnología, la estética y los patrones perceptivos.

Como hombres del siglo xx, hemos de emplear las diferenciaciones occiden-

tales de nuestro siglo en el estudio de los aspectos indiferenciados de nuestras estéticas pretéritas. Las prácticas que suponemos vinculadas con los bienes precolombinos, por nosotros denominados estéticos o mágico-religiosos, fueron para ellos meras tecnologías de un empirismo muy especial, cuyo análisis requiere diferenciar la magia, el rito y el mito entre sí, para de este modo poder entender mejor nuestro pasado y establecer sus diferencias con las estéticas religiosas y las profanas actuales de América Latina y de occidente. Prescitemos relaciones íntimas entre las estéticas precolombinas y las ligadas al catolicismo popular de nuestros países con sus particulares vínculos entre lo sagrado y lo profano; relaciones que precisamos ubicar y esclarecer.

Nunca faltaron en Latinoamérica estudiosos preocupados por la impropiedad de los criterios occidentales para el estudio de nuestras estéticas precolombinas. Ahí están en México, por ejemplo, Edmundo O'Gorman en los años cuarenta y Justino Fernández en la década siguiente. Este último estuvo consciente de la necesidad de liberarse del concepto de belleza pura y ahistórica. Sin embargo, él no pudo zafarse de la belleza como inherente a todo bien estético y la identificó con la armonía formal y/o con el placer de ver bien confeccionado un objeto de hechura humana o bien lograda su finalidad. Hoy nosotros contamos con más recursos teóricos para sanear los criterios occidentales de eurocentrismos. Pero ya vendrán los estudiosos de las siguientes generaciones con mejor instrumental y superarán nuestros saucamientos conceptuales.

Dicho sea de paso, hoy en América Latina nos encontramos con muchos analistas de las estéticas precolombinas, convencidos de la necesidad de sopesar cuidadosamente los criterios occidentales que utilizan. Destacan en esta labor crítica las mujeres, en cuyo sólido y lúcido manejo de conceptos vemos no sólo una renovación necesaria de los estudios culturalológicos y estéticos, arqueológicos y etnológicos del mundo paleoamericano, sino también el inicio de la consolidación de un pensamiento lógico y crítico desarrollado en nuestros países, hoy casi inexistente. Como ejemplos de estudios razonados lúcidamente, ahí están el trabajo de Lelia Delgado (1989), pionera en el esclarecimiento conceptual del enfoque de las estéticas precolombinas, y las investigaciones de Verónica Cereceda (1987) y las de Teresa Gisbert (1980), sólo para nombrar a unas cuantas.

La necesidad de sopesar críticamente los alcances de los criterios occidentales en los estudios precolombinos, ha de comenzar con las palabras que usamos. Archiconocido es el problema de tomar por veraces las designaciones que utilizan los cronistas para los fenómenos y cosas paleoamericanas que ellos vieron, así como nos preocupa la legitimidad de sus traducciones de las lenguas autóctonas. En el caso de nuestro estudio, incurriremos en errores si empleamos los vocablos arte, artista y artístico, tan cargados de connotaciones extrañas al mundo precolombino. Lo mejor sería evitar su uso, explicar en qué sentidos los estamos usando o reemplazarlos por designaciones de oficio, anteriores al Renacimiento,

como pintor, escultor o constructor. También podríamos aludir a artifices y a artes prerrenacentistas o precapitalistas. Para nosotros será importante diferenciar entre el tema, lo estético y lo técnico o artístico en cada bien estético, previa diferenciación entre lo estético y lo artístico. Importante será también tomar la belleza como una de las categorías estéticas, que en las estéticas precolombinas no tuvo la importancia de lo sublime y de la dramaticidad.

Pasará mucho tiempo hasta poder aclarar cómo y cuándo aparecieron las primeras manifestaciones estéticas en Paleoamérica o en cualquier otro continente. Como ya hemos afirmado, es falsa la cuestión del origen del arte, pues éste como sistema cultural de producción de imágenes, objetos y acciones estéticas data del neolítico, en que van apareciendo la cerámica y la cestería, la textilera y la orfebrería, la arquitectura y la pintura, la lírica y lo urbano. Verdadero es el problema del origen de la sensibilidad o gusto estético que existió primero en las relaciones del hombre con la naturaleza, como una estetización razonada de sus sentimientos biológicos o animales. Pues bien, este problema tendrá solución cuando se establezcan dos hechos: si las puntas líticas fueron manufacturadas por el *homo faber*, así como la abeja construye su colmena por instinto y no por conciencia, en cuyo caso no fueron bienes estéticos ni herramientas conscientes; y si los primeros bultos y dibujos icónicos fueron lingüísticos, y luego devinieron en estéticos y después técnicos (artesanos o artísticos). A nuestro juicio, fueron lingüísticos, porque la representación gráfica de realidades visibles tenía fines comunicativos e iba paralela a la formación de los patrones visuales y el habla. En otras palabras, fueron escrituras (pictográficas) que antecedían a las palabras habladas.

En Paleoamérica tuvo que suceder lo mismo que en otras partes del mundo y no nos puede sorprender que sus primeros habitantes hayan producido objetos, para nosotros bellos y de un perfecto acabado. Poseían una poderosa sensibilidad, por falta de una racionalidad desarrollada. Decimos esto, porque los racimos suelen llevarnos a la admiración de lo humanamente normal en seres considerados inferiores, como los indígenas, sin nosotros advertirlo, y porque hoy sobrevaloramos la sensibilidad en detrimento de la razón. Entre los años 10 000 a 4 000 a.C., los paleoamericanos vivían en una economía depredadora, propia de todo paleolítico. Después de los deshielos, imperó el nomadismo tribal, se fue formando el habla y a todo lo largo y ancho de Paleoamérica aparecieron los profusos petroglifos grabados y pinturas parietales, mientras las prácticas utilitarias iban tomando cuerpo en una tecnología, propia de cazadores, pescadores y recolectores de frutas; tecnología que hoy denominamos magia por obedecer ésta a un imperismo ingenuo y agreste como si fuese una invocación a seres sobrenaturales.

Para nosotros, todo comenzó con la utilidad práctica de las sobrevivencia, cuando se enterraban a los muertos porque apasaban, se tocaba el tambor para que llueva y se dibujaba para propiciar la caza o la pesca. Luego los dibujos curu-

plían fines comunicativos. Poco a poco se fue atribuyendo a seres sobrenaturales el curso de los fenómenos naturales y humanos, mientras la fantasía iba creando los dioses a imagen y semejanza de animales quiméricos o del hombre. Surgió entonces el culto a las deidades y a los muertos. La magia fue pasando de tecnología a religión, con los asentamientos humanos y la aparición de la agricultura. Así se fue entrando al neolítico.

Por el año 4000 a.C., apareció la cerámica, comenzó el neolítico en paleoamérica, se inició su economía productiva, la domesticación de algunas plantas y animales y se empezó a perfilar la cosmogonía mágico-religiosa junto con sus correspondientes sistemas culturales de producir imágenes, objetos y acciones, hoy denominados estéticos. Entre 4000 a 1300 a.C. se terminó de llevar a cabo la neolitización de Paleocamérica. Los centros culturales devinieron centros ceremoniales con sus clases sociales y una teocracia en la cúpula. En estos centros, como en las provincias alejadas y las tribus rezagadas, encontramos una iconografía ajustada al realismo conceptual, hay mal denominado primitivismo por ser ajeno a la belleza y naturalismo renacentista. Entonces ya florecía la cultura en Egipto y Mesopotamia.

Los diferentes dibujos y esculturas, cerámicas y pinturas que fueron surgiendo entre 4000 y 1300 a.C., muestran ya una unión muy estrecha con la magia y lo mágico religioso. Para nosotros son obras estéticas por bellas y no por útiles y, por ende, placenteras, como lo fueron para sus productores y sus usuarios. La estética de tales productos tuvo una lectura distinta a la nuestra. Ellos tuvieron sus razones, así como nosotros poseemos las nuestras igualmente válidas. Es menester, entonces, diferenciar unas de otras en lo posible. Su estética fue definitivamente mágico-religiosa.

El periodo formativo o preclásico de las culturas más desarrolladas de Mesoamérica y de Los Andes centrales, principió en 1300 a.C. y duró hasta 200 d.C. Durante milenio y medio se fue fraguando la plenitud de las mejores culturas paleoamericanas, la que terminó en el año 1000 d.C. De esta fecha en adelante declinan dichas culturas, hasta que en el año 1400 brotaron las culturas tardías: la incaica y la azteca, ambas desaparecidas con la invasión española.

B) *Las estéticas mesoamericanas*

En el área del actual México, Guatemala, Honduras y Belice se desarrolló el centro cultural mesoamericano con sus obvias irradiaciones al norte y al sur. Al recorrer los bienes culturales que aún subsisten y que para nosotros son estéticos, nos encontramos primero —según su orden cronológico— con numerosas figurillas de barro huecas y de piedra confeccionados durante el milenio y medio del periodo formativo (1300 a.C. a 200 d.C.). Dentro de su amplia variedad formal registramos una unidad estilística, propia del realismo conceptual en bulto:

un rostro y un cuerpo con los rasgos naturales indispensables, a menudo con penados y atuendos típicos. Sus proporciones son tripartitas: la cabeza un tercio, el cuerpo otro y el último las piernas, estereotípicas en algunos casos, descalzas o no, con pies o sin ellos. Varían las posiciones de los brazos. Destacan por su gracia las de Tlatilco, rotuladas "mujeres bonitas", muy diferentes al estilo de Xalostoc y al de Tlapacoyan con sus ojos saltones y su tendencia a la ortogonalidad, como endureciendo las curvas. Añádase el estilo de las figurillas de Michoacán o pretarascas y el más acentuado de las de Remojada, en que sus proporciones cambian y la cabeza representa la quinta parte del cuerpo humano.

Hay diversidad en el dinamismo de las figurillas, sean erguidas o sedentes, así como es variado el tema de las esculturas. Además de las figurillas femeninas y masculinas, encontramos maternidades, cabezas humanas, animales, vasijas encisas o policromas, deidades, personajes con máscaras u disfraces, enfermos y animales quinéricos o antropoides bicéfalos. En síntesis, reflejan la realidad y la ficción cosmogónica. Con el tiempo van aumentando su expresividad, singularidad y pormenores formales.

A este período pertenecen las esculturas de la matriz de las culturas mesoamericanas, que es la olmeca (1 300-600 a.C.). De ella ha quedado mucha escultura lítica. Entre ésta destacan las cabezas monumentales con su imponente simplicidad y tipicidad de las facciones. Para muchos esto constituye un enigma, ya que antecede y contraviene el barroquismo con que se quiere emblematicar al arte mexicano de todos los tiempos. Sin embargo, la simplicidad también fue parte importante de la estética mexicana y puede volver a serlo. Su cúspide paleomexicana estuvo en el "Luchador" del Museo de Jalapa, por ejemplo, con la insuperable expresividad de su faz y la posición de sus brazos, dentro de su simplicidad monumental. El olmeca fue un buen tallador de piedra. Su estilo lo encontramos en la limpieza de los trazos de los bajo y altorrelieves de Monte Albán en Oaxaca, que incluyen los danzantes y los jugadores de pelota. De su arquitectura quedan pocos indicios, pero los de La Venta anuncian ya las constantes que desarrollarán las culturas clásicas en sus centros ceremoniales. Total: la lítica y la cerámica del período formativo de las culturas mesoamericanas, nos ofrecen generosas y profundas experiencias estéticas, además de las múltiples informaciones que nos brindan respecto a los usos y costumbres, cosmovisión y adelantos tecnológicos de tipo manual y empírico.

Las obras aludidas y muchas más, cuyos originales podemos ver en museos o en reproducciones de los libros especializados, pueden ser admiradas estéticamente por el público interesado, mientras las analizan los historiadores del arte, para —mediante estudio de sus pormenores y medidas— producir elementos de juicio y proveérselos al citado público. Con la lectura estética y la temática de las formas de tales obras, se cierra el círculo del arte según la educación occidental que hemos recibido: las obras de arte de todos los tiempos deben ser gozadas;

máxima hoy en nuestras sociedades de consumo en que todo bien cultural debe complacer al ser humano, en especial los bienes estéticos. Muchos piensan que hemos venido al mundo para que los artistas nos entretengan, así como los bufones hacían reír a los nobles de antaño. En suma, el público y los analistas se centran en la función estética que la obra de arte tiene para éstos y para aquél.

La verdad es que lo estético es eminentemente sensitivo o emocional, amputa el fenómeno sociocultural de toda cultura estética y, por ende, limita la experiencia estética, de suyo polifuncional, a la lectura complaciente de las formas. Para nada se toma en cuenta el placer intelectual que aporta la lectura de las diferentes funciones que tuvieron los productos de las culturas mesoamericanas en su origen. En otras palabras, accentuamos lo ahistórico de las obras, igual que los museos y los historiadores del arte, tradicionales y academicistas. ¿Cómo zafamos de estos criterios occidentales, si en verdad debemos hacerlo?

En nuestra opinión, los analistas de lo estético debemos vincular las obras paleoamericanas con su cultura y sociedad, para establecer sus constantes históricas al lado de las ahistóricas o antropológicas; lo que equivale a señalar sus diferencias con las obras de otras culturas. Hemos, pues, de indagar cuáles fueron las diversas funciones que cumplieron las obras en su tiempo y sociedad: las estéticas, las temáticas y las técnicas o sistémicas. De acuerdo con nuestra visión, debemos comenzar por trazar los rasgos principales del sistema de valores que pudieron tener las culturas estéticas mesoamericanas. Sin lugar a dudas, dichos valores estuvieron ligados estrechamente con los valores de la magia primero y luego con lo mágico-religioso. Su estética fue religiosa para el criterio occidental, pero también fue profana, en tanto que fue áulica. Es muy posible que hubiese habido una estética teocrática de las clases altas y otra popular con sus bailes y canciones, música, ofrendas y amuletos.

Adela Fernández (1983) señala "el medio metafísico, el esfuerzo intelectual por comprender la realidad cósmica, y el afán doloroso de la espiritualidad", como las piedras angulares de las culturas mesoamericanas, de suyo centradas en lo mágico-religioso. Para nosotros, "el medio metafísico" se halla constituido en los sentimientos entre temor y admiración suscitados por los dioses, controladores de la imponente, grandiosidad o lo sublime de los fenómenos naturales. Lo sublime fue su categoría estética principal, como lo fue por el feligrés medieval. La dramaticidad le sigue en importancia, pero sin que faltasen la comicidad y la belleza en las manifestaciones profanas. Lo que era favorable a la subsistencia material del hombre, fue placentero o bello. Teníamos presente que eran hombres verdaderamente religiosos y por eso preocupados por sus dioses y por su comunidad, más que por su comodidad personal y su conciencia de individuos. Los miembros de nuestras clases medias y altas de hoy agrupan en parte a individuos, que son productos reuaccentistas, y en parte hombres-masa aferrados al consumismo por ser hechuras de las revoluciones industriales. Su feligrería ha

pasado a segundo plano, mientras ella predomina en nuestras mayorías demográficas asidas a un catolicismo que ellas supieron adaptar a sus necesidades.

"El esfuerzo intelectual para comprender la realidad cósmica", por otra parte, llevó al hombre paleoamericano a producir conocimientos de tal realidad, ya sea mediante la sensibilidad y sus productos estéticos o a través de la razón y sus productos empíricos, como la astronomía, la herbolaria y las tecnologías manuales de la agricultura, cerámica, textilera, cestería, riego y orfebrería. Predominó el culto a los dioses y a sus efígies. Adela Fernández se refiere, en este sentido, a "la multiplicación de sus dioses" y a la "revolución ideológica" necesaria para interpretar "el misterio" de la naturaleza y las dualidades vida-muerte, efímero-eterno, divino-humano.

La citada investigadora afirma: "En esta abundancia de dioses, aun surgen dicotomías y polifacetismos para la proyección de los varios egos de cada dios. Los aminorados se transforman, multiplican su personalidad para poder cumplir con todas sus acciones divinas. De esta manera, una determinada deidad puede ser benévola y malévolas, ser la madre de su propia abuela, destruir lo que ha creado, ser dinámica y estática, omnipresente, ubíqua, ambivalente, polifacética y por lo tanto tener nombres como acciones reales, y tantas características como su naturaleza lo requiera". Sus dioses requieren "una parafernalia simbólica" y para sus efígies son vitales sus colores y emplazamientos según los cuatro puntos cardinales. El universo es visto tripartito y cada parte con varias secciones. Lo profano y lo divino están fusionados en dependencia mutua, en la que los sacrificios humanos son voluntarios en el individuo como una obligación cosmológica. La muerte alimenta a la vida y la transigración de los muertos hace funcionar al universo. Aquí en torno a los autosacrificios quizás lata "el afán doloroso de espiritualidad", a que alude Adela Fernández sin haber querido definirlo.

Este sistema de valores mágico-religiosos se hallaba íntimamente ligado al sistema de valores estéticos, el cual pronto generó sistemas de producción de imágenes, objetos y acciones, para satisfacer las necesidades mágico-religiosas del sacerdocio y la teocracia, así como los requerimientos sociales de estructuración en capas sociales y de entretenimiento. Para tal producción, derivaron de las tecnologías manuales, denominadas cestería y cerámica, textilera y orfebrería, tallado de la piedra y lenguaje gráfico; derivaron —decimos— unos bienes ornamentados destinados a la magia, ritos y mitos cosmológicos y cosmogónicos. El ornamento separaba a las tecnologías y a los lenguajes de los bienes sagrados o teocráticos. El ornamento estaba dentro de "la parafernalia simbólica" de los dioses y de la teocracia; dotada de prestigio social a ésta. Posiblemente las figurillas fungían de amuletos y ofrendas en manos populares. Los portadores de las imágenes estéticas fueron las esculturas y pinturas, códices y joyas, vestimentas y bastones de mando, arquitecturas y plazas o centros ceremoniales. Pero al lado de sus funciones estéticas cumplían las mágico-religiosas y las sociales.

Los bienes estéticos mostraban una compleja formación, en tanto coexistían modos regresivos, dominantes y emergentes de producción, distribución y consumo de bienes estéticos, tanto los tangibles como los intangibles. Esta coexistencia de modos, corresponde a una infraestructura material de la economía agrícola y teocrática, con un comercio de trueque, tributos de guerra y servicios al sacerdocio, los nobles y altos funcionarios. La producción era múltiple: como tributo o por esclavitud, como servicio áulico o mágico-religioso, por contrato o para el comercio. Los productores signieron la evolución conocida en otras culturas: magos primero y luego sacerdotes para terminar en hombres de oficio o artesanos organizados en "cuadrillas" de orfebres, plumajeros, entalladores, escultores, lapidarios y pintores (P. Carrasco 1978, pág. 34).

También fue diversa la distribución de bienes estéticos: por recolección de tributos, comercio o contrato de servicios. Recordemos que los bienes estéticos eran entonces sagrados y por eso invendibles, aunque no lo fueron los amuletos y las joyas. El consumo fue asimismo plural y sus funciones mágicas, de prestigio social, rituales o difusión mítica e histórica. Resulta difícil diferenciar entre la magia, el rito y el mito, pero sí son diferenciables como actividades en que predominó la finalidad de influir en la naturaleza (magia) de manera secreta e individual o de forma pública (ritos) o bien se hacían visibles aspectos de la vida de los dioses o de los guerreros.

Sus bienes culturales —estéticos para nosotros y mágico-religiosos para ellos— eran las esculturas y pinturas, templos y plazas, cerámica y textiles, códices y plumaria, joyas y máscaras. A estos bienes habrá que agregar la música y danza, canción y oralidad, los ritos y magias, más el culto a los muertos. Todos los bienes tenían fines prácticos de tipo religioso o de estructuración (o prestigio) social. Lo estético era inconsciente y estaba íntimamente ligado a lo mágico-religioso. Lo técnico o sistémico era seguramente apreciado por la gente del oficio. Para sus productores y consumidores, los bienes carecían de la visualidad pura que hoy apreciamos como fin en sí mismo; no eran espectáculos. Los mitos y criterios de la oralidad imperaban en las formas y en el tema que los reflejaban o mejor: los refractaban. Las imágenes no reproducían realidades visibles sino que propiciaban hechos favorables o conjuraban a los perjudiciales.

Después de estas extensas consideraciones volvamos a las obras olmecas y veamos las funciones varias que ellas pudieron tener en su tiempo. Los estudiosos ya han descrito los méritos estéticos de sus formas, según el gusto y las ideas con que nuestro tiempo conceptúa al estilo olmeca en su amplia extensión geográfica. Según Beatriz de la Fuente, las esculturas olmecas existentes son agrupables en cabezas colosales, estelas, altares y rostros humanos. Para esta estudiosa (1984: 323/4), dichas esculturas tuvieron las funciones de imágenes míticas, de efigies de seres sobrenaturales y de retratos de hombres. Discrepamos en la utilización del término retrato (véase B. de la Fuente, 1985), con un sentido de individualidad,

que no pudo existir por ser un producto renacentista. Hubo, sin duda, una taxonomía fisonómica para reconocer a cada persona por sus rasgos singulares, pero sin el concepto de individualidad que sí pudo existir en la época clásica de los mayas.

El estilo olmeca es considerado un ejemplo de simplicidad, que sólo la escultura de Mezcala lo pudo superar en poder de síntesis. De este estilo se quiere derivar toda su cultura, sin considerar el siempre presente pluralismo o formación estilística. Su influencia es registrable en regiones muy distantes y por eso se ve en la cultura olmeca la matriz de las mesoamericanas. Incluso se ha visto similitudes entre la línea activa de los Danzantes de Monte Albán y la de las estelas de Chavín de Huántar, cultura matriz de las centroandinas. Los Danzantes no representaban, su confección constituía un rito propiciatorio. Por eso P. Westheim (1957: 171) escribió al respecto: "La mcha de aquellos creadores es revelar la esencia mágico mítica de la danza."

Como sea que agrupemos las obras olmeccas o conceptuemos sus posibles funciones, ellas constituyen bienes que para nosotros son estéticos por la belleza de sus formas y por la expresividad de sus figuras. Son ejemplos de la creatividad mesoamericana. La plenitud olmeca gestó elementos fundamentales de Mesoamérica, como los religiosos, el juego de pelota, las plazas ceremoniales y la astronomía. No en vano su desarrollo fue milenario y duró hasta 300 años d.C. Contemporáneo de su plenitud fue el florecimiento de Grecia clásica y luego el de Roma imperial.

Teotihuacan (300-900 d.C.) fue una cultura que inició su plenitud cuando la de Occidente comenzaba a estructurarse, si tomamos al cristianismo (siglo III) como su ingrediente principal, cuya honda religiosidad generó la Edad Media. La lozanía de la cultura china y la indú, transcurrían entonces paralelas a la teotihuacana. Esta como iniciadora de la plenitud clásica de Mesoamérica, tuvo la evolución conocida en otras culturas: de un profundo sentimiento mágico-religioso con predominio sacerdotal, fue hacia una teocracia, en que se equilibraba lo sagrado y lo áulico. Luego vino el predominio de los nobles, para terminar en el poderío de los guerreros, causa y a la par resultado de la decadencia o posclasicismo. La cultura siguió el proceso de laicización impuesto por el triunfo de los guerreros sobre los sacerdotes, después de centenarias pugnas. La religión pasó al servicio del estado militar.

La plenitud teotihuacana se centró en su plaza ceremonial principal, en las afueras de la actual ciudad de México. Su arquitectura piramidal estaba en armónico maridaje con la plaza. La majestuosidad de sus volúmenes arquitectónicos y el espacio transitable de la Calzada de los Muertos, cristalizaban el mundo religioso y el estético de los teotihuacanos. Si en sus comienzos los ritos públicos, en esta plaza, fueron para los feligreses de una población de 20 000, al finalizar lo fueron para 250 000. Los espacios habitables de la arquitectura estuvieron destinados a ritos puramente sacerdotales y para las tumbas. Lo decisivo fue el

espacio público, adecuado a las multitudes, que obedecía a una sensibilidad hasta ahora en acción en el mexicano actual. No muy lejos de la plaza estaban las construcciones civiles como el Templo de los Jaguares. La sencillez e imponente de la Calzada de los Muertos estuvieron contrastadas con la riqueza barroca de los relieves y las pinturas como en la Pirámide de Quetzalcóatl.

En la cultura teotihuacana nos encontramos con varias clases y funciones de la arquitectura y escultura, las plazas y relieves, las pinturas y cerámicas. Circulaban imágenes con diferentes soportes (barro, muro, piedra y cortezas, atlatle o "papel") y con diversos objetivos: divulgación de mitos o de hazañas de guerreros, ornavación, como prestigio de lo sagrado, o efigies de culto o rito. Sus pinturas tendían al naturalismo, fue severa su paleta y estrecha la unión de la figura con el fondo. Las curvas predominaban en sus figuras; figuras de seres en una suerte de paraíso, cuya flora y ríos eran motivo de varias actividades humanas. Por otra parte, las cerámicas fueron ofrendas funerarias con imágenes coloradas o encisas en el contorno de unos vasos tripodes. Su escultura, a su turno, llegó a una simplicidad monolítica muy generosa en significaciones, como el Tláloc del Museo de Antropología de la ciudad de México.

A esta época pertenecen las pinturas de Cholula de un estilo muy diferente, en el que sobresalía la línea escueta en torno a las imágenes humanas y a insectos (quiméricos) de sugerente dinamismo. No faltan las estructuraciones geométrico-lineales. Las escenas representaban y siguen siendo para nosotros muy humanas, así como todavía hoy nos impresiona su línea activa y escueta, lacónica. Son contemporáneas asimismo los murales de Cacaxtla, creados posiblemente entre 750 y 950 d.C. Destacan por su insuperable pictorialidad cercana al naturalismo y por su fuerza narrativa y heráldica o alegórica. En el esplendor de unos azules, ocre y blancos se mueven vencedores y vencidos, todos cargados de "parafrenalia simbólica". La influencia de la pintura maya es evidente, como mayas fueron los vencidos aquí representados. Inagotables son los méritos temáticos, estéticos y pictóricos de los murales de Cacaxtla, como también lo es la arquitectura y el urbanismo de Teotihuacan.

En el Golfo de México encontramos las obras de la cultura totonaca. Sobre sale El Tajín, centro ceremonial, con las armónicas y austeras pirámides de Tajín Chico y con la rítmica repetición de La Pirámide de los Nichos. La majestuosidad se encarna en las estructuras pétreas de las pirámides. Desafortunadamente, La Venta y Tres Zapotes dejaron sólo rastros de su impronta olmeca. A la cultura totonaca pertenecen las pinturas de Las Higueras con la utilización variada de las proporciones del cuerpo humano; las alargadas nos recuerdan a los petroglifos de Baja California (cueva Gardner). Los "tlacuifos" de Las Higueras privilegiaban también la línea activa y sus personajes parecen danzar, más que caminar majestuosamente como los de Cacaxtla y Bonampak. Sus escenas son áulicas y heráldicas, así como delicada, oligocroma y lírica su paleta.

CULTURAS MESOAMERICANAS



Fig. 1. Altar Monolítico Olmeca. La Venta. Preclásico medio. Imponente escultura megalítica, mal denominada altar, de la cultura madre en Mesoamérica, con su figura y símbolos en armonía.



Fig. 2. Cabeza colosal Olmeca. Enigmática figura de rasgos negroides que hacen pensar en inmigraciones africanas.



*Fig. 3. Luchador. Olmeca. Preclásico
tardío 600 a.C.*

*Pastosa monumentalidad con dinámicos
brazos y serenidad en su rostro y cuerpo.*



*Fig. 4. Figurilla femenina. Cerámica
Tlatic. Preclásico.
Gracia y simplicidad se entrelazan en esta
figura bicéfala.*



*Fig. 5. Figurilla de una bailarina
Remojadas, Preclásico.
Un cuerpo casi esquemático con serenos
movimientos y rodeado de símbolos.*



*Fig. 6. Cabeza de noble. Cerámica Maya.
Estuco.
La rotundidad de los rasgos faciales con-
trasta el dinámico conjunto de su cimitera.*



Fig. 7. Vazija. Cerámica Maya.
Majestosa figura de serena y enmismada actitud.



Fig. 8. Coatlicue. Diosa azteca con su falda de serpientes y su rostro sobrenatural.

He aquí la máxima expresión de la estética azteca, centrada en la crueldad divina y el terrore humano. La belleza estuvo en su perfecto acabado y en la armonía de las formas.



Fig. 9. Piedra del Sol. Azteca.

Labrado lítico maravilloso que combina signos del calendario con imágenes de deidades en bello acorte.



Fig. 10. Recinto de murales. Bonampak. Maya. 800 a C.

En estos murales encontramos ya la narración de hazañas de guerreros. Los colores y las figuras se alternan con cadenciosa belleza.



Fig. 12. Gran Plaza. Monte Albán, Oaxaca. Cultura Zapoteca.

La cultura Olmeca llegó a lugares lejanos, como Oaxaca, e impuso el espacio público destinado a los ritos.



Fig. 13. Pirámide de la Luna. Teotihuacán, La Ciénega. Valle de México.

En el centro ceremonial se desarrollaban las manifestaciones rituales. Sus edificios enmarcaban los espacios. La pintura y la escultura eran aditamentos arquitectónicos.



Fig. 14. Chichén Itzá. Parte del centro ceremonial Maya Toltéca.
En la gran cultura Maya también confluyen todas sus actividades religiosas y las administrativas en centros como este.



Fig. 15. Códice Borbón, Cultura Nahuatl-Mixteca. Tonantli.
Las culturas mesoamericanas estaban en pleno desarrollo de la escritura cuando las invadieron los españoles.

La escultura totonaca, a su turno, fue escueta en la piedra, rotunda en los relieves y atractiva en el barro. Allí están las "caras sonrientes" y las figuras humanas de El Zapotal, como pruebas. La información visual de los ornamentos o símbolos, obedecía a una economía de medios. En la cerámica totonaca, por último, destacan los vasos con pedestal y ornamentos blancos de contornos negros o rojos en una armónica combinación de ortogonalidades y curvas. En la escultura y cerámica, los huastecas —habitantes del norte— compitieron en belleza formal y dominio técnico con los totonacas durante unos siglos.

Interrumpamos nuestro recorrido por las épocas clásicas de Mesoamérica, con el objeto de sopesar cuidadosamente los alcances de la posición formalista que venimos adoptando al describir los considerados, por nosotros, bienes estéticos más importantes de los olmecas, teotihuacanos, totonacas y huastecas. Esta posición es la habitual de los historiadores del arte. Aducen que el formalismo es la única salida para el enfriamiento de los productos estéticos del pasado, porque los aficionados nunca podrán vivenciar sus efectos temáticos y estéticos originales, y porque los historiadores han de proveer lecturas formalistas que adoctrinen en favor de la supremacía mundial del arte occidental. En rigor, sin embargo, su obligación real consiste en reconstruir el contexto socio-cultural original de los bienes estéticos pretéritos. La historia auténtica produce conocimientos históricos; nunca adoctrina.

En rigor también, no es nada vital que los aficionados se limiten a las obras del pasado. Su limitación constituye un vicio que los obliga a prescindir de las obras de los productores vivos. Se culpa de esto a la crítica de arte por no proveerlos de los elementos de juicio necesarios para el consumo de las obras recién nacidas. En realidad, influye en gran parte la pereza mental, puesto que las obras del presente nos exigen extraer su carga estética de entre múltiples componentes y efectos no-estéticos que nos comprometen en lo más íntimo de nuestra sensibilidad y mente. Lo mismo sucede, por ejemplo, cuando vemos una cafetera de nuestro tiempo: nos toca diferenciar su posible belleza formal de su utilidad práctica, mientras en la cafetera de nuestros abuelos ha quedado sólo lo estético de sus formas y con ella adornamos nuestra sala de estar.

Recuerde el lector: durante milenios los bienes —estéticos para nosotros— fueron magia y luego mágico-religiosos. En otras palabras, los usuarios eran los feligreses y sus lecturas, mágico-religiosas, así como hoy es práctico-utilitario el uso de los utensilios diseñados, esto es, provistos de recursos estéticos. Los utensilios y los bienes religiosos entrañan categoría estética, que son percibidas inconscientemente. Si es así, entonces cabe reconocer lo religioso como un producto estético, si adoptamos una actitud "de constructivista", como más adelante veremos en detalle. Como resultado se levanta ante nosotros la pregunta decisiva: ¿los aficionados al arte "culto" debemos reducirnos a la mera afición o ser co-participes activos de lo más actual o emergente de nuestra cultura estética?

El hombre de pueblo —recuérdelo el lector— es usuario de los bienes estéticos de su tiempo, nunca del pasado. He aquí su sana vitalidad, en comparación con el alienante intelectualismo de los aficionados a las estéticas "cultas" del pasado. La cultura popular es en gran parte religiosa y siempre está fusionando con actualidad lo sagrado y lo profano, lo irreal y lo real. Por eso resulta muy legítimo aseverar que el teotihuacano transitaba por la Calzada de los Muertos sumido en sentimientos religiosos y podía significar las orientaciones de las pirámides, los colores de las deidades en efigie y los símbolos de las serpientes emplumada.

Posiblemente los sacerdotes y los altos funcionarios desarrollaban lecturas formalistas e intelectuales, así como los pintores o escultores juzgaban los méritos técnicos de los murales y los relieves. El pueblo tenía otras lecturas y éstas eran, a nuestro juicio, estéticas. Lo eran en cuanto los sentimientos religiosos provenían también de los mitos, en que aparecían las diferentes categorías estéticas, concretadas en variados isótopos o versiones afines. Lo sublime y lo dramático, lo feo y lo trivial intervenían indefectiblemente en los hechos o hazañas de la deidad en el momento adorada. En las creencias mágico-religiosas venían aducidas alusiones a los sacrificios humanos, la vida de los muertos y la existencia del universo. Vida y muerte, lo sagrado y lo profano se complementaban mutuamente. Se ha discutido mucho la presencia de un arte popular en el mundo precolombino. En nuestra opinión, hubo una estética popular de consumo, en cuanto el hombre común consumía lo religioso con sentimentalidad; además de que debió haber habido oralidad, música, bailes, canciones y amuletos de producción y consumo populares. Los sacerdotes y altos funcionarios sí generaban lecturas filosóficas o intelectuales ante las efigies religiosas; también eran contados quienes supieran interpretar las implicaciones cosmológicas y cosmogónicas de los códices o de la "parafernalia simbólica" de los dioses.

Cuando en nuestro recorrido nos referimos a lo clásico, diferenciado de lo precedente, y posteriormente recurrimos al formalismo: a la belleza de las figuras y a la armonía compositiva, más que a la expresividad. Generalmente sobrevaloramos lo clásico, cuando lo preclásico es siempre de mayor expresividad. En el posclásico se supone un mayor juego formal que también puede ser más hedonista que lo clásico. Se supone también que lo posclásico implica decadencia cultural. En el mundo precolombino, surgió el militarismo que, por definición, es adverso a lo estético. Naturalmente no todo era religioso, también hubo los adornos como símbolos de prestigio social y su uso estaba reglamentado. Al lado de la profundidad religiosa había el hedonismo, como lo hubo en el gótico, pongámoslo por caso.

¿Cuál debe ser entonces nuestro enfoque de los bienes religiosos precolombinos de uso sacerdotal, áulico y popular, que para nosotros son estéticos y que también pudieron serlo en su tiempo?

Sin lugar a dudas, nuestro enfoque ha de ser estológico, vale decir, centrado en lo estético. No somos antropólogos, etnólogos ni arqueólogos, interesados tan sólo tangencialmente en lo estético. Tampoco somos meros aficionados al arte, que únicamente buscamos vivencias estéticas de modo espontáneo. Como estólogos debemos centrarnos —he aquí lo importante— en lo estético de las obras mesoamericanas por partida triple: sus componentes comunes al hombre, los propios del mundo precolombino y los que lo son para nosotros, hombres de fines del siglo xx y que solemos adjudicarlos a otras épocas.

Pero centrarnos en lo estético implica para nosotros establecer sus relaciones con los demás ingredientes culturales y sociales. Estas relaciones varían según la estetología: la historia del arte se ocupará de señalar las virtudes estéticas de las obras precolombinas en vinculación con su contexto sociocultural, aparte del histórico. Para el efecto, utilizará los criterios occidentales más avanzados. Los conocimientos históricos enriquecen la vivencia estética de los aficionados. Los bienes estéticos demandan, sin duda, la primacía de la sensibilidad, pero sin omitir la razón, puesto que la vivencia estética es, de hecho, humana, esto es propia de un ser racional y no de un animal, por naturaleza limitado a su sensibilidad.

La teoría del arte, mientras tanto, va más allá: no sólo aplica los criterios estéticos de occidente, sino que tiene la obligación de criticarlos y de producir otros adecuados a la realidad estudiada. Para esta disciplina, el hecho de centrarse en lo estético significa establecer las renovaciones conceptuales exigidas por la realidad estética precolombina. Ya hemos visto que para el estudio de ésta, no bastan nuestros conceptos de belleza formal ni natural, supuestamente existentes en toda cultura y época. Tampoco resulta suficiente describir las realidades socioculturales precolombinas de los bienes estéticos, para establecer que están al servicio de la religión y consecuentemente limitarnos a sus contenidos mágico-religiosos. Dar a conocer las condiciones de la producción, distribución y consumo de los bienes estéticos, es importante, pero no suficiente.

Como renovación de la primera deficiencia, cabe proponer —como teóricos— la ampliación de lo estético a todas sus categorías conocidas, incluyendo sus posibles isótopos o versiones precolombinas. Así se romperá con la manía de la cultura occidental oficial de limitar abusivamente lo estético a la belleza. La segunda deficiencia, nos impone la destrucción —en un gesto de deconstruccionista— de la oposición religión/estética, previa diferenciación entre lo estético y lo artístico (lo estético como facultad humana y lo artístico como sistema cultural o técnica de producir bienes estéticos).

Para reforzar dicha deconstrucción, hemos de hacer lo mismo con la oposición sensibilidad/mente. En realidad ésta constituye una complementariedad indetectable, propia de todo ser humano normal.

Vivenciar estéticamente un bien cultural o natural implica conceptuarlo, porque este bien contiene lo temático —religioso o político— y lo artístico o técnico, aparte de lo estético o emotivo. En el mundo precolombino —y en esto tuvo mucha razón P. Westheim— los bienes estéticos más importantes venían del mito y a la vez lo retroalimentaban, aunque también hubo bienes estéticos motivados por razones profanas de prestigio social. En síntesis, buscaremos la polifuncionalidad en las obras del pasado mesoamericano como el recurso de una mejor comprensión de su realidad.

En sentido estricto toda obra estética es producto de la ficción, imaginación o simulación, pero hecha realidad religiosa o sociocultural. En ningún caso podemos tomarla por un documento arqueológico ni antropológico, pese a poder darnos algunos indicios de su realidad colectiva y cultural. Lo cierto es que en la simulación caben varias interpretaciones o lecturas, las estéticas entre ellas. Entre las estéticas, hemos de tener en cuenta no sólo las formales y naturales representadas en las imágenes, sino sobre todo las categorías estéticas que entonces eran religiosas. En las hazañas, beneficios y penitencias de cada deidad se daban el dramatismo o lo sublime, la tipicidad o la trivialidad, la fealdad o la comicidad, o bien la novedad.

La religión fue la modeladora de la sensibilidad estética, como todavía lo es en el hombre de pueblo de cualquier parte del mundo. La magia y la religión fueron manifestaciones estéticas, en que la ficción se torna creencia, fe o dogma. Como resultado, nos sale al encuentro la necesidad de describir lo estético a través de los portadores mágicos, míticos y/o rituales de las obras precolombinas. Esto lo dejamos para los historiadores del arte. Como teóricos nos bastan aquí las renovaciones conceptuales antes mencionadas. Seguiremos, pues, describiendo las virtudes formales de las obras y les sumaremos las posibles implicaciones religiosas que nos permitan inferir nuestros limitados conocimientos de las culturas precolombinas. Continuemos, entonces, nuestro recorrido por las manifestaciones estéticas de Mesoamérica clásica.

En la región occidental u del océano Pacífico, descollaron la cerámica de Colima con su rotundidad, la de Nayarit con su majestuosidad y la tarasca. Al sur, en Oaxaca tenemos restos del de Monte Albán, centro ceremonial y funerario, que muestran la superposición de varias épocas, las formativas y las clásicas. No posee la imponente Teotihuacán, su contemporáneo, pero sí su severidad en la Gran Plaza, los espacios para el juego de pelota y los diferentes edificios. Sus esculturas que representan deidades ostentan un rostro en perfil estereotipado y rodeado de símbolos e información escrita o jeroglífica de espacio y tiempo. Su profusión incurre en el barroquismo. Para ser precisos, tienen la comunicación por su objetivo principal, sin dejar de contener, por eso, una carga estética para nosotros. Tales esculturas vienen a ser versiones en bulto de las figuras abruma-

das de "parafernalia simbólica", que aparecen en los códices. No se trataba, pues de agorafobia, sino de proveer la mayor cantidad posible de informaciones.

Impresionantes como bienes estéticos son, en Monte Albán, las estelas de los danzantes y jugadores de pelota. Sus firmes, pero ágiles delineamientos incisos en la piedra, siguen suscitando hasta ahora sensaciones de gracia. Notables su técnica metalúrgica y las configuraciones estéticas de los adornos de oro. Las pinturas fueron pocas y acusaban una preocupación por los símbolos y como resultado éstos predominaban visualmente y testimonian una época áulica con sus signos de prestigio y no de poder mágico, cuando imperaban los sacerdotes.

Más al sur estaba la cultura del Mayab, cuyos esplendores todavía podemos comprobar en sus escombros. Estamos frente a la cultura más desarrollada del mundo paleoamericano. Sin embargo, le han sido regateados sus méritos. No tanto por su remota existencia y la consecuente falta de documentación, sino por un mal entendido nacionalismo que ha de encumbrar —a como dé lugar— a la cultura mexicana o azteca, porque es el antecedente directo de la actual capital de México como nación. Contamos con más documentos sobre el imperio azteca, el cual no tuvo tiempo de madurar. Pero por la calidad y la cantidad de sus innovaciones culturales, los mayas ocupan el primer lugar en el mundo paleoamericano. El Mayab fue un imperio extenso con varias ciudades o centros ceremoniales y con unas manifestaciones estéticas con su propia impronta. Su escritura y astronomía, matemáticas y agricultura, urbanismo y arquitectura enriquecieron a las otras culturas mesoamericanas.

Cuando uno recorre con la memoria sus centros ceremoniales y funerarios, toma conciencia de su personalidad cultural: una pluralidad imperial que tuvo unidad y diversidad a la vez, pero nunca fue provinciana. En su arquitectura se combinaban la horizontalidad y la verticalidad en torno a la vida religiosa comunitaria. Pudo haber habido ritos para sacerdotes o iniciados en lugares exclusivos, pero predominaban los ritos públicos, cuyo buen número atestiguan las diferentes plataformas a cielo abierto en los centros ceremoniales. Estos centros constituyeron la médula de la cultura estética o religiosa de los mayas. Superaban en importancia a los bienes estéticos en cerámica y joyas de uso personal, al culto a los muertos que tuvieron preeminencia en las culturas centroandinas, por ejemplo. En Mesoamérica cabe hablar de riqueza arquitectónica y no iconográfica ni pictórica.

La arquitectura predominaba y ella era asimismo escultura y ponía a su servicio la pintura y los relieves en sus muros. Lo importante era lo urbano, lo exterior de la arquitectura que daba a las plazas y calzadas. Los altos y bajorrelieves son para nosotros manifestaciones pictóricas, porque hoy la escultura prefiere estructurar espacios reales, como uno de los problemas que preocupan al pensamiento humano actual. En el pasado y en las mentes académicas de hoy, el relieve fue siempre considerado escultura. Para los mayas debió ser pictórico y secundario.

El complejo piramidal de Tikal representa el preclásico maya, con su gigantismo y verticalidad. La gradería, que recuerda a la terracería agrícola, ornamenta también a esta arquitectura sacra. Su grandiosidad pétrea también nos conmueve con sus actuales restos. Sus relieves y pinturas son ya notables en dominio formal. El clásico tiene varios ejemplos. La serenidad de Palenque: el equilibrio entre la horizontalidad y la verticalidad es aquí más armónico. Las graderías se amplían y acentúan. Los volúmenes y superficies erizadas con símbolos, revelan una sensibilidad estética muy desarrollada, aunque entonces inconsciente. No por nada la calidad estética es prerrogativa del receptor. Se revela una sensibilidad refinada que hace de los relieves ornamentales una delicada encajería lítica. Naturalmente, para los mayas no eran adornos, sino símbolos religiosos primero, luego signos de prestigio social y tal vez el hijo devino belleza.

Otro ejemplo del Mayah clásico tenemos en la expresividad de Copán con su patio ceremonial y estelas, su espacio para el juego de pelota y, sobre todo, su Escalinata Jeroglífica y la de Jagnares. De sus pinturas quedan muy pocos restos. Monumentalidad a manos llenas nos ofrecen otros ejemplos: el Palacio de Sayil y en especial Uxmal, con su repusada monumentalidad: la horizontalidad de los palacios contrastan con la verticalidad de la Pirámide del Adivino. En Bonampak salen a relucir sus afumadas pinturas como obras maestras de la humanidad. Sus murales son productos de varias manos, pues no existía el artista como autosuficiente, sino como hombre que ejercía su oficio en cuadrilla o equipo. Antecedentes encontramos en Tikal y en los vasos de cerámica. Sus personajes son de una sublime pesantez que nos recuerda a los de Piero della Francesca. Se ha dicho que se asemejan a la pintura de Egipto clásico. En realidad tienen en común el mismo estilo: el esquemático realismo conceptual. Las pinturas de Bonampak parecen inclinadas al naturalismo, porque nosotros —hijos del Renacimiento— vemos volúmenes en la gruesa línea del contorno de las figuras. El naturalismo verdadero, empero, incluye al espacio o ilusión de espacio que se logra, por ejemplo, con la perspectiva central y que permite pintar de frente a la imagen humana. Al mundo clásico de los mayas pertenecen los códices con sus múltiples funciones: histórica de narración o documentación, religiosa, calendario o jeroglíficos que había que saber interpretar. En la cerámica escultórica de Yaxa podemos apreciar especímenes de una simplicidad muy clásica y sugerente.

El posclásico que luego nos toca enfocar, lo principiaremos con los mayas. Entre éstos, lo podemos representar con Chichén-Itzá, cuya arquitectura muestra influencias toltecas. El Templo de los Guerreros es un magnífico ejemplo del mestizaje cultural. Una cultura dominada absorbe elementos de los vencedores, pero impone a éstos su estilo. Chichén-Itzá es también una prueba de que el periodo posclásico no necesariamente implica decadencia estética. Aquí los mayas imponen su refinamiento. No queda atrás el Palacio de Kukulcán. Sus pinturas

recuerdan a Teotihuacan en las escenas naturales de ríos y plantíos en "perspectiva vertical" como los niños: las casas aparecen acostadas al lado del río.

El posclásico de la región de Oaxaca, dejó huellas también en Monte Albán —numerado IV— y se concretó en Mitla (700 a 1000 d.C.), que es otro desmentido de cualquier idea de decadencia estética. Como buenos constructores que eran los zapotecas, imprimen en Mitla una serena y delicada armonía al Palacio de las Columnas. Las escaleras se combinaban con los relieves ornamentales y estos llegaron a su máxima expresión en el Patio de las Grecas. Su escultura y pintura fueron de poca monta.

En el altiplano y como manifestación posclásica que aparece después de Teotihuacan, nos sale al encuentro el centro ceremonial de Tula de los toltecas, vencedores también de los mayas en el siglo XI. Aquí también parece primar en calidad estética la arquitectura, caracterizada por la profusión de columnas del Palacio Quetzacoatl; columnas que influyeron en Chichén-Itzá. En la misma área aparecen los mexicas o aztecas, cuya hegemonía se inició en 1428. Por los cronistas se conoce su centro ceremonial en Tenochtitlan —hoy ciudad de México—. En 1978 se descubre el Templo Mayor. De lo que conocemos cabe extraer la existencia de una esplendorosa arquitectura, que fue destruida con la invasión española. Sin embargo, en esta cultura van a descollar la Coatlicue en escultura y la Piedra del Sol en el relieve. Notables fueron también su arte plumario, códices, música y poesía. La pintura mural fue más bien ornamental y los colores cubrían a los relieves y a las esculturas, como el Chac-Moll del Templo Mayor.

La Piedra del Sol nos atestigua un dominio técnico en el grabado lítico y una perfección formal que nos informa sobre su calendario. La Coatlicue, entretanto, viene a ser el más singular bien estético (o religioso) de Mesoamérica y también fuera de nuestro continente. Se podría instituir en el símbolo de la estética mexicana, pero nunca de toda la mesoamericana ni del actual México como país, como lo pretendió Justino Fernández. Este estudioso aseveraba con toda razón que la Coatlicue era "la transformación de lo terrible en sublime", siguiendo a P. Westheim (1972: 113), y luego afirmaba que "atrae por su belleza" (1972: 112). Esta belleza era para él la formal, que en sí es intelectual por estar, en su caso motivada por la triangulación a que él sometió dicha escultura para establecer su lógica formal. Que su concepto de belleza era intelectual, lo comprueban las siguientes palabras: "Hay imaginación creadora porque se crea al objetivar una idea, una creencia, un mito y si la creación es emotiva se trata de arte" (1972: 143/4). Sin lugar a dudas, en la Coatlicue se dan cita la fealdad, la dramaticidad y sobre todo lo sublime, categorías estéticas que suscitan lo terrible que es una mezcla de pavor y admiración. He aquí lo que la hace sin por, a nuestro juicio.

La cultura azteca fue la última y durante su ascenso y hegemonía transcurrió en Europa el Renacimiento (1300 a 1500). Los bienes estéticos aztecas revelan

un recrudescimiento de los sacrificios humanos, por razones más militaristas e imperialistas que religiosas: nunca estéticas, ya que éstas constituían meros medios inconscientes. En sus esculturas y cerámicas hubo una pronunciada pluralidad: recordemos al Caballero-Aguila, obra lítica, con su corte clásico, al lado de esculturas simbólicas y de tremenda expresividad. Sus códices son fuentes inapreciables de documentación histórica, para los estudiosos.

Hasta aquí nuestro recorrido por los bienes estéticos de las diferentes culturas mesoamericanas. Veamos ahora a qué conclusiones podemos llegar. En primer lugar, sus sistemas de valores estéticos fueron sucesivamente mágicos, mágico-religiosos, teocráticos, áulicos y militaristas. En términos precisos, los valores estéticos estaban al servicio de lo mágico-religioso, el cual pasó de hegemónico a ser tributario del poder áulico y/o el militar. No eran épocas como las nuestras que saben aislar lo estético y rinden culto a su supuesta autonomía o belleza pura. El politeísmo motivó su rica diversidad de manifestaciones estéticas. Al lado de éstas fueron surgiendo los móviles de prestigio áulico y de narración de hazañas de sus militares y héroes.

Por otro lado, los sistemas de producción de bienes estéticos fueron diversos. Pero cabe resaltar como característica principal de las estéticas ceremoniales, la primacía de la arquitectura y el urbanismo de sus centros ceremoniales, que eran verdaderas ciudades. Para sus habitantes, materializaban simples medios. Lo decisivo estaba en los ritos a cielo abierto. Predominaban, pues, lo comunitario y público. Las acciones para aplacar a las fuerzas sobrenaturales y seducirlas a operar en bien de la subsistencia humana, constituyeron el centro de sus culturas estéticas. Todo giraba en torno a los ritos: los sacrificios humanos y demás festividades, cosecha y siembra, augurios y oráculos, amuletos y ofrendas a los muertos, etcétera. En pocas palabras, los objetos estaban al servicio de las palabras y acciones humanas. Éstas, a su vez, rendían culto a los espíritus, muertos y deidades diversas. No nos llame, pues, la atención que hoy nuestros pueblos latinoamericanos celebren, a cielo abierto, cualquier acontecimiento con profusas actividades festivas.

Como máximos exponentes de las estéticas mesoamericanas, están las pinturas de Bonampak y la Coatlicue, además de su arquitectura y su urbanismo. Los historiadores del arte tienen todavía pendiente el estudio de los centros ceremoniales en sus aspectos espaciales reales: los públicos y privados, los transitables y los funerarios. Los análisis arquitectónicos hasta ahora hechos, se han limitado a la "pictórico" de sus muros y lo "escultórico" de sus volúmenes. No por culpa de los historiadores: la cultura occidental les ha impuesto tal limitación, porque ella sólo cuenta con un vocabulario y teorías apropiadas para enfocar los menores visuales de las artes, pero no para analizar los espacios reales y sus efectos corporales.

La teoría de la arquitectura y del urbanismo irán gestando vocablos y conceptos capaces de asir las diferentes funciones de los espacios reales, entre ellas sus relaciones con la percepción humana. Con seguridad los antiguos mesoamericanos los percibieron corporal más que visualmente. En consecuencia, sus centros ceremoniales pueden proveer recursos y soluciones al pensamiento más avanzado de nuestro tiempo y junto con este pensamiento a los arquitectos, escultores y urbanistas más radicales. Mientras escribimos estas líneas salió a la luz *Arquitectura mesoamericana Relaciones espaciales*, libro de Alejandro Mangino Tasser. Es el primer intento para asir la realidad arquitectónica mediante el concepto de espacio "itinerante".

C) *Las estéticas centroandinas*

En Sudamérica nos vamos a encontrar con muchas analogías, si comparamos sus culturas con las mesoamericanas. No en vano éstas y aquéllas vivieron en un mismo continente, pasaron por las mismas fases evolutivas y estaban en el calcolítico, cuando fueron arrolladas por la invasión española. Recordemos cómo la última de las culturas centroandinas, la incaica, veía su pasado en varias edades: la del dios Viracocha, la de los hombres sagrados y la de los guerreros que terminó en la sodomía, de la cual los incas salvaron a los centroandinos (J. Alcina, E. 1959: 85). Por las mismas edades pasaron los mesoamericanos.

Sin embargo, también nos encontraremos con hondas y diversas diferencias. El medio geográfico de Sudamérica era y es más frágil, aunque ofrecía animales como la llama y la vicuña que fueron domesticadas como bestias de carga. Igual que hoy, las nieves eternas y los sedientos desiertos se oponían y complementaban recíprocamente en los actuales territorios de Perú, Bolivia y Ecuador. Estas sociedades agrícolas de riego y clasistas, de guerras y tributos, desarrollaron culturas estéticas diferentes a las mesoamericanas, porque eran distintos sus sentimientos religiosos, no obstante ser también mágicos, politeístas y afectos a los sacrificios humanos, aunque éstos menos frecuentes y públicos que en Mesoamérica. Desde aquella época remota de Paleoamérica comenzó la singular conjugación de constantes y variantes que hoy encontramos en América Latina. Las constantes humanas, históricas y subcontinentales fueron variadas o individuadas por cada colectividad o cultura —hoy país— y cada variante iba incrementando su personalidad, pero también aumentaban las analogías como resultado de mayores acercamientos, sea de amistad o de guerra.

Entre los bienes estéticos al servicio de la religión, destaca el imperio en cantidad y calidad de la textilera, la cerámica y la orfebrería. En Mesoamérica hubo también buena textilera, pero han quedado contados vestigios, como los de la cueva La Candearia, en Coahuila, descubierta en 1953-1954, en especial quedan como testimonio de la elevada calidad los textiles de los actuales indígenas gua-

tomaltecos. Pero aun en el caso de haber existido buena textilería en las culturas mesoamericanas, éstas centraron sus estéticas en la arquitectura y el urbanismo de sus centros ceremoniales, a cuya exaltación le dedicaron sus mayores esfuerzos. Como consecuencia, la escultura no llegó a cúspides mayores y los relieves y pinturas estuvieron al servicio de dichos centros, en que los bienes estéticos fueron simples instrumentos de los ritos religiosos.

En Los Andes centrales van a desarrollarse más los textiles y la cerámica. Los objetos muebles predominan y con ellos el culto a los muertos. Hubo en un principio ritos públicos, pero con el tiempo se enclaustraron y fueron para grupos reducidos o para los ritos exclusivamente sacerdotales. Como resultado brilló la indumentaria de los ritos y de los muertos, luego de los nobles y guerreros, con sus diversos y sutiles colores, así como también se logró una esplendorosa iconografía. En Mesoamérica, en cambio, el esplendor estuvo en sus centros ceremoniales con sus espacios transitables a cielo abierto y flanqueados por imponentes construcciones. Los ritos eran públicos más que funerarios, mientras en Los Andes sucedía a la inversa.

Los inmigrantes que pasaron por el estrecho de Bering 11 000 años a.C. y que llegaron a Suramérica después de recorrer 13 000 kms durante 3 000 años, terminaron aquí el paleolítico, empezaron el neolítico y entre 850 y 500 a.C., gestaron Chavín: el estilo, la cultura y el horizonte o imperio más antiguo. Chavín fue la matriz de las culturas centroandinas. Atestigua su plenitud el centro ceremonial de Chavín de Huantar, en medio de Los Andes Centrales —el Callejón de Huaylas—, consiste en un edificio de 72 × 75 m y 13 m de altura, todo de piedra, que debió ser piramidal y poseer en su cima varias plataformas superpuestas. Fue un centro de peregrinaje.

Sus paredes exteriores estaban armadas rítmicamente con piedras de diferente espesor: dos delgadas alternadas con una ancha. Las adornaban las denominadas cabezas-clavas, que representaban felinos o seres humanos afelinados. En el frente todavía podemos ver una escalera flanqueada por columnas con dibujos iucisos de la imagen del felino de Chavín. Todo indica que esta obra temprana tuvo una apolínica simplicidad arquitectónica y constituye la máxima expresión de la arquitectura centroandina. La incaica fue técnicamente perfecta, pero su estética militar nunca podrá ser parangonada con la religiosa de los templos o centros ceremoniales.

Probablemente se presentaban en Chavín de Huantar ritos públicos, pero para un reducido público si consideramos el espacio a cielo abierto frente al edificio y si pensamos en Teotihuacan, por ejemplo. Abundan, eso sí, los espacios internos estrechos y bajos. En uno de ellos estaba y está el Lanzón de 4.53 m de altura, que es un monolito labrado con la figura del felino, destinado a los sacrificios —humanos seguramente— realizados por un sacerdote, pues no había espacio para otra persona más. Cabe ver aquí —o sea desde el inicio de las culturas

centroandinas— una mayor importancia en los ritos sacerdotales que en los públicos. Los frecuentes recintos tenebrosos u oscuros, aluden, sin duda, a una predilección por el culto a la muerte y a los muertos, que predominará en las culturas centroandinas, caracterizándolas de forma notoria.

El dominio del bajorrelieve lítico llega a su perfección técnica y estética en la Estela Raymondi, obra proveniente de Chavín de Huantar, con el felino de frente, en cuyos dos cetros se alternan bastones con serpientes. Como cimera o corona muestra una sucesión de cabezas de felino con sus serpientes y bastones laterales. Aunque acumulados, los trazos logran configuraciones nitidas de perfecta simetría, de una rítmica y ascendente secuencia y de sugerentes variantes en la cimera. Su combinación de verticales, horizontales, diagonales, curvas y ángulos rectos, emite sensaciones de limpidez geométrica. Bajando a la costa, encontramos similares dibujos incisos en unas estelas que representan a guerreros y han sido comparados —por sus similitudes estilísticas— con los danzantes de Monte Albán. De la cultura o estilo Chavín quedan pruebas de su textilera, orfebrería y sobre todo de su cerámica. Los dibujos incisos y las imágenes variadas del felino de esta última, se propagaron en una amplia área centroandina y por eso cabe denominar panandina a su cultura. En la costa, al norte de Chavín de Huantar, floreció una versión del estilo Chavín, denominada Cupisnique.

Las tumbas de Cupisnique demuestran el ya floreciente culto a los muertos. Los huesos eran cubiertos de polvo rojo, lo cual indica que el verdadero entierro con vestimentas y ofrendas se llevaba a cabo después de haber desaparecido la carne (Masson, J. A. 1969: 59). Las ofrendas comprendían textiles, orfebrería y cerámica, con técnicas ya desarrolladas en este periodo formativo.

Sigue un periodo intermedio o protoclásico en que desaparecen las influencias del Chavín, con sus estilos Salinar y Gallinazo (500-300 a.C.). De este mismo periodo es Paracas Necrópolis, que conocemos por su buena cerámica y mejor textilera, ambas con repercusiones cupisniques.

El recorrido de la época floreciente, fase clásica o plenitud centroandina, la principiamos con Paracas Necrópolis (300 a.C.-500 d.C.), cultura que destaca por su excelente textilera, cercana al estilo Nasca —otra cultura clásica—. Sus mantos constituyen los bienes estéticos más importantes para las culturas centroandinas, cuyo conjunto viene a ser una verdadera enciclopedia iconográfica. Fueron bienes estéticos muchos, como las pinturas de caballete en Occidente a partir del Renacimiento. Si en Europa la pintura de caballete fue la Biblia de los pobres, ¿qué fueron las telas con imágenes tejidas o pintadas para la gente de Paracas y cuáles son hoy virtudes estéticas para nosotros?

En primer lugar, hemos de tener muy en cuenta la importancia que la textilera con imágenes tuvo en las culturas centroandinas en general. La tecnología textil nació antes que la ceramista. Como productora de imágenes, la textilera partió en su inicio de los dibujos de la cerámica, pero con el tiempo fue ganando

importancia socio-cultural. La perfección técnica y la iconográfica textilera, fueron evolucionando en recíproca dependencia, hasta eutronizarse al lado de la cerámica y en algunas épocas y culturas la superaron en importancia; siempre la textilera —eso sí— sobrepasó en cantidad de productos y en calidad estética a la escultura y arquitectura, pintura mural y relieve. Ninguna de estas manifestaciones tuvo la importancia de la textilera ni de la cerámica; ambos nos dan hoy cuenta de la vida de entonces y de los cambios sociales y culturales de sus pasados. Para Luis Lumbreras la textilera fue "la matriz para el desarrollo de las artes plásticas" (1977: 8).

Para comprender a cabalidad su importancia sociocultural, pensemos que entre los textiles del Incanato estaban los sistemas matemáticos de los Quipus y la posible escritura en los "tocapus" o círculos con ideogramas en algunos mantos. Agréguese la cantidad considerable de juguetes, aparte de las muñecas y los utensilios, como "cajas", todo hecho de tejidos policromados. El textil tuvo un uso mucho más variado que en otras culturas.

Como bien estético, la textilera fue un derivado de la tecnología textil y ésta presupuso un desarrollo previo de la extracción y utilización de fibras. Luego vino la domesticación del algodón, el descubrimiento del hilado y los diferentes modos de tejer en telares y de teñir con pigmentos vegetales, mordientes y fijadores. El uso de la lana exigió saber desengrasarla e hilarla. La importancia del textil para el abrigo humano, demandó una evolución de sus técnicas que después fue acelerado por el uso religioso de las telas con imágenes de deidades o adornos de prestigio. Es así como las culturas centromandinas llegaron a tener una amplia diversidad de técnicas de tejer y de teñir. De los 20 hilos por pulgada de las telas burdas, evolucionó a 200 más en las finas. De los tejidos incolores pasaron a los policromados con 190 matices de una paleta de siete colores básicos. De la tela fueron a la gasa y al tapiz, y utilizaron tanto el "tie-dye" como el "ikat" y el estampado. La textilera era un digno exponente de culturas agrícolas o, si se quiere, fue una extensión tecnológica y religiosa (ambas propias de la cultura espiritual), de la agricultura, su mejor cultura material.

La textilera entraña unas técnicas más complejas y una división técnica del trabajo mayor, que la cerámica con su modelado, coloreado y coacción, y que el transporte y tallado de la piedra para las construcciones de la arquitectura, los relieves y las esculturas. La textilera de los indígenas de entonces requería actividades varias: el hilado, el teñido, el tejido y el bordado. En sus productos cabe distinguir las telas destinadas al uso práctico y popular, de las provistas de imágenes. Estas últimas eran pinturas tejidas o pinturas a pincel sobre tela y tuvieron varias funciones: sirvieron de vestimentas a sacerdotes y nobles, guerreros y efigies; adornaron las paredes de los templos y las de hogares de los nobles; constituyeron ofrendas funerarias; incluso fueron quemadas públicamente para culto de alguna deidad importante y apaciguarla.

Queda claro que en ningún momento los mantos con imágenes o adornos fueron populares: el hombre común usó el textil más burdo y exento de adornos. El uso de éstos estaba reglamentado, esto es, limitado a los miembros vivos o muertos de las clases altas. Los colores y adornos variaban según el prestigio (religioso, noble, guerrero, alto funcionario), según la provincia o región y según el sexo o edad como hoy. Los mantos en las paredes exteriores de los templos y durante los ritos estuvieron a la vista del público común y éste hacía, en las imágenes, una lectura religiosa o épica ingenua, muy diferente de la lectura realizada por el sacerdote o el guerrero y de la que, entre técnica y estética, emprendía el tintorero o el tejedor.

Las religiones de entonces eran teocráticas o aristocráticas y las imágenes de los textiles nunca devinieron una suerte de Biblia de los pobres, como en el cristianismo, cuyos principales beneficiarios han de ser los humildes y los pobres. Las imágenes no fueron espectáculos, como hoy para nosotros: operaron como instrumentos rituales, como vestimentas de prestigio, como difusores de mitos o de hazañas de guerreros —en cuyo caso tuvieron fines comunicativos— o bien como "ajuar funerario" para los vivos de los parientes muertos; ajuar que nadie veía. El culto a los muertos fue lo medular de las religiones centroandinas: pues ellos vivían aquí y allá como propietarios que los descendientes heredaban y cuidaban.

En resumen, los textiles con imágenes constituyeron siempre objetos religiosos, pero evolucionaron para irse acomodando a las funciones y fines religiosos, teocráticos, áulicos y militares que sucesivamente imperaban. Paralela a la evolución tecnológica que acabamos de ver, iba la estilística de las imágenes tejidas, las que paulatinamente fueron hacia la abstracción geometrizada, hasta consolidarla en el Tiahuanaco y el Wari primero y más tarde en el Incanato.

Precisemos a continuación cómo fue evolucionando la estética textilera de Los Andes Centrales y dejemos para una segunda parte la estética pictórica de las telas pintadas. Por doquier en esta área se han encontrado restos de textiles que llevan la imagen del felino de Chavín en la Estela Raymondí. La figura del personaje se repite e invierte, y se alternaban sus componentes internos. Predominaba la línea activa y geometrizable, mientras los colores se reducían a dos. Las imágenes del felino con sus dos colmillos y aditamentos eran dibujadas y cubiertas de color los espacios circunseritos o los de la intrafigura. Estas propiedades notorias del estilo Chavín, se repetían en los mantos de Paracas Cavernas. La figura del felino era reiterada por yuxtaposición o se le aislaba dentro de un trapecio o cuadrado que fungía de marco. Para nuestra visión la fuerza configuradora y expresiva de la línea activa entra en contrapunto con la totalidad de la figura o con el color del fondo. Las variantes son múltiples, pero la totalidad de la superficie, casi siempre enmarcada por flecos o una sucesión apretada de figuras, se limita a repetir una deidad. Sus formas y colores se fueron afinando en las culturas si-

güentes, sin llegar a la narración. La repetición se constituyó, a lo sumo, en magia o ritual, símbolo o emblema, alegoría u ornamento sin referencia a la deidad original. En muchos casos, la tela carece de un arriba y un abajo, porque la inversión de la figura destruye estas orientaciones.

Aquí en los mantos con imágenes bordadas, así como en los demás bienes estéticos, comprobamos que éstos presentan la efigie de una deidad y la representan como el protagonista de un mito. El mito en sí, pertenecía a la oralidad. Fue muy tarde cuando el bien estético principió a narrar un mito y éste, por lo regular, fue militar, como en las pinturas de Bonampak. Las imágenes pintadas en algunas vasijas mochicas, narran un acontecimiento. Recordemos el predominio de la efigie de Cristo —El Pantocrator— en las esculturas y pinturas de Europa medieval. La Crucifixión fue reproducida en los misales, la tapicería y luego en la pintura de caballete, producto renacentista por antonomasia. En la Gracia clásica escasearon también las pinturas con narraciones míticas o con hazañas de guerra, como en el arte asirio en el siglo IX a.C., el relieve del rey Assoumazirpal en una batalla. En el mundo de los indígenas precolombinos, las imágenes carecían de referencias de espacio y tiempo. No en vano eran las imágenes de dioses eternos y omnipresentes que vivían en las acciones y oralidades de la magia o el rito. Recordemos, además, la iconoclastia de muchas religiones: no tienen imágenes del Ser Supremo como centro. Nos parece, pues, erróneo aludir a efigies o ídolos en el mundo paleoindígena: éstos eran meros instrumentos del rito o del mito. Debemos precisar, por tanto, hasta qué punto las imágenes se relacionaban con el mito, como postulaba P. Westheim: nunca representaban un mito, esto es, nunca narraron. En resumidas cuentas, es la cultura occidental la que va a llevar los mitos a la pura visualidad, arrebatándole la rectoría a la oralidad, para bien o para mal.

En Paracas Necrópolis cambió el tratamiento de las figuras del felino. Los tejedores siguieron usando la línea activa, pero en contrapunto con el plano activo del color o bien alteruando el predominio lineal con el cromático. Por otro lado, la cantidad de ángulos rectos disminuyó y en compensación aumentaron las curvas. Todas estas innovaciones nos dan la sensación de que las figuras tienden al naturalismo. Se ha hablado incluso de "euforia naturalista" por un complejo eurocentrista. Aquí también se trata de un naturalismo aparente, pues al debilitarse el trazo que circunscribe a cada figura, nos obligamos a ver en ésta insinuaciones volumétricas. Propiamente, hay un mayor orden y una más definida individualidad en los elementos dentro y fuera de la figura. Esto permite una mayor combinatoria de los 8 o 10 colores de cada figura; se logra, así, un sugestivo e insuperable enriquecimiento visual.

En los mantos de Paracas Necrópolis registramos una amplia variedad compositiva, tanto cromática como formal, lo mismo que temática. Para tener una idea cabal de las proporciones, imagínese el lector un manto bordado de 270

X 134 cui, con una figura que se repite 45 veces, más las 26 que se suceden apretadamente en torno al manto como un marco. Pese al reducido número y a la simplicidad de sus formas y colores, son cuantiosas las variantes de éstos y de éstas. La combinatoria viene a ser una prueba contundente de la fantasía del indígena andino; una fantasía altamente controlada por la inteligencia lógica y ordenada, propia del trabajo textil. Como sabemos, éste es muy racional, ya que todo debe ser planificado de antemano: la cantidad de hilado, los diferentes colores y el tema. Según los especialistas, en una vasija mochica aparece una tejedora con un objeto al lado, que puede ser el modelo o la ayuda-memoria de las figuras y adornos a tejer. Sin embargo, deben haber abundado —como hoy— los que tejen de memoria. Sin lugar a dudas, el material de la fibra y la técnica del tejido determinaban ciertas características formales de las imágenes tejidas o bordadas, muy distintas a las pintadas.

Además de la materia y técnica textiles, y aparte del mito, interviene el modo de ver la realidad y de representarla que tuvieron los antiguos indígenas. Ellos reconocían sus dioses por semejanza, pero cada efigie aparecía siempre sola. Es muy posible que la imagen generara asociaciones religiosas, como hoy una efigie de San Antonio lo hace con su devoto; éste la identifica y diferencia de San Martín de Porres, por ejemplo, pero él sólo piensa en los milagros que conoce y en los que espera lo beneficien; no pone atención en la imagen. En buena cuenta, los antiguos indígenas andinos no fragmentaban la realidad como lo hará después la perspectiva central en la cultura occidental, que impuso en cada pintura un tiempo y espacio únicos. En la pintura de Bonampak hay varios tiempos y espacios, como hoy en las imágenes del arte popular. Con todo, la pintura occidental debió esperar hasta 1600 para representar lo que se veía y no, como antes, el mito religioso hecho realidad.

Volviendo a Paracas Necrópolis, hallamos que la imagen del felino fue perdiendo predominio en los textiles y compartía el espacio con aves y otros felinos. Luego los motivos fitomorfos acaparaban la superficie. Entretanto, en Moche —una cultura clásica de la costa—, cabe rastrear una tendencia a la abstracción o geometrización, en la que se equiparaban fondo y figura. Una flor, estrella, o doble cruz única, se solía repetir en la manta. En Nasca —otra cultura clásica costera—, abundaron las figuras de vegetales y animales. Pero también nos topamos con imágenes estilizadas y con apretadas acumulaciones de una figura que se repetía con algunas variantes.

En el Tiahuanaco —una cultura clásica panandina— se consolidó la geometrización de las figuras sin referencias a realidades visibles. La cultura Wari (VI-X d.C.), antes denominada Tiahuanaco de la costa, como un derivado posterior, llevó las figuras de su textilería al máximo abstraccionismo y hoy se asemejan, por ejemplo, a las pinturas del francés Bissière. En el manto se alternaban tres o cuatro configuraciones cuadradas con varios planos ortogonales en su in-

terior, mientras estos planos iban cambiando de ubicación y de color. He aquí el contrapunto de varios colores sin referencias a la realidad. Predominaba la superposición de planos y la consecuente yuxtaposición de colores. ¿Por qué tal abstracción? ¿Es un juego visual de fines puramente hedonistas o un intento de escritura? ¿Acaso el color fue símbolo o placer? Curiosamente en esta época escasean las telas pintadas.

Después vinieron las épocas posclásicas, principiando con el Wari tardío que volvió a las figuras de deidades o de realidades visibles. En las culturas Chimú, Chaucay y Pachacamac de la costa se hizo ya notoria la falta de meticulosidad y pulcritud en la textilera. Se acentuaba un cierto "primitivismo" o regresión. Aumentó el uso de los ornamentos en las telas pintadas, quizás por su hechura barata y rápida. Surgió entonces la última cultura centroandina e imperialista: la del Incanato, también panandina, en cuya textilera abundó la acumulación de formas geométricas y de ornamentos, pero sin mayor riqueza cromática. En los cuadros denominados "tocapus" de algunas telas, se cree hoy ver un intento de alfabeto. De una manera u otra, el militarismo imprimió su impronta en los bienes estéticos.

En cuanto a las telas pintadas, éstas siempre fueron tributarias del estilo de los mantos provistos de imágenes tejidas o bordadas. Su simplicidad y línea activa llegaron a elevadas calidades técnicas y estéticas igual que sus modelos clásicos. Destacan las de Pachacamac por la delicadeza y expresividad de sus líneas de color. En el Tiahuanaco y Chimú escasearon las telas pintadas, mientras abundaron en Chaucay. Seguramente, fueron versiones provincianas y hasta populares, que imitaban a las telas bordadas de los principales centros ceremoniales. No faltaron las telas que fueran pintadas, mediante sellos o el estampado.

Antes de recorrer la cerámica centroandina, cuyos bienes estéticos siguen en importancia a la textilera por su riqueza iconográfica, terminemos de ver la situación de la arquitectura y urbanismo, ya iniciada con el templo de Chaviu de Huantar. Moche nos ha dejado la monumentalidad de la pirámide del Sol y la de la Luna, cuyo material —el adobe— no ha podido resistir los efectos del tiempo. En la costa vino después la cultura Chimú, cuya ciudad Chan-Chan nos da cuenta de su organización urbana y de los relieves ornamentales de sus paredes. Al sur se halla Tambo Colorado con su delicadeza, como un conjunto armonioso de construcciones para descanso imperial. En cuanto a fortalezas ahí está la de Paramonga, testimonio costero de las situaciones bélicas. En el Altiplano las construcciones en piedra tienen hoy ejemplos en Kalasasaya y en La Puerta del Sol, obra del Tiahuanaco con sus relieves de imágenes religiosas.

El Incanato sí nos ha dejado muchas pruebas de su arquitectura, casi toda militar: Ollantaytambo, Sacsahuamán y Machupicchu. De la religiosa quedan las paredes del Coricancha, templo dedicado al Sol —en el Cusco—, sobre las cuales los españoles construyeron el templo de Santo Domingo. Es admirable la per-

CULTURAS CENTROANDINAS



Fig. 16. Cabeza retrato. Cerámica Moche
Siglo III a.C.
Ejemplo del naturalismo de la cultura costera
Moche.



Fig. 17. Cerámica Pintada Moche.
Dibujo colorido de una escena de pesca de la
época clásica de Moche



Fig. 18. *Personaje. Cerámica Nasca Clásica*
siglo III d.C.

Simplicidad y abstracción combinadas caracterizan a esta obra de otra cultura costera. Acto amante de las formas de la flora y la fauna.



Fig. 19. *Vasija Nasca. Cerámica Policromada.*
Tera pieza fusión escultora, dibujo y pintura.



Fig. 20. Cerámica Escubornca. Wien. Siglo IX d.C. admirable síntesis de simplicidad y naturalismo.

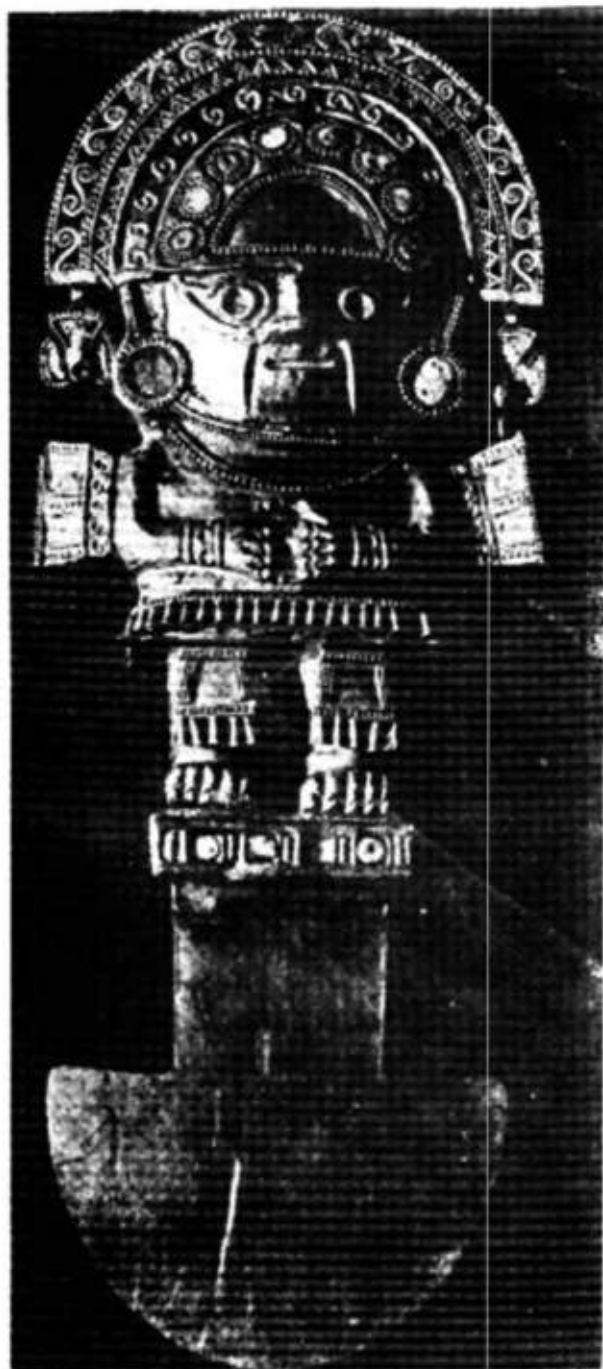


Fig. 21. Tumi. Oro con turquesas. Chimu. Siglo XIII d.C. representa una deidad con profusión de ornamentos en torno a su esquemático rostro.

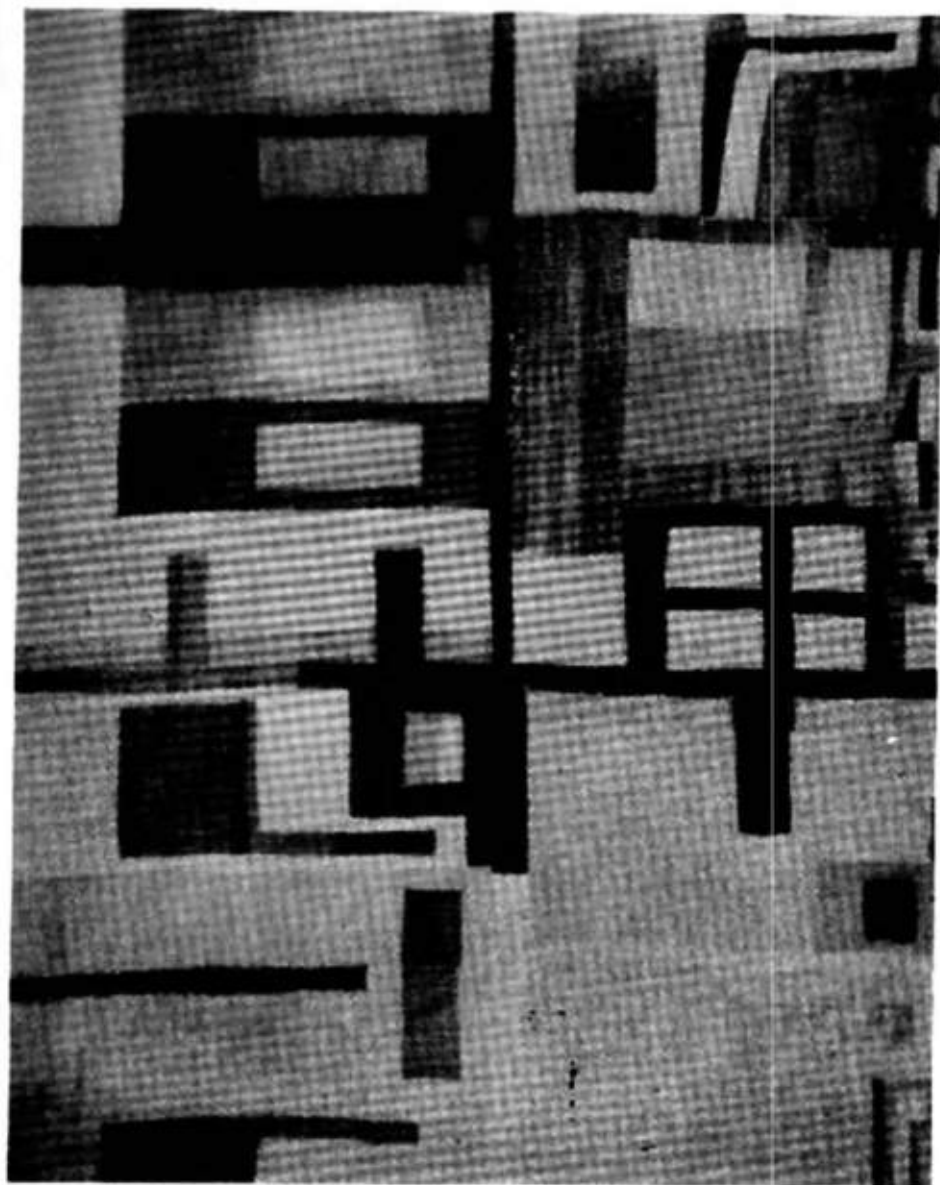


Fig. 22. *Manto de Paracas. Fragmento. Siglo III a.C. Bordado.*

Tamaño 21 x 15 cms. de un manto de 270 x 134 cms. Con 40 repeticiones del personaje aquí reproducido, con diferentes colores, más las repeticiones que forman un marco.



Fig. 23. *Textil Paracas. Bordado. Siglo III a.C. Fragmento de un manto de 114 x 363 cms. Con 8 filas con 12 figuras cada una. Total: 96 repeticiones cada una con diferente acorde cromático.*



*Fig. 24 Textil Wari (Tiahuanacoide). Siglo IX d.C. Técnica de Tapiz.
Fragmento. Ejemplo de abstracción geométrica con una rica variedad de colores refinados.*

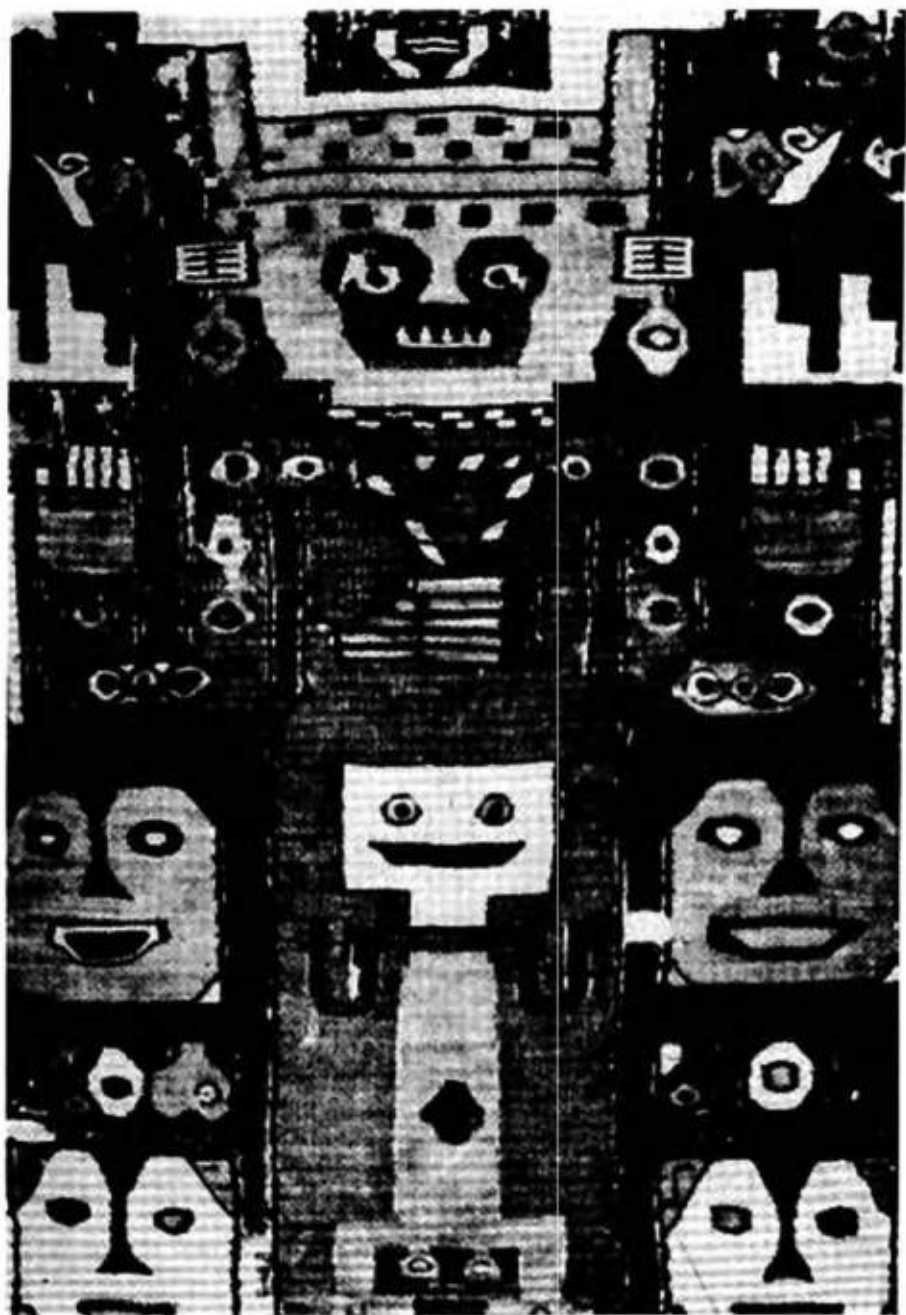


Fig. 25. *Jeml Wari* tardío. Técnica Kilim.
Un personaje central rodeado de otros. El color es más directo.



Fig. 26. Textil Chimú. Siglo XII d.C. Kilim.
Sucesión de una misma ave estilizada con variantes cromáticas.



Fig. 27. Textil Inca. Siglo XV d.C.

Cada cuadrángulo es llamado Tocapu y se toma hoy por un sistema de escritura. El arte inca usó la geometría con un espíritu castrense.



Fig. 78. El Fuerte Pisaj Inca Cusco
Un cuidadoso labrado de la piedra testimonia en estos bloques de un corte perfecto.



Fig. 79. Moche Picchu Inca
Admirable arte ruinar el de los incas, hoy de renombre a lara internacional y muy visitado por los turistas.

fección del labrado de la piedra y la severidad geométrica de ésta, así como su funcionalidad militar. Lo cierto es que han quedado pocos restos de la arquitectura centroandina, ya sea por la pobreza del material —el adobe—, por la invasión española, por los extirpadores de idolatrías o porque no tuvo importancia religiosa —estética para nosotros—, en comparación con la textilera o con la cerámica.

La orfebrería —dicho sea de paso— tuvo mayor importancia en los Andes Centrales que en Mesoamérica. Abundan las finas joyas de oro en las culturas paleoperuanas. Pero en pericia manual y en riqueza iconográfica, las superan las que hoy podemos admirar en el Museo del Oro de Bogotá. Entre sus estilos, que llevan el nombre de su lugar de procedencia, destacan el de Calima, Tolima y Quimbaya. Se han transmitido hasta ahora algunos mitos en torno al oro y a la leyenda de El Dorado, que relata, como festividad importante, la ceremonia de arrojar al fondo de un lago (Guatavita) oro en varias formas, junto con esmeraldas, como el tributo a una deidad. Al lado de la orfebrería, se confeccionaron bienes estéticos de madera, mosaico y plumas de buena calidad.

La cerámica —manifestamos líneas atrás— sigue en importancia religiosa o estética a la textilera. Es impresionante la cantidad de especímenes en museos y colecciones de Suramérica y otros continentes. Seguramente quedan todavía muchísimos más por extraer. Existió la cerámica simple, esto es, excusa de adornos, colores o formas escultóricas, para uso popular. La suntuaria tuvo probablemente tres destinos: los ritos sacerdotales, el uso diario de los nobles o guerreros y servir de ofrendas funerarias. La explicación de la importancia, abundancia y calidad de la cerámica —igual que la textilera—, se halla en el culto a los muertos, en cuyas tumbas se han encontrado gran cantidad de cerámica y textiles. Cada noble cuidaba la tumba de sus antepasados, refrescaba las ofrendas y hasta exhibía públicamente su momia o fardo en algunas festividades. Es que cada momia o fardo seguía conservando sus propiedades, para usufructo de los descendientes.

La cerámica suntuaria poseía básicamente las mismas formas esferoides o concavidades para contener líquidos, que los utensilios caseros al uso popular de entonces y hoy denominados "ollera" por carecer de ornamentos y de buena calidad técnica. Pero tales formas solían ser moldeadas para obtener volúmenes escultóricos o bien sus superficies servían de soporte a figuras escultóricas y a dibujos, sean éstos coloreados o incisos. Unas vasijas poseían uno, dos o más de estos aditamentos, vale decir, eran escultóricas, dibujadas, en relieve o mixtas. La configuración de todos estos elementos obedecía, sin duda, al estilo de su cultura. Entonces todavía era posible un estilo dominante en todos los bienes religiosos o estéticos. Había monoesteticismo por predominio, pero no por unanimidad: siempre hubo coexistencia de estilos o, lo que es lo mismo, una formación estilística.

La cerámica de Chavín, la más antigua en los Andes Centrales, fue de un solo color y acusaba riqueza de dibujos incisos del felino o en relieve. Sus volúmenes imitaban alguna fruta y su estilo influirá en Cupisnique. La alfarería mochica, por su parte, nos muestra perfección técnica en el modelado, pintura y cocción, así como elevadas calidades que a la sazón eran comunicativas y hoy son estéticas para nosotros. Sobre todo, ostentaba una rica variedad de componentes, temas y subestilos. Casi todos sus especímenes poseían una asa-estribo. Papel importante desempeñó la cerámica escultórica, denominada así por no conservar su volumen original de vasija. Representaba a deidades, nobles y guerreros en diferentes actitudes y acciones. A esta cerámica pertenecen los huacos-retratos, considerados los máximos exponentes de la estética mochica, después de atribuirles una cierta dosis de naturalismo. Indudablemente no eran retratos, en cuanto a ser de una individualidad determinada: captaron, más bien, la fisonomía personal como un símbolo que despierta sus propias asociaciones orales; nunca fueron un espectáculo. Lo decisivo estaba en la oralidad suscitada por la imagen.

Entre las vasijas que, en la cultura Moche, conservaron su volumen original, unas servían de soporte a figuras escultóricas, ya sea de una deidad o de varios personajes en determinada acción. Las superficies de otras contenían dibujos de línea muy activa y de composición apretada que narraban algún acontecimiento bélico, de cacería o diario, mientras en unas terceras predominaban los relieves o una combinación de relieves, dibujos y esculturas. La narración apareció en su cerámica. Al trasluz de su amplia iconografía podemos obtener conocimientos de los múltiples aspectos de la vida de los mochicas, así como estudiar sus patrones visuales de representación de la realidad o de sus dioses y analizar su sensibilidad estética en el manejo profesional de los volúmenes y de las imágenes dibujadas o pintadas.

Los nasqueños, contemporáneos de los mochicas, produjeron una cerámica policromada. En ella predominaba la pintura, como la característica principal de su estilo. Asimismo la tipificaban sus imágenes de la flora y fauna. Los elementos escultóricos eran escasos y prevaleció la forma original de la vasija, en cuyas superficies fueron pintadas imágenes tendientes a la geometrización. La cultura Nasca es mundialmente conocida por sus descomunales dibujos en el desierto o pampa, que hoy son atribuidos a gente extraterrestre. En la cerámica del Tiahuanaco y Wari se hace patente la geometrización de su textilera y obviamente carecen de imágenes referentes a la realidad visible o a la religiosa. Las figuras geométricas simples predominaban en una apretada composición de planos y colores. En esta cultura encontramos el vaso denominado Kero, como una de sus singularidades.

En épocas posteriores al auge de las culturas clásicas de Moche y Nasca, bajó la calidad técnica y la estética de la cerámica, tanto en la cultura Ica como en la Pachacamac y la Tacna. En Chanéay se afloraron al máximo las normas y aumen-

tó la dimensión de sus vasijas. Predominó la decoración u ornamentos en sus superficies pintadas. Mención aparte merece la cultura Chinú —y también la de Vicús—, por su diversidad de manifestaciones eclécticas en el barro cocido, como un nuevo juego de formas. Entre sus temas destaca hoy la pornografía, con algunos antecedentes en Moché. El estilo Inca, por último, vino con sus arbalos y keros plenos de ornamentación geométrica y severidad compositiva.

Ahora bien, ¿qué conclusiones podemos sacar de la cerámica religiosa o estética de los Andes Centrales?

Dada la importancia del culto a los muertos, cabe afirmar que los cerámicos ornamentales eran simples instrumentos de los ritos: no sólo del funerario, en que las obras nunca fueron usadas como utensilios por ningún mortal; tampoco vistas públicamente; los veían sus productores o quizá algún oferente como excepción. También fueron instrumentos de los ritos religiosos. No creemos estar equivocados si afirmamos lo mismo para el hombre común: fueron asimismo instrumentos de su bagaje mítico, parte importante de la oralidad. Cabe, sí, aceptar que fueron usadas en la vida diaria de la teocracia o nobleza, como un signo de prestigio social. Los alfareros, como parte de su oficio, tuvieron preferencias inconscientes por volúmenes armoniosos —hoy apreciados por el diseño industrial— e igualmente por formas y colores dados, de cuya configuración hoy se ocupan los artistas de modo consciente. Su sensibilidad estética actuaba, pero en nombre de un oficio. Con toda la seguridad, los alfareros centroandinos tuvieron un concepto como los artistas europeos del siglo xvii: las calidades eran las exigidas por toda obra bien hecha y apreciada por los usuarios más exigentes. Calidad, belleza y perfección en el acabado, iban fusionadas con el orgullo profesional y la satisfacción de hacer lo mejor según la tradición.

También es muy probable que los sacerdotes hayan apreciado la cerámica por la corrección religiosa de su iconografía, cuyos símbolos o jeroglifos no eran de lectura fácil. El sacerdote tenía aspiraciones "casandrescas" o de adivinación: él preveía. Los nobles y guerreros, ya lo dijimos, tasaban los cerámicos por sus significaciones de prestigio, en el que podía estar la rareza. El hombre o feligrés común, tenía lecturas religiosas de tipo ingenuo como ya hemos señalado páginas atrás. Igualmente cabe señalar la posibilidad de no haber habido una percepción estética; esto es, de los portadores sensibles o formales. El feligrés iba de frente a lo inteligible religioso. De este modo la imagen se tornaba símbolo, emblema o mera impulsora de su oralidad mítica, que era lo que él sabía de la deidad, noble o guerrero. La narración icónica de hechos estaba todavía en sus inicios.

Estamos convencidos de que los eticólogos interesados en el estudio de las estéticas indígenas del pasado, hemos de penetrar en la mecánica lingüística para determinar las relaciones recíprocas de la oralidad con la imaginaria icónica y con la escritura o alfabeto que hoy nos domina y era ajena al indígena precolumbino. La lectura de una imagen del hombre analfabeto debe ser diferente

a la de quien sabe leer. Una versión de estas cuestiones, que también tienen mucho que ver con la percepción visual, sería la de W. Benjamin, cuando diferenciaba la imagen como rito religioso y la imagen como espectáculo. Mejores posibilidades de aclarar todas estas cuestiones tendremos quizás cuando veamos lo que le sucedió al indígena al pasar de su mundo original al colonial, en el que se le impusieron otras normas, medios y fines. Veamos qué sucede cuando se pasa de las imágenes emblemáticas de sus códices a la escritura y a otras imágenes con distintas finalidades. Seguiremos así el camino transitado por Serge Gruzinski en su libro *La Colonisation de l'imaginaire* (1968).

No podemos dar término a nuestro recorrido por las estéticas centroandinas sin advertirle al lector que éstas no sólo existieron en las culturas principales ya mencionadas. También se dieron en el territorio de los actuales países: Ecuador, en Mauabi; Colombia, en San Agustín, Chibcha y los lugares ya señalados por su magnífica orfebrería; y Venezuela. En todo el continente americano hubo habitantes: unos nómadas o tribus y otros en cacicazgos o señoríos. Nunca faltó la complejidad estética, igual que hoy en todo país latinoamericano coexistieron estéticas de variadas procedencias y épocas. Lo mismo hacía el sur en Chile y Argentina, Uruguay y Paraguay. En todas partes encontramos hoy cerámica de elevada carga estética. Pese al atraso técnico, propio de épocas preclásicas, o gracias a este atraso, su expresividad fue elevada. En realidad, ningún país latinoamericano puede alimar que no tiene antecedentes precolombinos: sus habitantes todos traen en su interior modos indígenas de vida y muchos, su sangre; les plazca o no.

De nuestro recorrido centroandino cabe deducir como resultado la existencia de unas estéticas centradas en el culto a los muertos, más que en los ritos públicos a sus dioses. Por consiguiente, se puso mayor atención en la textilera y la cerámica, que en la arquitectura y relieves. Sus culturas pasaron del culto a los dioses y sacerdotes a la teocracia y a los guerreros sucesivamente. Esto originó una evolución iconográfica que iba de las imágenes de las deidades a las de los nobles y militares, hasta terminar en un juego de formas geométricas de colores finamente matizados y sin referencias a realidades visibles. En términos generales, sus estéticas alcanzaron la plenitud que permite el Calcolítico, dentro de las singularidades locales. Sus imágenes estaban comenzando a narrar mitos y sus culturas se aproximaban a la escritura. Predominó la imagen como un medio lingüístico de representar deidades imaginadas.

Palcoamérica en general —y esto como síntesis— nos muestra unas estéticas eminentemente mágico-religiosas, si nos atenemos a las escasas obras y documentos de que disponemos. Esto significa que sus culturas poseían sistemas de valores o categorías estéticas que regían a las magias, ritos y mitos, y a la vez eran resultados de éstos. Si partimos de la evidencia de que sus cosmologías y cosmogonías fueron productos estéticos que giraban en torno a la grandiosidad de la

naturaleza primero y luego de los dioses que la regían y que fueron imaginados; grandiosidad generadora del temor y la admiración que, a su vez, constituyeron los gestores de las magias, ritos y mitos. En estas actividades intervenían las acciones corporales, incluyendo bailes, la música y las palabras de los cantos y de la oralidad. Todos los pueblos del mundo profesan, todavía hoy, estéticas religiosas. Su sistema de valores estéticos se expresan y retroalimentan mediante sus sistemas de acciones mágico-religiosas, en que las imágenes y obras tangibles intervenían como meros instrumentos.

Los sistemas estéticos, hoy denominados artesanías o artes paleoamericanas, que producen objetos e imágenes (arquitectura, pintura, escultura, dibujo, textiles, cerámica, urbanismo, etcétera), no tuvieron la importancia que queremos darles: fueron —repetimos— simples instrumentos de las diversas acciones de las magias, rituales y mitos. En pocas palabras lo valioso de las estéticas indígenas precolombinas estaba en lo efímero que nadie recuerda y que nada tangible dejó. Sin embargo, era y es lo más humano de toda cultura. Las obras exhibidas en los museos y existentes en sus lugares originales son pálidos reflejos de su grandeza estética. Fueron subproductos o simples instrumentos. Basta una ligera mirada en nuestros pueblos para comprobar que sus estéticas se dirigen a fuerzas sobrenaturales, ya que sus experiencias reales les dicen no poder esperar de los dirigentes políticos la solución de sus problemas materiales de subsistencia.

Nuestro recorrido se limitó a los bienes estéticos existentes, esto es, a una pequeña parte de sus estéticas. Es más: éstas todas fueron las hegemónicas, sea de tipo teocrático o sacerdotal, aulico o militar. A nuestro juicio, debió existir una estética popular en cada cultura o sociedad, que sólo tuvo vinculaciones indirectas con los bienes religiosos. La popular estuvo asimismo centralizada en lo efímero de su oralidad, más sus bailes, música y canciones en las festividades religiosas. Su habitat fue paupérrimo en objetos, aunque debió usar amuletos y presentar ofrendas. Si bien hubo diferencias entre la estética de los vencedores y la de los vencidos, fueron menores entre la hegemónica y la popular. Las diferencias estaban en los ritos y lo suntuario del prestigio social. Pero no había las diferencias, como hoy, entre el catolicismo popular y el hegemónico.

Los pueblos del Tercer Mundo siguen todavía practicando estéticas ligadas a la religión, en que los objetos son muy secundarios. Su fuerza está en la oralidad que transmite mitos, en la comicidad y la sentimentalidad, en el temor y la esperanza.

Hoy nos enorgullecemos de las estéticas precolombinas, aunque menospreciamos a los indígenas que las gestaron. En la práctica, debemos tomarlas como fuentes de inspiración de nuestros actuales productores de bienes culturales: el color de la textilera paleoperuana y el manejo del espacio real, público y ritual de la arquitectura mesoamericana tienen mucho que ofrecernos para contribuir a la solución de los problemas que, sobre el color y el espacio real, preocupan al

actual pensamiento humano, tanto tiempo relegados por los ideales renacentistas. Toca a los estatólogos latinoamericanos producir los conocimientos de las estéticas indígenas del pasado.

Para nosotros, lo decisivo no está en las obras ni en los museos, sino en los componentes precolombinos que hoy llevan en su interior los actuales indígenas, en particular, y los latinoamericanos, en general. Las obras son testimonios para nosotros y fueron subproductos para los indígenas del pasado. Todavía nos falta la participación activa del indígena en nuestros dolores estéticos. Naturalmente, éste no es el mismo: muestra un mestizaje cultural y se halla agobiado por la miseria y el menosprecio. Ha pasado por tres siglos de Colonia y más de siglo y medio de República sin que se le tome en cuenta. Consecuentemente, nuestros países seguirán sin consolidarse si no reformulamos los proyectos que han normado nuestros comportamientos. La consolidación no puede ser parcial.

Recuerde el lector nuestra otra advertencia: como teóricos, apenas si aspiramos a delinear algunas bases conceptuales para el estudio de nuestras estéticas pasadas. Los historiadores que realizan tales estudios han de tomar en cuenta dichas bases, tanto para una mejor interpretación de los hechos pretéritos, como para comprobarlas, ampliarlas, enmendarlas o reprobirlas. Personalmente no hemos realizado estudios históricos ni los realizaremos en el futuro. Por eso nuestros delineamientos no son suficientes y requieren el apoyo histórico. Sobre todo si nos ocupamos de todas las estéticas de América Latina y las comparamos entre sí. No bastan hoy los estudios parciales. Es tiempo de comprender visiones globales. No importa si perdemos irremediablemente la profundidad que logran los estudios nacionales: la visión de la totalidad genera otra clase de conocimientos.

CAPÍTULO II

MESTIZAJES ESTÉTICOS BAJO LA IGLESIA Y LA CORONA

Abundan, por cierto, los estudios de las manifestaciones estéticas producidas en la Colonia o el virreinato de los actuales países latinoamericanos entonces representados por Nueva España (hoy México) y el Perú, centros culturales —ambos— que fueron prolongaciones de los asentamientos humanos de los aztecas y de los incas respectivamente. Tales estudios han arrojado conocimientos importantes y plausibles de los bienes estéticos florecientes en aquel entonces. Aún hoy son de evidente valía muchas investigaciones de nuestro pasado colonial. Los conocimientos producidos por ellas van a seguir siendo importantes, sin duda. Pero hoy tenemos conciencia de su insuficiencia porque se nos han evidenciado dos verdades: la desventaja de seguir aplicando acríticamente los criterios occidentales de arte y nuestra obligación y capacidad de cuestionarlos y de crear otros.

Nuestros estudiosos han cumplido con largueza sus obligaciones de historiadores de arte. Sin embargo, les faltó la compañía de unos teóricos que les abasteciesen criterios críticos y realistas, después de poner en entredicho los occidentales establecidos. Sobre todo porque se trata del estudio de los momentos más decisivos de nuestra formación de lo que ahora —querámoslo o no— somos estéticamente en nuestra condición de ciudadanos de algún país de América Latina. El choque de las culturas indígenas con las europeas, en general, y la colisión de las estéticas precolumbinas con los españoles, en particular, produjeron —durante casi tres siglos— los diferentes grados de nuestro mestizaje o de nuestra identidad plural.

Hoy carece de todo sentido preocuparnos por el origen de nuestro mestizaje: si fue la invasión y la imposición, la cruenta conquista, la violación o la persuasión sexual de alguna de nuestras antepasadas indígenas o africanas. También carece de sentido detenernos en el mestizaje racial, cuando hoy sólo cuenta el cultural con la pluralidad de su grado singular de heterogeneidad. Hemos de superar el pasado, en el sentido de asimilar lo favorable y rechazar lo perjudicial para nuestro proceso de seguir siendo lo que somos verdaderamente y al mismo tiempo los otros seres humanos que queremos ser. El modo de ser de toda persona consta indefectiblemente de factores ontológicos (el ser de alguna manera), epistemológicos (el saber lo que uno es) y teleológicos (el querer ser lo que uno es y el otro que uno quiere ser) que implican los axiológicos (o las valoraciones). Estamos obligados, en fin, a cuestionar las ideas fundamentales

de arte difundidas por occidente para adaptarla a nuestras realidades estéticas concretas o, mejor: para gestar las requeridas por la singularidad de nuestras culturas estéticas.

Lo cierto es que si hoy queremos enfocar nuestras estéticas coloniales ya no podemos ir de lo particular, que es el arte, a lo general estético. Incurriríamos en artocentrismo, vale decir, nos reduciríamos a las obras arquitectónicas, escultóricas y pictóricas, para omitir muchas manifestaciones estéticas. Este es uno de los casos en que resalta la utilidad del concepto de cultura estética con su sistema de valores, para conocer a cabalidad lo sucedido después de la desaparición de nuestras culturas precolombinas. Dicho concepto nos lleva a la complejidad de los procesos estéticos de toda cultura o sociedad, tal como hoy lo demanda el pensamiento más avanzado de Occidente. Ya quedaron atrás, por infecundas, las generalizaciones o definiciones simplistas que deforman la realidad. La realidad concreta de nuestra Colonia es compleja y nos impone múltiples interrogantes: ¿Qué estética trajeron los españoles y qué absorbió la de quienes se quedaron? ¿Sucedió lo mismo con los sacerdotes, los nobles y los soldados corrientes? ¿Qué adoptaron los nobles precolombinos y qué conservaron de lo suyo? ¿Cuáles fueron los valores estéticos de los criollos y los de los mestizos por separado? ¿Qué valores estéticos asimilaron los indígenas comunes y qué aportaron? ¿Cuál fue la contribución estética de los africanos recién llegados?

Así como es posible hablar de una formación económica, cabe también aludir a una formación estética y a una social: coexistencia de modos viejos y nuevos, españoles e indígenas, mestizos y africanos. La separación entre la estética hegemónica y la popular se acentuó tremendamente en la Colonia y se inició nuestra escisión estética o, si se quiere, la religiosa. A la pluralidad cultural de los indígenas se sumó la pluralidad también cultural de una España recién liberada del varias veces centenario yugo árabe, que se hallaba pasando del feudalismo al Renacimiento y que dejó su impronta en las culturas populares latinoamericanas. La Iglesia católica —recuérdemoslo— se enfrascó en la Contrarreforma y se aferró a los medievalismos de su inquisición, pese a tener entre sus sacerdotes algunos de criterios renacentistas o, lo que es igual, avanzados.

A) *El choque de estéticas locales con foráneas*

La llegada de los españoles al continente hoy denominado América pudo tener variados móviles: la búsqueda de Asia como fuente de especias aromáticas y sazonzadoras, el encuentro de mundos de quimera, la curiosidad científica, la ambición de oro o la mera aventura. Pero sean cuales fueran los móviles, éstos se concretaron en la realidad que encuentran dichos móviles al verse solos en un mundo inesperado y se traducen en una invasión cruenta: primero por las armas y después por las enfermedades que truen los españoles y que causan epidemias diez-

madoras entre los indígenas. Detrás de la conquista estaba la evangelización o cristianización de los habitantes del nuevo mundo, que asumieron los españoles, como una misión providencial. En realidad, se trataba del centro del poder ideológico que, ejercido por la Iglesia, comandaba la cultura estética de España. Detrás de este poder ideológico, que también comprende la educación, estaba el poder político y el económico de la corona, en busca de unas colonias que le dieran riquezas, tierras y súbditos. Como instrumentos de la corona operaban sus fuerzas militares y sus adelantos tecnológicos que hicieron posible el doblegamiento de la Confederación Azteca y del Imperio Incaico por un puñado de aventureros armados y a caballo. Al fin y al cabo, España constituía el país más desarrollado de Europa por sus avances mercantiles.

Después de la conquista, y a mediados del siglo xvi, se inició el virreinato, o la Colonia, en que España impuso sus intereses como paladín de la Contrarreforma con sus marianismos, santos patrones y la Inquisición, organismo medieval. La Iglesia conservaba rasgos feudales, aunque una pequeña minoría de sus religiosos principiaba a comprender los adelantos renacentistas. El clero sufría las luchas intestinas entre el clero secolar y el monástico. Sin embargo, uno y otro buscaron el imperio del catolicismo como la única religión verdadera, previa destrucción de las manifestaciones mágico-religiosas autóctonas.

Para el efecto, hubo prohibición de las magias, mitos y ritos precolombinos, mientras los extirpadores de idolatría no dejaban piedra sobre piedra en los centros ceremoniales ni en las efigies grandes o pequeñas. Los sacerdotes, por su parte, construían templos para difundir sus ritos y narraciones míticas de la vida de Cristo, de los santos y de las vírgenes, entre los indígenas. Primero lo hicieron por paternalismo y luego por extorsión y violencia. Entre tanto se levantaban las escuelas para caciques, donde adoctrinar o españolizar a los nobles locales. Pero los privilegios de que éstos gozaban, inicialmente, desaparecieron en la segunda mitad del siglo xvi.

En buena cuenta, el catolicismo medieval de los españoles y las manifestaciones mágico-religiosas indígenas tuvieron muchos puntos de contacto, hoy no sólo desaparecidos sino incomprensibles para nosotros. Por ejemplo, los unía una teratología muy alejada de la belleza y el naturalismo, ideales renacentistas. El sacrificio de la misa, la comunión y la autoflagelación de algunos monjes, seguramente, mostraban similitudes con los sacrificios humanos del mundo precolombino, como si fuesen versiones distintas de un mismo rito. Las diferentes vírgenes y los diversos santos probablemente recordaban a los indígenas el politeísmo de sus antepasados.

Con el correr del tiempo los elementos mágico-religiosos fueron incorporándose en los ritos y mitos católicos, y en otros casos éstos fueron interpretados por la mentalidad mágica de los indígenas. Lo mismo sucedió en las prácticas católicas recién aprendidas por los africanos traídos como esclavos. Es así como

se fue gestando un catolicismo popular, rico en rasgos indígenas en algunas regiones de América Latina o africanos en otras. El indígena corriente se vio de repente sin su clase dirigente y sin poder practicar sus ritos; lo mismo el africano que vivía en un país desconocido en condición de presa de caza. En consecuencia, siguieron el único camino: guarecerse con sus magias, mitos y ritos en el catolicismo, hasta transformarlo o imprimirle los rasgos psíquicos de los indígenas o africanos, entonces —como ahora— pertenecientes a los estratos más bajos de las sociedades virreinales.

Si se nos permite la comparación, las manifestaciones católicas desempeñaban en la Colonia el papel de los medios masivos en nuestro tiempo: no sólo contaban los ritos y mitos públicos, sino también las funciones teatrales y el rezo del rosario que ocupaban el tiempo libre del feligrés. Ya hemos manifestado que para nosotros las religiones son productos estéticos, porque en sus mitos, magias y ritos operan diferentes categorías estéticas y porque vienen acompañadas de acciones, imágenes y objetos estéticos. Estamos acostumbrados a decir que los bienes, hoy estéticos para nosotros, estaban al servicio de la religión. En realidad, son lo mismo, si pensamos cómo el hombre precolombino y el feudal europeo miraban tales bienes: lo importante en un bien estético no era éste como referente o significativo con sus formas, sino lo *referido*, vale decir, la realidad o irrealidad referida. El bien estético era, en suma, un simple medio.

Por lo dicho, es que nosotros consideramos erróneo ver idolatría en las culturas tempranas, incluida la medieval. Como lo señalara Savonarola, la representación de Dios a imagen y semejanza del hombre, no sólo constituía una profanación colmada de soberbia, sino que tracia la idolatría o adoración de una imagen autosuficiente o significativa para los semiólogos. Lo que fue la idolatría para la religión, lo será en nuestro tiempo el formalismo para la estética o el arte. La imagen se tornó en espectáculo y dejó de ser rito, como diría Walter Benjamín. El bien estético devino en fin en sí mismo y empobreció gravemente nuestras relaciones con la naturaleza y con nuestros semejantes, finalidades dignamente humanas hasta hace poco, para las cuales los bienes estéticos eran simples medios.

De lo anterior, cabe deducir que ni los indígenas ni los colonizadores tenían preocupaciones estilísticas. Unos y otros eran hombres profundamente religiosos. De ahí la promiscuidad estilística del siglo XVI en nuestra Colonia y luego la sucesión de estilos como adopción de actitudes progresistas. Surge así la cuestión de si la adopción de un estilo está únicamente en la letra del mismo o también en su espíritu. En la Colonia sucedió, sin duda, lo que hoy en América Latina: el estilo o la tendencia estética importada y practicada se limitaba a una modernización de la letra y no del espíritu. Dejarse subyugar por la letra y no por el espíritu, constituye precisamente el rasgo principal de las mentalidades colonizadas.

Cuando en nuestra Colonia un sacerdote o noble encargaba al artesano de su elección una pintura de talcs o cuales rasgos estilísticos, no necesariamente in-

tervenía la mentalidad ni la sensibilidad consubstancial a dichos rasgos. En la mayoría de los casos ni el sacerdote (o el noble) ni el artesano los poseían. De ahí la complejidad de la formación estilística durante nuestros virreinos: la coexistencia, hasta en una misma obra, de elementos románicos y góticos, mudéjares y barrocos, platerescos y renacentistas, neoclásicos e indígenas, más los africanos.

Desafortunadamente muchos historiadores de arte dedican demasiada energía y tiempo para diferenciar los componentes estilísticos de los bienes de nuestra Colonia. Lo peor: estudian las iglesias como si entonces hubiesen estado vacías como ahora, cuando en verdad —valga la comparación— eran casas de cultura ideales y estuvieron ocupadas todo el día y casi mitad de la noche. Con todo, la singularidad del barroco colonial merece investigaciones especiales, lo mismo que los demás estilos mestizos, como el Tequitqui.

Otro parentesco entre las culturas precolombinas y la feudal ibérica fue la importancia que tuvieron para todas la oralidad, la música, el baile y la canción. Entre las manifestaciones estéticas destacaban en importancia los sermones, los libros de caballería y el teatro religioso con sus Actos de Fe y representaciones de moros y cristianos, así como del Arcángel y Satanás. Si bien la cultura material española estaba más desarrollada que la precolombina (la feudal más que la calcolítica) y la cultura científica de los invasores era superior a la de los aztecas e incas, no podemos decir lo mismo de las estéticas, en cuyas calidades no caben progresos. La óptima calidad sitúa al bien estético fuera de la historia, mientras el científico y el tecnológico son superados y periclitán. Los sistemas de valores de ambas estéticas eran religiosos, como venimos afirmando.

Los sistemas de producción de imágenes, acciones y objetos de ambas estéticas, muestran también algunas similitudes: la primacía del templo o centro ceremonial; las pinturas y las esculturas al servicio de la arquitectura religiosa. La pintura de caballete, máximo exponente del Renacimiento, existió propiamente en pleno siglo XVIII. Antes ella —igual que la escultura— fue parte de los retablos, los mejores logros estéticos de la Colonia, para nosotros. Dicho sea de paso, en lo urbano sí hubo hondas diferencias: mientras España tuvo que seguir con ciudades de trazo medieval, en las que fundó en sus colonias le cupo la satisfacción de utilizar la cuadrícula renacentista. La colonia puede importar los avances culturales ya hechos y derechos y usarlos plácidamente. No tiene la necesidad de pasar por los dolores de su gestación ni de su alumbramiento; ventaja muy apreciada por la sensibilidad peregrina de las mentalidades colonizadas.

Los sistemas de producción de bienes estéticos dependieron en la Colonia —como en toda sociedad— de los adelantos tecnológicos o, lo que es lo mismo, de la cultura material. Si bien es condenable toda invasión armada, muchas más muertes produjeron las epidemias entre los indígenas. No es una justificación ni un consuelo de tontos: son hechos concretos, como lo es que muchas veces las sociedades sufren más por las invasiones tecnológicas que cambian sus modos

colectivos de percibir, sentir y pensar, a veces radicales. Nuestros países han tenido tres invasiones de esta clase: la de la Colonia, la del inicio de nuestras repúblicas y la de 1950.

Varias fueron las imposiciones de los españoles: los cambios en la agricultura; el imperio de la minería; las transformaciones de la producción manual; los nuevos productos de uso religioso y el práctico. La prohibición de comerciar con otros países que no fuesen España y Portugal, trajo el obligado desarrollo de los modos feudales de producción que —impuestos por los invasores— operaban al lado de los precolombinos. Los gremios y las cofradías fueron implantados, al mismo tiempo que se introdujeron las artesanías feudales, tales como la talabartería y la chanistería, la platería y la imprenta.

Ya señalamos las similitudes en el uso o consumo de los bienes religiosos coloniales —estéticos para nosotros— en comparación con los precolombinos. En cuanto a la producción de tales bienes, ésta estuvo a cargo de los gremios, calçados de los españoles, y sus miembros podían ser únicamente aquellos de "sangre limpia"; limitación vigente en los centros de los virreinos, pero no en provincias ni en el campo. Los gremios abastecían los bienes religiosos y los de consumo de la nobleza y altos funcionarios de la Iglesia y la Corona. La distribución de los productos era a través del comercio. El bien de uso religioso recibía su correspondiente bendición: devenía así sagrado y, por ende, invendible. Se importaban pocos productos, pero sí muchos artesanos españoles.

En las cuestiones político-sociales cabe mencionar la férrea estratificación de las castas alimentada por el racismo o la creencia en la existencia de razas superiores e inferiores. En un comienzo imperaba la definición morfológica de ser humano y por eso se le negó humanidad al indígena, hasta que una bula se le otorgó en la tercera década del siglo xvi y como resultado se jerarquizó y discriminó al indígena; situación deplorable que dura hasta ahora: hasta fines de nuestro siglo xx.

En los inicios de la Colonia se intentó la coexistencia de una República de Indios y una República de Españoles, como defensa de los indígenas. Pero como siempre, las prácticas humanas tergiversan e invalidan, a la larga, los principios, teorías o ideales: no sólo por la explotación de los indios a través de las encomiendas y los repartimientos sino también por el incremento del mestizaje racial que se jerarquizó según la pigmentación. Los indios, y después los africanos traídos como esclavos, pasaron al fondo del "meeting pot".

Con el tiempo, sólo quedó la República de Españoles estratificada en castas, con los ibéricos en la cúpula, les seguían los criollos y luego los mestizos y los mulatos, con gradaciones intermedias. Abajo —repetimos— los indígenas y los negros, que nunca fueron considerados partes vitales, ni de nuestras sociedades coloniales ni de nuestras repúblicas. Los latinoamericanos todavía tenemos pendiente discutir si la independencia de nuestros países lo fue de veras con ma-

yáscula o sólo constituyó un mero separatismo de los criollos y mestizos de su "Madre Patria". Nos falta la incorporación de los indígenas y africanos.

Las clases nobles precolombinas fueron absorbidas, esto es, españolizadas, salvo las incaicas, tal vez por no haberse declarado el Cusco capital del virreinato del Perú. Estos nobles permanecieron en su ciudad y desarrollaron una mentalidad colmada de nostalgia —de utopía después— que soñaba con el retorno del Incanato, como lo demuestran sus pinturas, muebles y costumbres hasta muy entrada la Colonia; sueño que animó a los Túpac Amaru a la rebelión y que aún hoy opera, entre otros múltiples factores, en lo más recóndito de la sensibilidad de los adictos al Sendero Luminoso.

En la epítula de la Colonia registramos la lucha entre la Iglesia y la corona por los diferentes poderes. En especial, por el poder ideológico que nunca la corona logró controlar totalmente; ni siquiera en lo referente a la educación pública. El predominio de la Iglesia fue palmaria hasta el siglo xvii. En el siguiente fue disminuyendo con los Borbones en la corona y con la propagación de las ideas liberales de los enciclopedistas. Exponentes de estos cambios fue la sucesión, en los lugares prominentes de la Colonia, de los cronistas, como Garcilaso de la Vega, los santos, como Santa Rosa de Lima, los literatos, como sor Juana Inés de la Cruz, y los pensadores, como Javier Clavijero.

Para nuestro estudio, resulta de vital importancia la contraposición de la estética hegemónica y la estética popular que surgirá en la Colonia. En el mundo precolombino hubo escisión estética más que contraposición. La hegemónica de la Colonia fue la medieval ibérica que desalojó a la hegemónica precolombina y cuya evolución fue un paulatino acercamiento al Renacimiento. Primero un "sintcretismo" de estilos medievales, luego débiles intentos renacentistas, el manierismo y el barroco, para terminar en el neoclasicismo. Como veremos en el capítulo siguiente, la República importará como estética hegemónica la versión francesa e italiana del Renacimiento. La absorción de elementos populares por la estética hegemónica fue muy débil en la Colonia y en la República, con excepción quizás de México con su Revolución de 1910 y en la actualidad —sin quizás—, gracias a los entretenimientos audiovisuales. Como quiera que sea, los cambios estilísticos estaban animados por un espíritu semifeudal o colonial y sus mejores logros estéticos estarán en los retablos, como fusión de la arquitectura, escultura y pintura, y en las capillas abiertas o de indios.

La estética popular, en cambio, siguió un curso completamente distinto. La producción de objetos a cargo de los sectores populares, correspondía a las artes mecánicas y no a las liberales. Esta nomenclatura medieval se usó en Europa hasta el siglo xviii, en que se separan las bellas artes de las otras. La carpintería estaba, consecuentemente, al lado de la pintura y la escultura. Estas artes mecánicas producían para consumo de las clases dirigentes —como la platería, la talabartería y la pintura— y también para autoconsumo. Los productos de uso po

pular estaban ligados a festividades religiosas; productos hoy conocidos como artesanías o bienes estéticos populares. Por desgracia se conoce poco de sus iglesias, pinturas, esculturas y cerámicas. Los estudiosos han puesto toda su atención en las manifestaciones hegemónicas o "cultas". No obstante, conocemos bastante las populares del Perú colonial, como la célebre Escuela Cusqueña de pintura, así como de Ecuador y Bolivia de entonces.

Pese a que nuestras clases sociales altas insisten en identificar la estética popular con los objetos similares a las artes visuales "cultas", para así aminorarla subrepticamente, lo sustancial de la estética popular está, sin duda, en su oralidad y canciones, músicas y bailes, más los diferentes comportamientos sensoriales, sensitivos y mentales. Es de conocimiento general la influencia del elemento africano en la música popular, cuyas manifestaciones han recibido reconocimiento mundial. Nuestros historiadores de arte tienen todavía por delante delinear la estética popular en su desarrollo y fundamentos, tales como la oralidad, música y catolicismo populares. A continuación esbozaremos el curso, a lo largo de la Colonia, de la estética hegemónica y muy someramente el curso de la estética popular sin tener la belleza como centro.

B) *Trasplantes y mestizajes estéticos: siglo xvi*

Después de la conquista armada vino la cultural o evangelización, que concretó el proceso de colonización llevado a cabo durante los 60 o 70 años restantes del siglo xvi, como la obligada antesala del proceso evolutivo de la Colonia. La colonización incluyó el adoctrinamiento estético. Este empezó con la yuxtaposición de dos estéticas: la precolombina y la feudal ibérica. De inmediato la foránea comenzó a desalojar a la autóctona y construyó los conventos y las iglesias necesarias para la catequización de los indios, mediante la persuasión ritual y la coerción sentimental de los terrores del infierno. Al desalojo de la indígena por la invasora contribuyeron los extirpadores de idolatrías y la prohibición de los ritos aztecas o incas. Las construcciones fueron exigiendo la confección de murales y de relieves. Fue en el siglo siguiente cuando la pintura de caballete y la escultura de bulto surgieron en cantidad y adquirieron importancia como integrantes de los retablos dorados, para en el siglo xviii lograr autonomía y efectos renacentistas.

Los recién llegados sacerdotes, primero los misioneros y luego los seglares, tuvieron que agenciárselas para dirigir a los indios en las construcciones con sus exigüos conocimientos, y como resultado obtuvieron hibridaciones estilísticas. Por otro lado, su afán de catequizar los obligó a adaptar sus construcciones a las costumbres precolombinas. Surgen entonces las iglesias de amplios atrios y las capillas de indios o abiertas, como características de la arquitectura colonial de América Latina. La evangelización era masiva y tenía que ser a cielo abierto,

como en los centros ceremoniales aztecas. Este afán, por otro lado, les impuso cierta tolerancia, en cuanto a la inclusión de símbolos o glifos precolombinos en los relieves ornamentales labrados por los indios. Recordemos que los gremios aparecieron por los años ochenta.

A la mayoría de los historiadores del arte colonial le basta establecer los componentes estilísticos y sumirse en interminables discusiones formales. A nuestro juicio de teóricos, esto es insuficiente para comprender las cuestiones estéticas en su inicio y desarrollo colonial. Hoy resulta indispensable tomar las manifestaciones estéticas por un proyecto o sistema, a cuyos principios y finalidades específicas suelen ellas obedecer. Los primeros sacerdotes trajeron elementos feudales y renacentistas, pero no participaban de lo sustancial del proyecto renacentista. Seguían aferrados al proyecto feudal, ligado a la consolidación y expansión del cristianismo; igual que España, como país, continuaba insistiendo en una contrarreforma, colmada de feudalismo, que controlaba las imágenes y que exacerbaba la ornamentación. Propiamente, en la colonización de nuestra América, chocaron dos proyectos igualmente religiosos: el feudal y el precolombino.

El Renacimiento, en cambio, era un proyecto que buscaba precisamente el alejamiento de la religión. Tomó el nombre de Renacimiento porque revivió la belleza y el naturalismo, ideales estéticos de Grecia y de Roma. Pero lo hizo con un espíritu racionalista y científico, en tanto desarrolló la perspectiva central, como un patrón visual que obliga a limitar la superficie pictórica a un espacio y a un tiempo únicos. Sobre todo, prohija tales ideales con el fin de laicizar el tema católico; laicización indispensable para superar milenios de estéticas religiosas, generar al arte profano y ayudar al Estado laico para que le arrebatase a la Iglesia el poder político, económico e ideológico. En pocas palabras, promovió el desarrollo del capitalismo y se centró en el predominio de las imágenes visuales, cuya fidelidad va a ser lograda por la fotografía en el siglo XIX. Los modernismos y vanguardismos, así como los posmodernismos que aparecen en el siglo XX, quizás sean las postrimerías del proyecto renacentista.

En sus inicios, la Colonia no pudo tener ningún proyecto estético propio: los frailes tomaron las formas renacentistas y las precolombinas con un espíritu feudal, mientras los indígenas utilizaron las feudales con espíritu precolombino (o africano cuando vinieron los esclavos) e insertaron en las manifestaciones católicas sus efigies paganas. El proyecto feudal y el precolombino se caracterizaban por acentuar el plano pragmático de las imágenes, o sea, sus efectos en el receptor, entonces religiosos. El plano semántico y el sintáctico no les interesaban. En esto es oportuno pensar en las palabras de Santo Tomás: "Lo importante no es que el artista no opere bien, sino cree una obra que opere bien. Lo que importa es la utilidad de las obras de arte y su participación en las necesidades del hombre" (ver Elisa Vargas Lugo que las cita 1982-II:9). Esto nos explica la "torpeza" semántica y la sintáctica de los pintores de la Escuela Cusqueña y del dibujante

Felipe Guaman Poma de Ayala: obedecían a una estética eminentemente comunicativa o lingüística. El Renacimiento acentuaba, como sabemos, el plano semántico primero (el naturalismo) y luego el sintáctico (la belleza compositiva).

Sea como fuere, en el siglo xvi los españoles se ocupaban de transplantar la estética feudal, mientras los indígenas comenzaban el mestizaje estético. No olvidemos: los primeros también trajeron sus mestizajes moriscos y los italianizados. Con el tiempo fueron apareciendo en nuestra América proyectos que fusionaron los bienes estéticos con motivaciones colectivas, tales como el barroco con los sentimientos lugareños de los criollos del siglo xvii y con el nacionalismo independentista de los mismos en el siguiente siglo; la pintura con las nostalgias incaicas de la clase señorial andina en época de Túpac Amaru II y con la necesidad de introducir el tema nacional en las obras de arte que manifestaron los republicanos de fines del xix; y el muralismo mexicano con las ideas nacionalistas y socialistas de revalidar el pasado precolombino y la dignidad del pueblo.

En la Colonia, como en la República, tuvimos el mismo dilema: o importábamos la letra de estéticas europeas, en lugar de su espíritu, o bien gestábamos proyectos estéticos que respondiesen a necesidades verdaderamente colectivas. No ignoramos cuán adversas fueron las condiciones históricas para la segunda actitud: tan sólo lamentamos la ausencia de artistas de enorme intuición que se hubiesen adelantado a su tiempo con "presentimientos", corazonadas o que hubiesen interpretado, por lo menos, lo más íntimo de los sentimientos de los criollos. En el espíritu de la Escuela Cusqueña —no la letra—, tal vez tengamos un adelanto de lo que sucederá cuando los indígenas sean tomados en cuenta como la parte vital de su país, que de veras son.

Si queremos ser consecuentes con nuestras ideas principales y las fundamentales, hemos de recorrer los hechos estéticos que se fueron sucediendo de Norte a Sur de la América Latina, tanto de la colonial como de la republicana. Las hemos de recorrer al traluz del sistema de valores de la estética hegemónica y de la popular, así como a través de los aspectos productivos, distributivos y consuntivos de los sistemas denominados artesanías o artes, en este caso coloniales, con sus imágenes pictóricas y gráficas, arquitecturas y esculturas, joyas y cerámicas, más sus acciones de todo tipo.

Al imponerse la cultura estética feudal en la vida pública y privada de la Colonia su sistema de valores fue reemplazando al precolombino, mientras procuraba mantenerse puro e iba ganando poco a poco hegemonía y consenso colectivo. Si bien su espíritu era feudal, ya utilizaba una de las persuasiones principales del proyecto renacentista: la belleza antropomórfica de las imágenes religiosas; aparte de la imponencia de sus templos y de la atractiva y variada opulencia de sus ritos y festividades que venían de la Edad Media. El sistema español de valores estéticos difundía la superioridad de su gente, mientras despertaba admiración entre los indígenas y les suscitaba subrepticamente un autoaminoramiento. Me-

moricemos: en el mundo precolombino las imágenes de dioses, emperadores y héroes eran antropomórficamente similares al hombre común, mientras en la Colonia los santos tenían la misma fisonomía de los españoles, pero distinta a la de los indios. Si la primera era impuesta como bella, ¿qué era entonces la indígena para los colonizados y colonizadores?

Prácticamente, la estética española incidió en las actividades sensoriales de los indígenas y éstas comenzaron a cambiar, en tanto las imágenes pictóricas iban ganando importancia en su visualidad. Las actividades diarias, festivas y correctivo-renovadoras de su sensibilidad variaron con las nuevas fiestas religiosas y profanas, bailes y canciones, música y oralidad, teatro y sermones. Total: se fue imponiendo el sistema español de valores estéticos. No somos historiadores del arte ni especialistas en historia o sociología de la Colonia como para detallar aquí este proceso de cambios estéticos. Nos basta señalar la necesidad de hacerlo, con la esperanza de que los estudiosos latinoamericanos de las nuevas generaciones nos lean y estudien dicho proceso y lo den a conocer como parte principal de nuestra cultura estética del pasado.

Si en la hegemonía estética los valores españoles reemplazaron a los precolombinos, en la estética popular se generó una amplia diversidad de grados de mestizaje: desde la autoentrega acrítica a la resistencia automarginadora, pasando por absorciones de diferente naturaleza y radicalidad. Algunos indígenas ocultaron su sistema de valores estéticos detrás de los ritos y elementos católicos. Otros mezclaban sus creencias tradicionales con las impuestas, hasta que con el tiempo la resistencia fue tornándose consenso; así la imposición devino hegemonía o una españolización ansiada. Pocos años después sucede lo mismo con los esclavos recién importados de África. Sin embargo, la gran mayoría de los indígenas persiste en sus creencias. Sin su clase dirigente —ya españolizada en casi su totalidad—, con sus ritos prohibidos, sus templos destruidos y un catolicismo impuesto, no tuvo otro camino que indianizar y/o africanizar lo impuesto. En definitiva, el catolicismo fue popularizado. Lo mismo hicieron los indígenas con el sistema español de valores estéticos que alteraba sus actividades sensoriales, sensitivas y mentales: gestan diferentes mestizajes, los que fueron evolucionando a lo largo de la Colonia y de la República, hasta llegar a la actual cultura popular.

Más notorios y radicales fueron los cambios en los sistemas precolombinos de producir bienes religiosos, áulicos y de autoconsumo; aparecieron nuevas y se renovaron los procedimientos de los autóctonos. Como productores actuaron primero frailes y artesanos españoles. Luego surgieron los indígenas controlados mediante ordenanzas. Al final del XVI se estaban terminando de organizar los gremios a imagen y semejanza de los españoles, y sus miembros monopolizaron la producción de imágenes y objetos, tanto los religiosos como los destinados al consumo de los altos funcionarios de la Iglesia y la corona. Sus productos debían cumplir normas de calidad con la vigilancia de los veedores y con el control de los

sacerdotes en el caso de las imágenes religiosas. Los modos españoles de producción, distribución de los bienes religiosos de la Colonia —estéticos para nosotros— eran distintos a los modos precolombinos. Estos continuaron como residuales, en tanto imperaban los gremiales. Veamos a continuación el curso de los productos u obras de arte que acostumbraban presentar los historiadores del arte, como los máximos exponentes —si no únicos— de la cultura estética de la Colonia de nuestros países. Principiemos por el siglo xvi, el de la conquista.

Durante el citado siglo resaltan en cantidad y calidad las obras de arquitectura, las que debieron cumplir varias funciones: la vida diaria monacal, la defensa de los ataques, la educación infantil, la formación de artesano y la evangelización masiva. Esta última función generó las capillas abiertas o de indios, como la arquitectura típica de nuestra Colonia en cuanto a sus espacios. Pero no llegó a la imponencia ni a la belleza de los centros ceremoniales prehispánicos. Sin embargo, siguen siendo obras estéticamente importantes dentro de la arquitectura institucional que hasta ahora existe en América Latina. Un ejemplo de la magnitud que la densidad demográfica de Nueva España en el siglo xvi exigía a los templos, lo tenemos en la Capilla Real de Cholula.

Como resultado general brotó una arquitectura severa, sólida hasta la reciedumbre, y racional, en que se mezclaron los estilos: el plateresco y románico, gótico y mudéjar, más el renacentista en su versión clásica y manierista. También fueron construidas muchas iglesias parroquiales; las catedrales tuvieron su inicio a fines de siglo. Por las luchas civiles, en Suramérica fue tardío el comienzo de la arquitectura, por lo que careció de obras de la importancia de las de Nueva España y el virreinato del Perú. En el sur predominaron los jesuitas. En el Brasil las construcciones se centraron en Bahía y Pernambuco. Muchos maestros de obras recorrían varios centros coloniales, como Francisco Becerra que pasó por Puebla, Quito y Cusco.

Si líneas atrás manifestamos que las capillas abiertas, típicas de nuestra Colonia, no llegaron a la imponencia ni a la belleza de los centros ceremoniales precolombinos, fue en el sentido de ser éstos unos conjuntos de arquitecturas escultóricas en torno a un generoso espacio a cielo abierto que la arquitectura colonial nunca pudo ni siquiera igualar. Los méritos de ésta se hallan en sus espacios internos y opulentos que no tuvieron la azteca ni la maya. Las capillas abiertas fueron perdiendo, sin duda, la importancia que iban ganando los ritos católicos en espacios cerrados, aunque continuaron las frecuentes festividades y representaciones teatrales en los atrios. En el siglo de la conquista la arquitectura ya dominaba, y la pintura y escultura trabajaban a su servicio. Proliferaron primero los murales en los recintos conventuales con sus bóvedas y paredes, como cabe ver hoy en Actopan, México. Después se produjeron las pinturas de caballete destinadas a los retablos, el elemento principal del espacio interno de los templos. Lo mismo hizo la escultura, tanto con santos en bulto como con los relieves ornamentales.

En el retablo se concentrará el espíritu de la Contrarreforma en su versión colonial americana.

Los retablos constituyeron una suerte de ensamblaje alusivos a santos, santas, la Virgen o Cristo. Un verdadero boato de ornamentos y dorados en una integración de las artes *avant la lettre*. Quizás haya sido para los indígenas una huida hacia un mundo de intrincados y dinámicos símbolos, porque las imágenes se convertían en símbolos, sean pictóricas o escultóricas. Los del siglo xvi fueron reposados, escuetos y de una economía de ornamentos y columnas: sobre los motivos platerescos predominaban las imágenes de los santos. Será a mediados del siglo siguiente que se exacerbará la ornamentación con espíritu barroco.

La pintura de caballete tuvo su inicio en la Colonia dentro del manierismo que, en Nueva España introdujeron el flamenco Simón Peryns y el español Andrés de la Concha. En el virreinato del Perú también fue manierista el primer pintor importante: Bernardo Bitti, cuyos discípulos encontramos en Quito, Lima, Cusco y La Paz. En el siguiente siglo destacarán, al lado de Bernardo Bitti, los italianos Mateo Pérez de Alessio y Angelino Medoro. Lugar especial ocupa el cronista Felipe Guamán Poma de Ayala (1534-1615), autor de *Nueva Crónica y Buen Gobierno*, también de los dibujos que ilustran a los textos. Aunque publicada en 1615, esta obra debe ser considerada producto y testimonio del siglo xvi colonial.

Si Bitti trajo consigo la modalidad culta de pintar y difundió el manierismo, Guamán Poma vino a ser el exponente del dibujo con propósitos lingüísticos. Si lo tomamos como un bien estético, entonces, debemos admitir que acentúa el plano pragmático de sus mensajes y no el semántico (naturalismo) ni el sintáctico (la belleza formal). Nosotros vemos un dibujo con fines meramente comunicativos, esto es, por su semántica o por lo referido de la realidad visual que representa. Pero no por esto dejan de impresionarnos las virtudes estéticas de gran cantidad de sus figuras. Se ha discutido mucho la calidad artística de sus dibujos y aun querido ver en ellos la expresión de un sentido precolombino de espacio y de tiempo, distinto al occidental: al renacentista.

Para nosotros es, sin duda, la expresión de una cosmovisión distinta a la renacentista, pero afín a la feudal europea. Esto porque no le preocupaba a Guamán Poma el naturalismo ni la perspectiva central, como tampoco la belleza formal ni la antropomórfica de tipo europea. Le importaba el realismo conceptual, es decir, hacer visible las realidades que le interesaban, tal como existían inteligiblemente y no visualmente, esto es, tal como se veían. Era un dibujo limitado a representar las realidades con determinados patrones visuales. La ausencia de fidelidad visual es considerada ahora una torpeza, primitivismo o ingenuidad.

Estos calificativos son injustos, abusivos. Ante todo, debemos aceptar que denominamos torpeza a la falta de naturalismo, la que puede tener origen en la incapacidad de practicarlo o en el mero desinterés por él. Además, no es cuestión

de que unas épocas o culturas sean torpes y otras no: en toda sociedad existió siempre una gran cantidad de personas sin habilidad para representar fielmente una realidad visual con el dibujo. Hoy mismo, al terminar el siglo xx, muchos de nuestros buenos escritores son torpes para dibujar y sólo uno que otro tiene la desfachatez de exhibir —como artísticos— sus defectuosos dibujos; defectuosos en los criterios actuales del dibujo como bien estético. En toda época existieron personas especializadas en la estetización (o artización) del dibujo, el que en sí y ante todo es un lenguaje o una tecnología para representar realidades gráficamente, así como hay la tecnología alfabética y la auditiva de las palabras. Las finalidades de la estetización han cambiado en cada tiempo y cultura: en la Edad Media y entre los incas no interesaban el naturalismo ni la belleza que vendrían después con el Renacimiento. Lo importante era representar realidades visuales con esquemas y sin detalles formales bellos.

De acuerdo con nuestras diferenciaciones entre lo artístico y lo estético, los dibujos de Guamán Poma no eran ni son obras de arte, por no obedecer a los ideales del sistema renacentista, poco difundidos entre los españoles del siglo xvi. Pertenecían a un sistema cultural en formación, en que se mezclaban elementos feudales ibéricos con incaicos; unos y otros ligados a sistemas religiosos de representar a las deidades y algunas realidades naturales y antropomórficas del hombre real. Lo básico era dibujar, así como escribir con fluidez, sin importar que unas personas lo hagan con belleza o elegancia caligráfica o sin ella. Las reglas para escribir son más estrictas que las de dibujar figuras.

Es lícito entonces ver la calidad estética en los dibujos de Guamán Poma, pese a no haber él tenido conciencia de ella ni intención de lograrla. Ya hemos fundamentado que el hecho de ver belleza es prerrogativa del sujeto, no del autor ni del portador de esa belleza, como sucede con la abeja y su colmena, con el niño y sus dibujos —de naturaleza lingüística—, o con el sol y sus crepúsculos. Los dibujos de Guamán Poma no son los de un ingenuo o "naive", porque si éste ignora cosas, el peruano operaba desde otra cultura o culturas: la precolombina y la colonial del siglo xvi. Esto, en cuanto la ingenuidad de nuestro tiempo (que se da bajo condiciones precapitalistas), fue en el pasado realismo. La imagen era información y no espectáculo, así como la religiosa era rito y no espectáculo.

Otra cosa sucede hoy con la torpeza que puede haber en los dibujos de un ingenuo y en los de un notable escritor sin preparación manual. La visión de éste no es ingenua, pero sí torpe el trazo de sus figuras. Los dibujos de Guamán Poma no son de visión ingenua. Si en ellos vemos torpeza, no es en el trazo, ya que éste es de línea fluida y segura. Torpeza, suponemos, más bien en las proporciones y en la falta de perspectiva central, que él no busca ni le interesan. Nosotros preferimos otras proporciones y la perspectiva central, y esto nos impide apreciar las diversas calidades estéticas y temáticas de sus figuras.

Para poder comprender lo injusto de los términos ingenuo, torpe y primitivo que favorece a la supuesta superioridad de la estética renacentista, porque ésta utiliza la perspectiva central, pensemos que dicha perspectiva no fue avance, mejora ni superioridad. El hombre siempre pintó con alguna perspectiva en tanto supuso espacios entre figuras. Sucede simplemente que la central o lineal del Renacimiento buscaba representar espacios vacíos, lo que equivale a producir espacios ilusorios; ilusión sin interés para los mismos griegos y romanos, así como para los precolombinos y los medievales. Todos estos hombres prefirieron los espacios concretos de sus templos, los volúmenes reales de sus esculturas y los iniciados en su relieve. La pintura para ellos fue muy secundaria. Propiamente, el Renacimiento fue consecuente con el naturalismo que es el modo más ilusionista de pintar, y buscó representar los espacios con líneas. Al fin y al cabo, la pintura de caballete fue su producto consustancial. Habría que preguntarnos hasta qué punto constituyó una decadencia de la percepción recurrir a lo ilusorio.

Al final de cuentas, la perspectiva central dejó de ser importante para la cultura occidental y los pintores de nuestro siglo la abandonaron, comenzando por P. Picasso. Los siglos de espacios ilusorios que llevamos nos han alejado de los concretos y hoy tenemos dificultades en percibir los espacios reales y solucionar nuestros problemas ecológicos.

Tengamos presente, por otro lado, que el dibujo como bien estético y autosuficiente data de fines del siglo pasado, pero en el Renacimiento era un medio de producción pictórica; el dibujo fue un apunte y una obra inacabada, salvo la caricatura. El de Guamán Poma, por último, es parte de un libro. En éste se complementan la imagen y el texto. Muchas veces este cronista designa la figura con una palabra, aparte del título. No es la ilustración de un texto ni su ornamento porque sus figuras no son viñetas. Se complementan en lo inteligible tanto de la palabra como de la imagen. Lo sensitivo de la primera es tipográfico y lo de la figura es caligráfico a mano alzada; asimismo sus líneas poseen otras dimensiones estéticas, como en todo elemento comunicativo: la mimética, ornamental, expresiva, emblemática y heurística, en cuyos pormenores no nos podemos detener aquí.

Guamán Poma no copia lo importado: simplemente sigue la tradición precolombina de la figura comunicativa, provista de una predominante línea activa. Recordemos el imperio de esta línea en los códices, tanto los anteriores a la Colonia como los confeccionados durante el siglo de la conquista. Sus proporciones y la falta de perspectiva central van a ser las características del dibujo popular a través de los siglos, como inherentes a su estética prerrenacentista. Pensemos asimismo en los murales de aquella época con predominante línea activa, como los de Ixmiquilpan, Matztitlan, Culhuacán y Actopan en Nueva España, algunos con elementos aztecas. Los grabados de época influyeron,

sin duda, por su profusa circulación, pero también era una tradición precolombina. Había una familiarización con la figura de línea activa, esto es, gráfica, que venía de los grabados y fueron transmitidos a los aztecas o a los incas.

Veamos ahora la pintura manierista que a la sazón los españoles comenzaban a practicar. Para éstos era la adopción de una modalidad italiana. Luego la practicaron los indígenas y los mestizos, después de ser aleccionados por los sacerdotes. Los aztecas —recordémoslo— utilizaron el mural, pero no el cuadro de caballete, salvo las telas pintadas o bordadas. En los murales mayas hubo ya inicios de narración histórica, como en los de Bonampak. Seguramente han desaparecido muchas pinturas del siglo xvi, pero hemos de tener en cuenta las causas singulares de entonces para que imperara el mural sobre la escasa pintura de caballete. Por otro lado ésta tampoco fue autosuficiente, sino parte del retablo, el que a su vez era un elemento arquitectónico de los templos. Será en el siglo xvii cuando veamos cuadros colgados de la pared. Su uso ya era profano e independiente del retablo.

El manierismo contrastaba con la severidad arquitectónica, pero concordaba con el retablo que, pese a su recato, iba en camino al barroco. El manierismo era llamativo por el virtuosismo de sus formas, constituía un espectáculo como el retablo entero. El formalismo comenzó a cautivar a colonizados y colonizadores, a quienes los animaba un espíritu posclásico, si así podemos designar a la inestabilidad y dinamismo, sin profundidad expresiva de la bella filigrana de los retablos. Así como la arquitectura fue de los espacios de las capillas abiertas hacia los interiores de los templos, la pintura iba del simbolismo ritual al espectáculo. Además, predominó la pintura mural durante el primer siglo colonial, en que se fundieron los elementos autóctonos y los españoles, como en los lugares novohispánicos antes mencionados. Luego vendría la pintura de caballete como tributaria del retablo, para volverse autosuficiente en el siglo xviii.

La escultura, por su parte, tomaba el mismo camino de la pintura: se puso al servicio del retablo con sus bultos y de la arquitectura con sus relieves líticos. Las esculturas de los santos fueron a las urnas de los retablos y mostraron su frontalidad. Si los bultos y las pinturas de caballete trataban de conservar puro su europeísmo, las cruces y los relieves mostraban rasgos precolombinos. La piedra era labrada por indígenas y éstos revelaban sus orígenes en las figuras ornamentales, en un estilo que los estudiosos de hoy denominan tetquitqui. Nos explicamos la presencia de estos rasgos en los relieves, las cruces y los murales; se dio por ser elementos ornamentales más que simbólicos para los colonizadores. La iconografía católica en las pinturas y esculturas de bulto fue más controlada por la Iglesia, como consta en los concilios (1555 el primero y 1585 el tercero): debía ser fiel a la original europea. Desafortunadamente, en Nueva España, muy pocos conocemos de las manifestaciones de la pintura, escultura y archi-

teutura populares o de las pequeñas provincias. Sabemos más de las profusas del virreinato del Perú, que serían iniciadas en el siguiente siglo.

Para comprender mejor la producción, distribución y consumo de los bienes estéticos en la vida de nuestra Colonia, actividades iniciadas en el siglo que nos ocupa, estamos obligados a enfocar las artesanías gremiales, entre las cuales estaban las hoy llamadas artesanías por nosotros, a causa de su contenido estético. Pero para estudiarlas mejor, hemos de dividir las. Por un lado, las dirigidas al consumo de las clases privilegiadas. Por el otro, las de autoconsumo, que son las verdaderamente populares. Se entiende que desaparecieron muchas ocupaciones precolombinas, como hacer códices, mientras vinieron nuevas de España y las precolombinas que continuaron fueron modernizadas u occidentalizadas en sus materiales, herramientas y/o procedimientos.

En términos generales, el modo de producción fue feudal, en tanto predominaron los gremios con sus rígidas normas de calidad y de jerarquías (maestros, oficiales y aprendices), cuyo cumplimiento estaba controlado por los veedores. Sabido es también que en la Colonia se acataba la ley, pero no se cumplía. En las provincias lejanas se podía producir sin pertenecer al gremio ni tener sangre limpia. En otros términos, la producción gremial era el modo dominante, que coexistía con los precolombinos o residuales y los emergentes que aparecerán a fines del XVIII en favor del desarrollo del capitalismo.

La distribución de los productos era también variada en modalidades precolombinas e importadas. Coexistían el trueque y el servicio, la esclavitud y el tributo, el contrato y la compra con dinero.

El consumo, por último, era predominantemente religioso el precolombino, el católico culto y el católico popular; también existía el áulico, sea para los altos funcionarios de la corona y de la Iglesia o para las familias adineradas. Pocos eran los bienes profanos para los sectores populares.

El primer grupo de artesanías gremiales estaba constituido por la platería, joyería, talabartería, capintería, ebanistería, la loza y el hierro forjado. Súmense los productores de lacas, biombos y textiles de uso profano. Al lado los talladores, lapidarios, plumarios, imagineros, doradores, entalladores, muralistas, saragueros (éstos producían telas pintadas sin bastidor, denominadas también tapices), estaban los maestros de obras y albañiles, todos dedicados a producir para la Iglesia.

En el segundo grupo, el de las artesanías de autoconsumo, encontramos a la petatería, la cerámica burda u ollería, las máscaras, exvotos, textiles, joyas de plata, sarapes, rebozos, muebles y juguetes. Esto, además de la producción de cuadros, esculturas de santos y la construcción de iglesias en provincias, que Manuel Toussaint denomina imitaciones populares del arte (el culto para él). Como siempre, fue muy reducido el número de objetos en la vida diaria del hombre de pueblo, pero era muy rica su oralidad y las festividades religiosas, a las que

iban unidas los objetos de celebración, que hoy nosotros denominamos artesanías. Se rendía culto a efigies regionales hechas por los santeros, destacando la Virgen de Guadalupe y Santa Rosa de Lima, santa criolla. Faltan estudios de la cultura popular durante nuestra Colonia.

El estudio del siglo XVI colonial nos evidencia el comienzo de los diferentes procesos generados por el choque de dos culturas, transculturación u occidentalización. En primer término, coexistieron los tres caminos de la producción, distribución y consumo de los bienes culturales, hasta ahora subsistentes: el cumplimiento fiel de los estilos o modalidades europeas —españolas y portuguesas entonces—; la indianización o mestizaje de éstas, junto a la muy débil españolización de lo precolombino y la continuación de los modos indígenas. En otras palabras, hubo trasplantes, mezclas y conservaciones. En ese siglo se dio comienzo también al espíritu del colonizado que todavía hoy nos suele atar o extraviar.

Nos estamos refiriendo al modo de ver los fenómenos y las cosas por parte de todo colonizado, quien al ver llegar a su país todo hecho y derecho, supone que así brotaron en las metrópolis —España y Portugal— de donde vinieron a nuestra Colonia. En consecuencia, él ignora que toda cosa o bien cultural es resultado de un proceso largo y complejo. En otras palabras, los habitantes de los países dependientes somos, por así decirlo, finalistas o, lo que es lo mismo, padecemos de teleologismos, ya que para la lógica de dominación importaban sólo los resultados y no los medios; por eso, imitamos la letra, pero no el espíritu de lo que importamos.

La costumbre de atenernos a la letra y no al espíritu empezó o nos viene del (o con) el manierismo. Con el agravante de que éste fue una tendencia estética nacida y crecida en Italia, como una reacción contra el espíritu clásico y normativo del Renacimiento. Consistía en una suerte de receta para acentuar las formas como ornamentos, sin fines expresivos ni representativos, tampoco estructurales ni funcionales. Nuestros colonizadores habían tomado el manierismo de Italia, después de adoptar las expresiones platerescas que combinaban elementos renacentistas con góticos y musulmanes.

El manierismo nos llegó con su formalismo frondoso y agorofóbico, inestable y vacío, que le convenía a una España y a un Portugal colonialistas y contrarreformistas. Para nuestras mentes indígenas, mestizas y africanas eran vacías en sentidos y significaciones religiosas, al no poder comprender a cabalidad el tema católico. El manierismo llega como estilo, sin haber pasado nosotros por los ajetreos racionalistas del Renacimiento clásico. Si la arquitectura colonial comenzó con el plateresco, la pintura empezó con el manierismo. Por razones culturales y religiosas, la Colonia tomó las formas, letra o estilo manieristas pero no su espíritu, sustancia o esencia.

Es posible, desde luego, tomar el manierismo como un patrimonio de la humanidad y cualquiera lo pudo haber adoptado sin necesidad de haber vivido los



Fig. 30. La Benedicta de Actopan. Simón Pereyns. Óleo. Siglo XVI.

Este pintor flamenco vino a Nueva España en 1566 e introdujo los ideales europeos de tipo manierista.



Fig. 31. La Expulsión del Paraíso. Juan Correa. Óleo.

Renombrado pintor del siglo XVII en Nueva España, muestra aquí su elevada calidad académica.

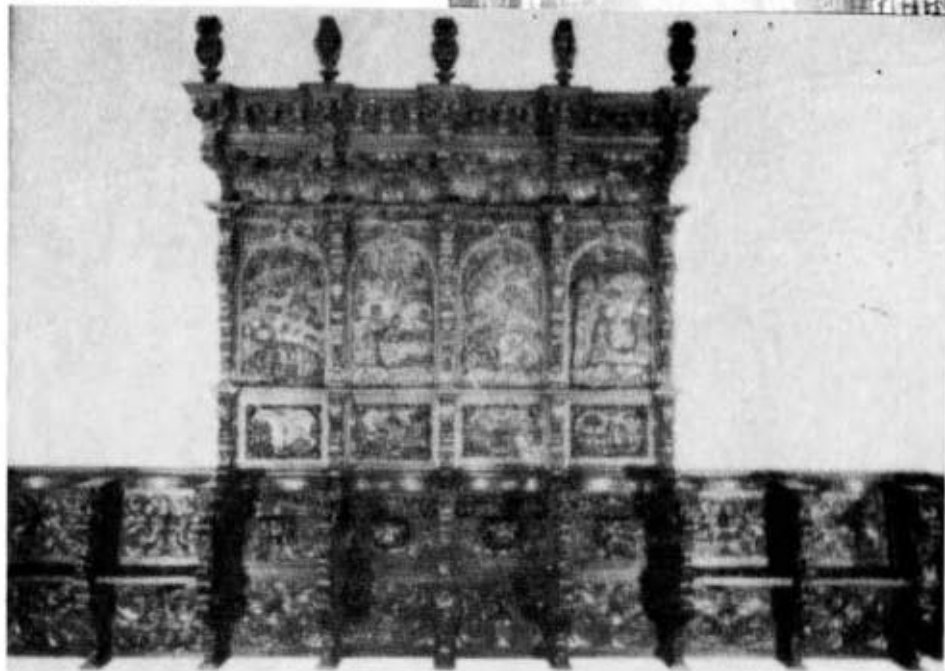
Fig. 36. Retablo. Azcapotzalco. Capilla del Rosario.

He aquí el barroco en pleno apogeo de sus abundantes y sensuales formas.



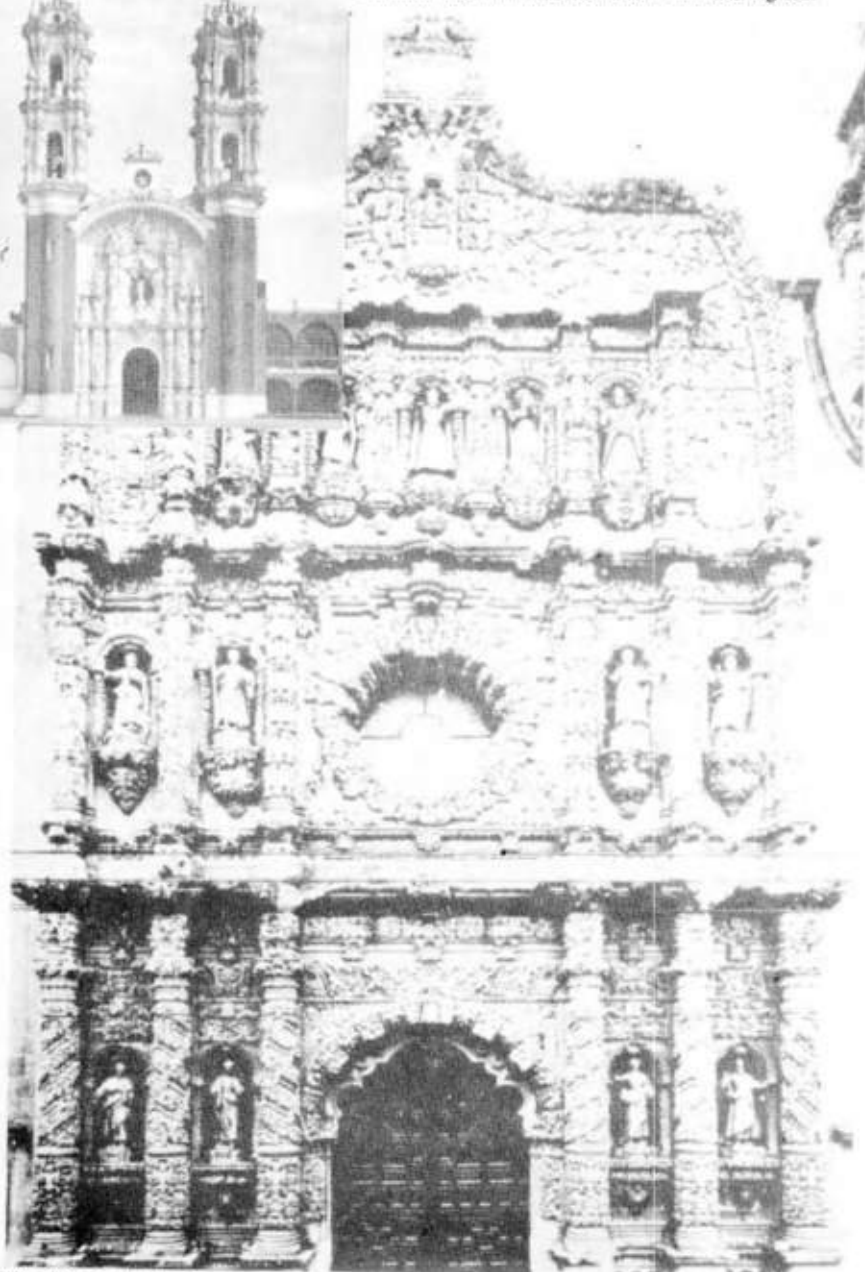
Fig. 37. Sillería. Salvador de Ocampo y su Taller.

Primorosa ebanistería barroca, elemento básico de los retablos.





*Fig. 38. Santuario de Ocatlán (Tlaxcala). Siglo xvii.
Gracia y majestuosidad ostenta esta fachada religiosa.*



*Fig. 39. Catedral de Zacatecas. Siglo xvii.
El barroco exuberante muestra aquí fuertes influencias indígenas.*



Fig. 44. Santuario, Minas Gerais, Siglo xviii.
Esculturas de los profetas de Antonio Francisco Lisboa (El Aleijadinho) adornan este santuario brasileño.

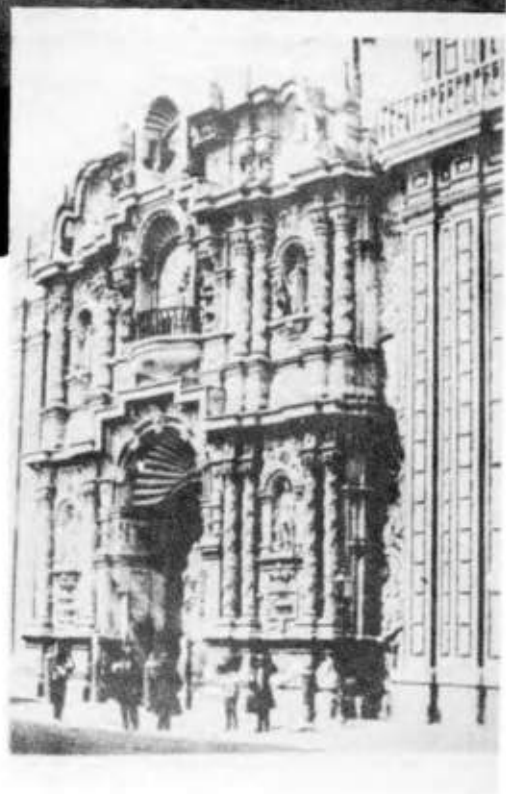


Fig. 45. La Merced, Lima, 1700.
Un testimonio del barroco virreinal del Perú.

procesos de su gestación. Pero debe ser tomado en su espíritu: todo bien cultural ha de ser adecuado a las singularidades de la nueva realidad a la que se le trae y luego debe ser asido en su espíritu. Para ser exactos ha de ser tomado como el punto de partida de un nuevo proceso; el estético en este caso. Lícito es adoptarlo y disfrutarlo por sus formas; sin embargo, éste no es el único consumo ni el más importante: existe también un consumo profesional que toma dicho bien como generador de otros. Nosotros estamos obligados a ser productores de bienes culturales y no meros consumidores de ellos ni simples reproductores de los mismos. Naturalmente, solemos imprimirles un sello singular a los bienes que reproducimos, después de haber sido gestados en otro país. Sobre todo si tenemos en cuenta que fueron hechos por manos indígenas, mestizas y africanas. Pero esto no es lo más importante.

En la Colonia del xvi encontramos, sin duda, una compleja formación estética, en tanto coexistían múltiples estilos y en cuanto hubo profusas hibridaciones estilísticas. Por añadidura, todo estuvo dirigido por los españoles sin la intervención de los criollos ni de los mestizos, como sucederá en el siglo siguiente. La formación estética y estilística se fue simplificando hasta desembocar en el barroco a partir de 1630. Se logró así cierta unidad en la modalidad dominante. Hubo una estabilidad estilística. Sin embargo, fueron acelerados nuestros mestizajes raciales y culturales, todos los cuales seguirían por muchos siglos, hasta alcanzar homogeneidad.

hibrido^o una raza con otra (puras)

influencia
de la
mano de
obra

C. La plenitud estética: siglo xvii

Cada estilo tiene características dependiendo del lugar

Obviamente, los estilos no van con los siglos. Lo sabemos. Simplemente un estilo puede tipificar a un siglo. El xvii de nuestra Colonia es caracterizado por el barroco, aunque éste se inició en 1630, duró hasta 1781 y fue antecedido por el manierismo, que a su vez arrancó en 1550, como señala Manuel Toussaint. Así nuestra Colonia llega en el siglo xvii a su plenitud estética. Esto, por dos razones: porque encuentra en el barroco su mejor expresión y porque inicia la pluralidad que hasta ahora singulariza a nuestras repúblicas. (No importa si el barroco fue exacerbado de 1730 a 1781; exacerbación denominada apogeo por Manuel Toussaint y que para nosotros es consanguínea del europeo rococó dieciochesco.

La plenitud estética que señalamos en aquel siglo se da con claridad en la arquitectura, más que en la pintura, por múltiples razones. No en vano las iglesias tuvieron funciones públicas diversas y eran difíciles de cambiar, mientras las pinturas estaban al servicio de la arquitectura. La arquitectura precolombina tenía poco que ofrecer en cuanto a los espacios internos, aunque sí muchísimo en los públicos. En el siglo de la conquista encontramos pinturas hechas por manos españolas y criollas, tanto religiosas como laicas, al lado de las confeccionadas

por los indígenas o mestizos, sean sus imágenes precolombinas o católicas, además de los pintores de ascendencia africana. No fue evidente la inserción de elementos autóctonos en las pinturas, como en los relieves líticos de las iglesias. En pocas palabras, predominó la temática católica y la ejecución europea un tanto ecléctica. Lo decisivo era representar los personajes católicos fielmente. Si bien en los murales imperaban las figuras de línea activa, ésta pudo provenir de las estampas o grabados europeos o bien de los códices o de la textilera precolombina. En síntesis, no hubo mestizaje iconográfico ni formal.

En el siglo xvii el manierismo pictórico, cuyas obras estaban destinadas a los retablos, tuvo su segunda generación en pintores como Alonso Vázquez y Baltasar de Echave Orió, en Nueva España, y Mateo Pérez de Alessio, Angelino Medroso y Gregorio Gamarra, en el virreinato del Perú. De la tercera generación fueron el novohispano Luis Suárez y los peruanos Diego de Alesio y Diego Macedo. A mediados del siglo xvii es ya posible encontrar fuertes influencias de los tenebristas Caravaggio, Ribera y Zurbarán. Se inició entonces la pintura barroca, en la que destacaban Antonio Rodríguez, Sebastián Arteaga, José Juárez, Juan Correa, Cristóbal Villalpando, en Nueva España; Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos en Nueva Granada, hoy Colombia, y Nicolás Javier en Gorivar, en Ecuador. Toda la pintura va a pertenecer a la estética hegemónica de la Iglesia y la corona. Hubo que esperar hasta 1670-1680 para ver brotes de una estética mestiza en el Cusco. Mientras tanto, se repitieron los temas católicos y las modalidades europeas. Pintar como los españoles fue la máxima aspiración de nuestros pintores. En cambio, la arquitectura barroca ya mostraba rasgos locales.

Precisamente, éstos aparecieron primero en los relieves de la arquitectura, porque ambos eran importantes. La pintura fue muy secundaria y por eso se le introdujeron mucho más tarde los citados rasgos. Ni el hombre medieval ni el indígena, tenían interés por la pintura de caballete, producto renacentista. Como más adelante veremos, se prefirió la frondosidad de la ornamentación que en los retablos rodean a cada pintura. Cuando en el siglo siguiente gana autonomía el cuadro, éste fue rodeado de frondosos marcos.¹

En lo que hoy es Brasil hubo la misma situación de la pintura al servicio de la Iglesia y la corona portuguesa. Con la diferencia de que en Bahía y Recife se dio un asentamiento holandés, gobernado por el príncipe Juan Mauricio de Nassau (1624-1644). Fue una pasajera inserción de la Reforma y de la burguesía en plena Colonia portuguesa, como para esperar influencias importantes en la cultura estética del Brasil, de posición opuesta. Con todo, tenemos aquí una referencia que contrasta la estética contrarreformista de resabios medievales y, por ende, inmersa en el más allá. Sus imágenes pictóricas carecían de toda vinculación con la vida real y concreta. Los pintores de Nassau, denominados así por

¹ En sentido estricto, el barroco fue producto del arte de la carpintería denominado ebanistería o "retablería" y no arquitectónico.

haber estado al servicio del noble holandés de este nombre, dieron cuenta de tal vida, incluso de los habitantes de las tribus amazónicas. Frans Post, Albert Eckhout, Zacharias Wagener y George Maregraj fueron estos pintores, cuyas obras reflejan también la flora, fauna y paisaje locales. Los dos últimos de los nombrados han dejado cientos de dibujos científicos, algunos reunidos en la *Historia naturalis brasiliae*, publicada en 1648.

Por contraste, este oasis exalta la pobreza de imágenes profanas de nuestra Colonia. En nuestras iglesias las pinturas parecían zozobrar en medio de unos océanos de ornamentos. Sus imágenes eran medios y no espectáculos, y los espacios internos de las iglesias constituían un centro de actividades culturales de diferente indole. La acción predominaba. En este oasis vemos el dibujo de fines comunicativos de tipo científico-natural, como lo fue el de Guamán Poma, aunque éste de fines comunicativo-históricos. Uno y otro son capaces de ser portadores de valores estéticos, pero ninguno pertenece al arte como un proyecto renacentista o un sistema cultural con sus rasgos específicos.

En el siglo xvii se inició la estética mestiza como contraposición a la hegemónica, y tomó dos caminos: el señorial de provincia, cargado de nostalgias precolombinas, y el popular que insertó elementos autóctonos en el catolicismo. Esto sucedió en el Cusco, capital del incanato, alejada de Lima, también capital del virreinato del Perú. Sospechamos que este alejamiento vino a coadyuvar a un mayor mestizaje iconográfico y formal. En cambio, Nueva España va a tener como capital la misma de los aztecas: la ciudad de México. El Cusco continuó siendo asentamiento de la nobleza incaica y sus descendientes se sintieron menospreciados por la capital. Desde entonces hubo rivalidad entre Cusco y Lima, entre la costa y la sierra, y entre los sucesores del conquistador español y los del conquistado.

Como es de suponer, la denominada escuela cusqueña, médula de la estética mestiza, no nace de la noche a la mañana. Hubo todo un proceso de subversión y emancipación. La pintura es iniciada aquí también por el italiano Bernardo Bitti, entre cuyos continuadores estaba Diego Quispe Tito. Este pintor indígena fue paulatinamente evolucionando del manierismo a una pintura de temas locales o precolombinos. La elevada demanda de cuadros religiosos de entonces impuso la industrialización de la pintura y con ella se fueron introduciendo elementos de factura y trazos ingenuos, más otros de la visión y estética precolombinas. En el siglo xviii ya fue patente el mestizaje en las pinturas de la escuela cusqueña.¹

A nuestra Colonia le tomó un tiempo largo pasar de la coexistencia de dos estéticas, la feudal ibérica y la precolombina, al mestizaje estético. Poco a poco éste se fue diversificando e incrementando, mientras iban disminuyendo en cantidad y calidad lo ibérico y lo precolombino puros, sin desaparecer hasta hoy. A fines del siglo xvii comenzó el inicio y acentuación del mestizaje estético. Ya

¹ También en ella hubo pintura europeizada.

hemos dicho que el alejamiento del Cusco va a contribuir fuertemente a este inicio y acentuación. No es ninguna paradoja que tomara siglo y medio para ello, ya que fue el tiempo necesario para que la clase señorial de Los Andes centrales tuviera conciencia de la urgencia de incrustar elementos autóctonos en lo español adoptado. Por otro lado, también fue el tiempo necesario para que el alma popular se adueñase del catolicismo y comenzase a insertar, en sus ritos, elementos precolombinos y/o africanos.

Si el mestizaje cultural de la clase señorial de provincias y de la popular en general fueron claros en el virreinato del Perú, tuvo que haber existido también en todos los rincones de la Colonia, incluyendo los de Nueva España. Aquí fue fuerte el peso de la capital y la densidad demográfica. Si nos atenemos a sus pinturas hasta ahora estudiadas y al predominio en ellas de lo español, entonces debemos admitir que casi no existieron las de acento popular. ¿Es que los historiadores se han limitado tan sólo a las pinturas bien pintadas como si fuesen de manos españolas? ¿Acaso hubo una estrecha vinculación entre un capital españolizado y las provincias? Sabemos, sí, que fueron más estrechas y rápidas las relaciones de Europa con Nueva España que con el Perú.

En Nueva España fue patente el mestizaje en los relieves líticos, de madera y de yesería, propios de los retablos y de las fachadas de algunas iglesias sobre todo las conocidas cruces de piedra. Este estilo mestizo es hoy rotulado tequitqui en las obras novohispanas. En la escultura propiamente dicha tardó más el mestizaje estético, pero no careció de intensidad. Para ser exactos, el barroco se dio con más fuerza en los retablos o, lo que es lo mismo, en el interior de los templos y no en su exterior, salvo excepciones. Si fue sobria la ornamentación en el siglo XVI, la encontramos rica en el siguiente y exuberante en el XVIII. Entramos así en el tan discutido tema del barroco latinoamericano en general y el mexicano, peruano o guaraní en particular.

En primer lugar, y a nuestro juicio, se trata de un estilo europeo asimilado por nuestra Colonia, al que se le imprimió un sello particular. Como algún estudioso ya lo afirmó: transformamos al barroco, pero sin que éste nunca dejara de serlo. He aquí la asimilación propia de toda colectividad colonizada o de toda sociedad dependiente: una asimilación que nunca llegó a la evolución transfiguradora, la que de suyo extrae un nuevo estilo de otro importado, adoptado o impuesto. Claro está, se dio un sello lugareño en el retablo, el cual fue una parte de la arquitectura y que, a su vez, llevó incorporadas pinturas y esculturas, perdiendo éstas su autonomía o autosuficiencia visual.

En diferentes formas se ha postulado el barroco como el estilo propio de nuestro modo latinoamericano (o nacional) de ser. ¿Qué hay de verdad y qué es posible? ¿Cómo fue que las opulentas formas de la Contrarreforma encontraron fácil aceptación en colectividades de cultura calcolítica como medios persuasivos de evangelización?

Existen varios caminos de penetración en las intimidades del barroco. A los historiadores del arte les preocupa el estudio estilístico y se dedican, por consiguiente, a conocer la procedencia de los diferentes componentes de las obras que quedan del pasado. Nos hablan, entonces, de las diferentes columnas en el caso de los retablos, máximos exponentes de nuestro barroco: salomónicas, estípites o indiatiles, corintias o dóricas. El *pedigree* resulta lo más importante por establecer y no el porqué del amor a los ornamentos de nuestras colectividades coloniales ni las causas de preferir éstas la profusión agorofóbica de las formas.

Durante milenios el hombre privilegió a los ornamentos como fuentes de placenteras bellezas. En un comienzo fueron símbolos religiosos o bien instrumentos de estructuración social: las clases sacerdotales y las nobles los usaban como distintivos de su clase o de superioridad o prestigio social. En las culturas precolombinas estaba reglamentado el uso de los ornamentos y de las joyas. Constituían algo así como los galones o grados de los militares o las insignias jerárquicas del clero. En las tumbas del hombre común precolombino encontramos cerámica y textilera sin ornamentos. A estos usos exclusivos precolombinos de ornamentos y a los generalizados en España y Portugal, habría que agregar la necesidad de la Contrarreforma de usarlos para deslumbrar a los feligreses y persuadirlos de la vitalidad del catolicismo. Y nada mejor que el barroco para expresarla. Así la Iglesia católica contrastaba la austeridad de la Reforma con sus tendencias iconoclastas.

Recordemos la parafernalia de símbolos que rodeaba y tipificaba a cada deidad en los murales y códices mesoamericanos. Todos sus dioses tenían el mismo perfil, pero se diferenciaban entre sí por los atributos aludidos en los símbolos particulares de cada uno. Lo mismo sucedió en nuestra Colonia con los arcángeles, las vírgenes y la imagen de Dios Padre en el siglo de la conquista. Añádase la simbología de los colores en la Europa medieval y en el mundo precolombino. En pocas palabras, en nuestra Colonia había consenso en la importancia del lujo como símbolo de nobleza y divinidad. El uso de dorados, por ejemplo, fue profuso en el barroco colonial, teniendo como precedente el empleo incaico del oro como símbolo del Sol, su máxima deidad.

El barroco de los retablos se extendió a la sillería de los coros, sacristías y altares. En el interior del templo el feligrés era deslumbrado por los copiosos ornamentos dorados y sentía visual y corporalmente el área majestuosa. Se deleitaba él al transitar los espacios generosos en altura y sentir que éstos lo rodeaban. La imponente espacial era signo de la omnipotencia divina. De este modo, el indígena revivía la expansión espacial de los centros ceremoniales de sus antepasados. Si bien Mesoamérica tuvo una cultura, la olmeca, con un sentido de economía de formas —y en otras de sus culturas registramos épocas de serenidad formal— los aztecas se hallaban sumidos en la profusión formal. Los incas, en cambio, fueron lacónicos con las figuras geométricas. No todo fue

barroco, ni hoy ni mañana nuestra América tiene que ser barroca. Fue privilegiado, eso sí, por los indígenas, mestizos, africanos, criollos y españoles de nuestra Colonia.

A nuestro juicio, el medio ambiente debió ser el factor determinante de la preferencia por el barroco. Quienes tuvieron inclinaciones a la simplicidad no encontraron condiciones propicias para desarrollarse. Estamos viendo la situación de la Colonia según las consideraciones que, sobre las familias formales, hiciera H. Focillon. Recordemos, además, la aversión mostrada por muchos criollos en la segunda mitad del siglo XVIII cuando brotó el neoclasicismo. Con todo, el barroco devino en el apoyo "nacionalista" de los criollos contra los españoles.

La profusión agorafóbica del barroco, por otro lado, tuvo antecedentes en los relieves ornamentales y en los murales con imágenes humanas del mundo precolombino. Estas manifestaciones estético-religiosas no utilizaban, obviamente, la perspectiva central, propia del Renacimiento. En consecuencia, sus figuras eran planas y no podían, por tanto, hacer alusiones a profundidades ni a espacios vacíos. Fueron documentos comunicativos que, a la postre, bordearon la narración en Bonampak. Como también ya dijimos, eran imágenes que incitaban al receptor a las acciones religiosas, pues ellas no fueron acciones ni constituían un espectáculo como ahora para nosotros. En contraposición, sus centros ceremoniales a cielo abierto y públicos eran obviamente agorafílicos, pero también fungían de incitadores a la acción ritual. La agorafobia era icónica y, por ende, visual; por el contrario, la agorafilia fue espacial y corporal, sobre todo en Mesoamérica, donde todavía podemos registrar este contraste en muchas ciudades mexicanas de la actualidad.

En términos generales, la arquitectura religiosa y la profana siguieron los delineamientos españoles con fidelidad; pero no en el trazo de las ciudades, que obedeció a la cuadrícula, aspiración renacentista, y no a la tradición medieval. Con facilidad y exactitud se puso en práctica dicha aspiración, la cual fue una de las ventajas aparentes de las colonias o de la dependencia. El pasado precolombino ofrecía muy poco respecto a los espacios interiores o habitables de su arquitectura, como para poder influir en las concepciones y usos de tales áreas durante la Colonia. En un comienzo —como ya señalamos— hubo fuerte influencia de los espacios transitables de los centros ceremoniales precolombinos sobre los templos coloniales; influencias materializadas en las capillas de indios o en la amplitud exigida de los atrios, en especial, por la elevada densidad demográfica en México. Por lo demás, la construcción civil se fue adaptando al clima.

En resumen, la importancia estética del siglo XVII estuvo en los retablos con su barroquismo, el cual había pasado de la sobriedad a la riqueza, para en el XVIII adquirir la exuberancia del rococó.

Para la historia del arte académica lo estético principia y termina en las obras de pintura, escultura y arquitectura, más las del grabado. Pero no para nosotros.

La cultura estética de cualesquiera de las épocas de nuestra historia comprende una estética hegemónica y otra popular. Si en el siglo de la conquista hubo protección para los indígenas, en el siguiente se les ignoró y marginó. En lugar de la República de Indios al lado de la República de Españoles, hubo razas superiores e inferiores y consecuentemente se fue separando la cultura popular de la hegemónica, al transformar al catolicismo con inserciones indígenas, africanas y mestizas.

La cultura estética hegemónica, en nuestra Colonia, fue la de la Iglesia, a la que se sumaron en el siglo xvii la de los representantes de la Corona y la de los criollos. A sus respectivas manifestaciones pictóricas, escultóricas y arquitectónicas hemos de agregar, en primer lugar, sus oralidades, cuya importancia fue a la sazón mayor que en nuestro tiempo si consideramos el prestigio de los sermones, los recitales y las representaciones teatrales que predominaban en cantidad y calidad estética, ocupaban el tiempo libre y se desarrollaban en los atrios o iglesia, verdaderos centros culturales en aquella época. De ahí que resulte ridículo que muchos de nuestros historiadores del arte se limiten a los análisis formales de los templos coloniales, como si siempre hubiesen estado vacíos: ignoran sus funciones sociales, más allá de los ritos católicos.

Después vienen las manifestaciones literarias y científicas de los criollos, más algunas excepciones mestizas, indígenas o africanas, como reflejo —en el caso del siglo xvii— del Siglo de Oro español. A la memoria se nos viene la presencia de sor Juana Inés de la Cruz, en poesía; Juan Ruíz de Alarcón, en dramaturgia, y Carlos de Sigüenza y Góngora, en ciencias naturales. Sus méritos fueron reconocidos en España. Como antecedente estaba el Inca Garcilaso de la Vega. El lector aceptará que, pese a la importancia de los nombrados, no hubo muchos lectores en la Colonia y que la oralidad fue más importante para la estética hegemónica que ahora.

Por último, hemos de añadir las festividades públicas de la Iglesia, como las procesiones, y de la corona con sus celebraciones de aniversario reales o la llegada de un nuevo virrey, que eran hegemónicas y a la vez populares.

En la cultura popular predominaban, como en nuestro siglo xx, la oralidad y la religiosidad. Su fuerza se evidenció en la indianización y/o africanización de algunos ritos y mitos católicos. Como lo ha postulado el estudioso francés Jacques Lafaye (1977), el culto a la Virgen de Guadalupe nació fusionado con el mito precolombino de la Tonantzin y constituyó una hechura popular de cohesión nacional y aspiraciones nacionalistas. Este fue un producto estético de la cultura popular de Nueva España que tuvo, sin duda, mayores alcances demográficos que otros intentos en el resto de las Indias, como el culto a Santa Rosa de Lima, criolla que existió realmente, y después la adoración a las imágenes de Tatcha Temblores o del Señor de los Milagros, en el virreinato del Perú.

En el siglo de la conquista hubo por doquier el intento de crear el mito de

Santo Tomás como la reencarnación de un personaje que la mentalidad precolombina había creado y anunciado su vuelta del exilio como Quetzalcóatl.

Por lo demás, las artesanías se fueron consolidando en aquel siglo y florecieron no sólo los productos de consumo hegemónico, como la platería y la talabartería, sino también los de autoconsumo.

En este siglo no llegó nada a nuestra Colonia del realismo y del consecuente brote de la pintura profana de la burguesía europea en ascenso, porque ésta se hallaba comprometida con la Reforma, como la holandesa. Hubo una que otra escuela de arte, pero todavía no se pensaba en la Academia, exponente del Renacimiento y de posición antigremial. Los gremios siguieron encargados de la enseñanza. La Academia fue trasplantada a Francia a mediados del siglo xvii. En España, como sabemos, será fundada a mediados del siglo siguiente. En nuestra Colonia imperó el "cierra puertas" y sólo circulaban productos españoles, pues únicamente la Madre Patria podía comerciar con las Indias.

Ch. *En busca de la modernidad: siglo xviii*

Para llegar a la modernidad, la Colonia tuvo que experimentar antes una crisis. Por decirlo mejor, la modernidad le llegó como siempre en la historia: a través de factores múltiples estrechamente concatenados e interdependientes, que fueron suscitando cambios de variada índole, todos los cuales produjeron inestabilidad o crisis al sacudir el *status quo*. Uno de ellos, en apariencia inofensivo, fue el ascenso al trono de España de la casa francesa de los borbones. Mientras Francia e Inglaterra venían ganando fuerza y riquezas, España descendía. Pero el despotismo ilustrado de los borbones trajo el afrancesamiento, de suyo favorable al espíritu burgués, a las ideas enciclopedistas de aspiraciones libertarias y a las reformas encaminadas a eliminar a los gremios, instituciones medievales que cerraban el paso a la competencia, factor vitalísimo para el inicio y desarrollo del capitalismo.

Como resultado, la Iglesia comenzó a ceder a la corona el predominio político, económico e ideológico. Consecuentemente, el hombre común de España y de sus colonias fue liberando su vida diaria de las presiones religiosas y adoptando comportamientos laicos. En nuestras tierras los indios o criollos acentuaban su amor al terruño y manifestaban abiertamente su aversión a los peninsulares. Nuestras clases señoriales mestizas e indígenas, mientras tanto, se fueron rebelando contra las injusticias, como si se anticiparan a los reclamos independentistas del próximo siglo.

En 1730, por ejemplo, Alejandro Calatayud, mulato platero, se sublevó en Potosí; de 1737 a 1739, Juan Vélez de Córdoba intentó restablecer en Oruro al incanato; 1750 fue testigo de revueltas en Lima y Huarochirí; durante 1765 Jacinto Canek se declaró rey de los mayas en Yucatán. La mayor rebeldía fue

la de 1780-1781, protagonizada por el cacique José Gabriel Condorcanqui, que adoptó el nombre de su antepasado Túpac Amaru, un rebelde contra los conquistadores. Se pronunció en contra de la mita y demás abusos de los corregidores, aunque con declarada fidelidad al rey y a la corona. Fue descuartizado y su familia también cayó en manos del verdugo; entre ella su valiente esposa Micaela Bastida, ejemplo de decisivo espíritu revolucionario.

Como resultado de las rebeldías mestizas e indígenas señoriales, se prohibió la lectura de Guamán Poma de Ayala y de Inca Garcilaso de la Vega. En aquellas sociedades plurirracistas y esclavistas, las citadas rebeliones tuvieron pocos simpatizantes entre los criollos, salvo algunas honrosas excepciones, como Baquijano, Vidaurre y Unanue, miembros de la Sociedad de Amantes del País en el Perú. Ellos ya fraguaban sus ímpetus independentistas al calor de las ideas enciclopedistas y fueron teniendo noticias de la revolución norteamericana (1776), la francés (1789) y la haitiana (1804).

La administración de las Indias se había complicado, por eso se separaron del virreinato del Perú: Nueva Granada, Charcas, la capitania de Chile y el virreinato de Buenos Aires. Tal separación trajo pobreza al Perú, factor activador de rebeliones. No olvidemos la expulsión de los jesuitas de 1768. La violencia aumentó por doquier con la proliferación de los bandoleros y el cimarronaje. Por otro lado, el "cierra puertas" —que de relance protegía a las artesanías locales— solía ser roto, trayendo los consecuentes problemas sociales y económicos. Por ejemplo, vino un barco español al Callao, cargado de puertas y ventanas, que dejó a los carpinteros de Lima sin trabajo por un buen tiempo. Esto fue una prefiguración de lo que nos sucedería en 1950: el empobrecimiento del campo y de las provincias, que generó la formación de los cinturones de miseria en nuestras capitales. En suma, fueron tiempos de inestabilidad.

Los cambios aumentaban en número y radicalidad. Sin embargo, la cultura estética colonial permanecía igual. Es que los efectos de tales cambios tardan en llegar a la superestructura ideológica y a la sensitiva de la cultura estética. Nada extraño fue que el barroco continuase, aunque iba exacerbándose y aumentando. En los años setenta será cuando la nueva mentalidad burguesa decida importar y aceptar la estética neoclásicista. Entonces deja de imperar la iconografía religiosa, aunque continúa la inquisición. Tomará tiempo la laicización de la estética hegemónica, esto es, de la corona.

La iconografía pictórica de la Colonia no podía dar cuenta de los cambios; era eminentemente religiosa y, por ende, alejada del aquí y del ahora. Precisamente fue el siglo XVIII el que vino a laicizar esta iconografía; esto es, aceleró el pasaje del arte religioso al profano, como secuela del predominio de la corona sobre la Iglesia. Sólo la pintura popular o provincial, como la de la Escuela del Cusco, pudo aludir a los cambios. Nunca la pintura hegemónica.

En Europa misma fue largo y complejo el pasaje de las imágenes religiosas a

las que reflejan la realidad visual del entorno; reflejo que denominamos realismo y que es de naturaleza documental algunas veces. En la iconografía pictórica católica vino primero su laicización mediante el naturalismo, pero el tema seguía alejado de la realidad. Luego se optó por el ornamentalismo barroco de la Contrarreforma, que inició Caravaggio junto con el realismo de la iluminación de sus cuadros y de las facciones campesinas de la virgen que tanto escandalizaron. En la misma época, la Holanda de la Reforma llega al realismo como documento y trivialidad, tanto de su gente como de la naturaleza de su entorno. Se pintaba, al fin, lo que se veía al alrededor. Los países contrarreformistas, como Francia, en cambio, no pudieron ir directamente a la realidad visible; se vieron obligados a recurrir al tema histórico de pasados lejanos y foráneos, propio del neoclasicismo. El romanticismo coadyuvó poderosamente a ello. El realismo tuvo que esperar a Courbet para que durante los años treinta del *xix* apareciera en la superficie pictórica la "gente fea", como dijeron los parisenses de entonces. Antes Europa se vio precisada a teorizar los sentimientos estéticos, y a mediados del *xviii* aparecieron la historia del arte, la estética, la crítica y el ensayo.

A fines del *xviii* las Indias tomaron el camino del neoclasicismo. Después de milenios de imágenes hechas realidades por la creencia, vinieron dos siglos de imágenes católicas, antes de aparecer las realistas. Estas devinieron en espectáculos y comenzaron a ornamentar hogares o instituciones oficiales. En la cultura estética hegemónica surgirán pintores como Melchor Pérez de Holguín en Charcas y Miguel Cabrera en Nueva España; este último, autor de uno de los cuadros más bellos de la Colonia: el de sor Juana Inés de la Cruz, fechado en 1750 e inspirado en un retrato de ella (1713) firmado por Juan de Miranda.

A mediados del siglo *xviii*, encontramos retratos de altos funcionarios, personajes notables, damas y niños de sociedad, monjas y donantes, así como las pinturas que mostraban los rasgos de las diferentes castas. Ciertamente, continuaba la producción de pinturas religiosas. Todo dentro del estilo barroco, animado por el desenfrenado afán de exaltar los brocados y de preferir marcos profusamente ornamentados. Las clases hegemónicas comenzaban a ver en la superficie pictórica rostros conocidos, se vinculaban con la realidad visual del entorno y los retratos eran cada vez más individualizados.

La estética señorial de las provincias andinas del sur del virreinato del Perú, en comparación con la estética criolla de Lima, desarrolló una iconografía pictórica vinculada con la realidad antropomórfica, tanto del pasado precolombino como de su presente. Para ser precisos, esta estética es de la Escuela Cusqueña de pintura, cuyos inicios manieristas ya señalamos páginas atrás, así como su posterior estilo barroco; la cual hasta 1780 no mostró un franco alejamiento de la estética hegemónica de Lima, la capital. Para muchos esta evolución pudo haber sido decadencia, ocasionada por un provincianismo o falta de contacto con Lima. Lo cierto es que hubo un insistente arcaísmo, pero no el del estancamiento. Propia-

mente, tuvo motivaciones del pasado de orden político-cultural, en cuanto la movía la nostalgia hacia el incanato, la utopía de un retorno del inca y la desconfianza o aversión a los criollos y españoles. Estos sentimientos se fueron encarnando en los descendientes de la nobleza precolombina, tanto los directos como los mestizos.

En los lienzos quedaron registrados los rostros y vestimentas tradicionales de personajes de abolengo, en matrimonios o en las procesiones de Corpus Christi, dentro de la pluralidad mestiza e indígena. La Escuela Cusqueña abastecía, sobre todo, a las provincias de lo que es hoy parte de Perú, Bolivia, Chile y Argentina, con imágenes de arcángeles, tacha temblores, santos y madonas, denominadas mamachas por su identificación con personajes maternos del mundo precolombino, como la Madre Tierra. La adoración a cerros y a la virgen se fundía. Además de las alusiones a mundos imaginados del pasado, había un amor acentuado a los ornamentos con dorados y sobredorados, brocados y marcos ricamente tallados. El lujo y la opulencia fueron modos de rendir culto a los santos milagrosos.

La Escuela Cusqueña llegó, incluso, a la industrialización, si nos atenemos a lo que los estudiosos cuentan: en 1754 Gabriel Rincón firma un contrato para entregar 435 lienzos en 7 meses; antes, Miguel Blanco se comprometió a pintar 212 cuadros en 3 meses. Los contratos habituales establecían, como sabemos, lo que el pintor debía representar. No había la idea de libertad del artista actual. La historia ha registrado como pintores importantes de tal escuela a Marcos Zapata, Mauricio García y Pedro Nolasco.

En pocas palabras, en la Escuela Cusqueña podemos registrar disconformidad con el *statu quo* oficial y el culto al pasado precolombino; el cual después aparecerá en el neoclasicismo, aunque referido a mundos griegos y romanos. La nostalgia precolombina invadió también a muebles y utensilios de la vida diaria de la clase señorial andina. Alberto Flores Galindo, en su estudio *Buscando un inca: identidad y utopía en Los Andes* (La Habana, 1986), traza una suerte de ruta de tal nostalgia convertida en utopía: la muerte del inca Atahualpa por los conquistadores, la ejecución de Túpac Amaru I en 1570, la aparición de los textos del Inca Garcilaso de la Vega, el descuartizamiento de Túpac Amaru II en 1781 y el ajusticiamiento de Gabriel Aguilar en 1805. Todos inmolados en la plaza del Cusco, salvo Atahualpa. La mística o utopía continúa hoy —al parecer— en Sendero Luminoso.

Las Indias eran sociedades muy pobres en imágenes profanas. Circulaban muchos grabados, pero con temas religiosos predominantemente. Le seguían tal vez los naipes. Fueron los viajeros europeos quienes dejaron imágenes de las realidades diarias de ese entonces. Con todo, la pintura de caballete alcanzó en el siglo XVIII la autonomía en las paredes de los hogares e instituciones oficiales.

Los retablos siguieron recargándose en el XVIII e incurrieron en extravagancias: el uso de la yesería por pobreza, y el de la plata y los espejos por derroche. Mayor importancia tuvo, sin duda, la arquitectura civil y han quedado varias mansiones

con bellos patios. En la capital del virreinato del Perú encontramos el uso de singulares balcones, como característica. El palacio de Torre Tagle construido en 1734 fue su mejor ejemplo, una construcción ligera de bambú y barro (quincha), por la falta de piedra y abundancia de temblores. Algún estudioso ha mencionado la teatralidad del barroco, el ultrabarroco en este caso. En verdad, se le puede ver como una ornamentación que absorbe las imágenes pintadas y esculpidas de los retablos, para tornarse un espectáculo casi iconoclasta para los árabes. Este espectáculo abre quizá el camino al espectáculo reposado del neoclasicismo, incluyendo su pintura un tanto narrativa de héroes y guerretos.

Como cerrando el barroco con broche de oro aparece la escultura de El Aleijadinho (1730-1814) en Oruro Preto, Brasil, de admirable concepción y ejecución. Lo acompañan otros con obras importantes, como el Maestre Valentim.

Los cambios mayores en la cultura estética hegemónica de la Colonia fueron la fundación de la Academia de San Carlos en México y el surgimiento, con ella, del neoclasicismo, en boga en Europa desde 1750. Como si de repente surgiese, entre nosotros, el espíritu europeo del Siglo de la Ilustración. Las ideas enciclopedistas y el racionalismo se entronizan y se identifican con el neoclasicismo, hechura también del romanticismo. Los historiadores hablan a ultranza de cansancio y decadencia del barroco. Hubo una evolución del pensamiento criollo, en tanto las condiciones locales fueron propicias a importar idearios europeos y su estética afín. No hubo, pues, una infraestructura material que generase idearios propios.

Recordemos: la ilustración vino a intelectualizar a las manifestaciones estéticas con la gestación de las ciencias del arte. Entre ellas, la historia del arte, que formula la superioridad de las épocas clásicas de Grecia y Roma. Si bien en este tiempo se introduce la sensibilidad como lo específico de lo estético, se recargan sus vivencias con fríos razonamientos. La racionalidad en nuestra Colonia actuó, entonces, de contragolpe frente al barroco. Fue el momento para que un J. J. Fernández de Lizardi manifieste, al referirse al retablo de los reyes de la catedral de México: "Acopio de leña dorada a la antigua e indecente." En nuestro tiempo será un escritor, como Jorge Luis Borges, quien dirá que el barroco es inmoral por su derroche de formas. No existe ninguna razón para que el latinoamericano no pueda ser de espíritu clásico y busque la economía de medios.

Como los mayores ejemplos de calidad estética de la arquitectura neoclásica tendremos las obras del español Manuel Tolsá y del criollo F. E. Tresguerras. La severidad formal exaltará la belleza de los amplios patios de muchas mansiones o instituciones oficiales. Lo mismo cabe decir en escultura, como la ecuestre de Carlos IV, el "Caballito", de Tolsá. Sea como fuere, en aquel entonces se utilizaron justificadores ético-políticos para prestigiar al neoclasicismo: la modernidad y la severa elegancia. Las pinturas comenzaron a narrar proezas del pasado y el nuevo estilo fue surgiendo en muebles, utensilios y joyas.

La piedra angular de la modernidad vino a ser la Academia de San Carlos de Nueva España, solicitada en 1781 y decretada por Carlos III en 1783. La antecede la Escuela de Grabado fundada por J. Antonio Gil, quien fue enviado por Carlos III a mejorar la acuñación de la moneda y ubicó tal escuela en la Casa de Moneda. Después él sería el primer director de la Academia de San Carlos. Razones prácticas y económicas guiaron, sin duda, estas reformas de franca modernidad. España había, al fin, fundado su Academia de San Fernando en 1752 y en el 83 inició en sus colonias la enseñanza académica.

Son dos los aspectos que nos interesan en San Carlos: sus efectos socioculturales y los resultados estéticos. Los primeros parten del hecho de ser la academia un paso a la modernidad y por eso va contra los gremios o corporaciones predominantes. A las Indias llegó teniendo como finalidad la enseñanza de las artes y oficios, no la puramente artística. Después de unos años mostró una franca militancia neoclasicista, aunque continuó sin abandonar los conceptos de artes y oficios, hasta que en la República veremos ya el paso definitivo de las artes y oficios a las artes.

En Italia la academia vino a satisfacer la necesidad que en el siglo xvi tuvo el Renacimiento de sistematizar las enseñanzas de las artes plásticas, para quizá no olvidar la racionalidad del cuatrocento y contrarrestar la creencia de que el arte es un don divino. Fue un proyecto italiano que comenzó a mediados del xvi y que nadie sabía cómo se iba desarrollar, para que el productor de bienes estéticos pase de un hombre de oficio y de formación empírica o artesanal, a ser artista con mayor información y un buen adiestramiento intelectual o académico. Si en el siglo xviii ella tuvo como ideal el arte grecorromano o clásico, fue como partícipe del espíritu nuevo de ese siglo, ya hastiado del barroco. No se le debe a Winckelmann, pues éste expresó simplemente el espíritu de su tiempo. Fue la academia de este espíritu la que nos llegó a las Indias durante la última década dieciochesca. A España ella llegó tardíamente (1750) y se le imprimieron unas finalidades prácticas de corte medieval, las que fueron trasplantadas a Nueva España. Primero se quiso mejorar la acuñación de la moneda, un fin práctico, y luego se buscó fomentar la competencia, adiestrando a los jóvenes que lo deseaban y yendo así en contra de los gremios.

Según los hechos hasta ahora conocidos, cabe deducir que la Academia de San Carlos preparó el camino para desalojar a los artesanos gremiales y reemplazarlos por los artistas en los trabajos más importantes y prestigiados. Recordemos que los alumnos de San Carlos solicitaron al virrey que prohibiera trabajar a los tratantes o artesanos. Pero sólo lograron que se regulasen las construcciones, poniéndolas bajo el control de San Carlos después del accidente de Lagos en 1802, en que perdieron la vida varias personas por la mala construcción de un molino, como relata Th. A. Brown (1976). Con el tiempo veremos la extracción social elevada en los alumnos. En concreto, la academia impuso el "buen gusto" y

lo mantuvo. Después de todo, en París los artistas ya gozaban de envidiable prestigio.

Los cambios socioculturales y estéticos que trajo San Carlos a Nueva España fueron radicales e importantes y no tendrían parangón en las repúblicas latinoamericanas, por desgracia. (En Chile la Academia de San Luis data de 1797.)

En cuanto a sus enseñanzas, San Carlos comenzó con clases de dibujo, a las que asistían 300 alumnos; la gran mayoría de ellos, artesanos libres y aspirantes a tales. Luego se impartió aritmética con iguales fines. He aquí la razón principal para afirmar que la academia sustituyó las enseñanzas artesanales de los gremios por las de artes y oficios. También hubo, desde luego, estudiantes de arte, pero fueron pocos. Recordemos, además, que hasta muy entrada la república, San Carlos formaba "maestros de obra" al lado de arquitectos. Estaba, pues, muy encarnada la idea de artes y oficios. La exclusiva formación de artistas vino después y duró muchos años, hasta que en 1970 se incluyó la enseñanza del diseño gráfico, cuyos estudiantes fueron aumentando hasta cubrir el 75 por ciento, o más del total del alumnado a fines de nuestro siglo xx.

Los historiadores del arte tienen aún pendiente mayores estudios de la evolución de San Carlos, para someter los resultados a interpretaciones socioculturales y estéticas. Necesitamos conocer sus pormenores. No olvidemos que, como países dependientes, tenemos la ventaja de que muchos fenómenos europeos tienen entre nosotros efectos más rápidos y nítidos cuando los adoptamos. Es muy difícil encontrar en Europa el pasaje de artesanos gremiales a artistas, mediante las academias, pues allá tomó algunos siglos. Entre nosotros, mientras tanto, lo podemos rastrear entre 1783 y 1850, apenas durante 67 años.

La ausencia de conocimientos e interpretaciones es mayor con respecto a la estética popular de los países latinoamericanos. Todos los esfuerzos los hemos venido dedicando exclusivamente a estudiar la realidad estética hegemónica. Sospechamos que las artesanías florecieron en el siglo xviii, entre ellas tuvo un lugar destacado el bordado de los brocados, por ejemplo, y hoy nos resulta importante conocer los detalles de su diversidad y evolución. Por otra parte, casi nada sabemos de la oralidad popular y del proceso de transculturación que los sectores populares sometieron a los ritos católicos. Tampoco conocemos sus músicas y bailes.

Como sabemos, el siglo xviii colonial se prolongó hasta 1810, año en que empezaron las luchas por la independencia, sin que las culturas estéticas cambiaran sustancialmente; quizá porque la independencia tampoco implicó cambios socioculturales y estéticos radicales, aunque sí fueron hondos los políticos y territoriales, jurídicos y económicos.

Hemos de aclarar, por último, que lo expuesto sobre el neoclasicismo y las academias corresponde propiamente a Nueva España. En el resto de Indias, co-

menzando con Guatemala la más próxima, el neoclasicismo brota en el siglo XIX con las luchas independentistas. Una excepción quizá sean las construcciones en Montevideo y en Buenos Aires del español Tomás Toribio, un condiscípulo de Manuel Tolsá. Tal vez las escuelas de dibujo hayan ido apareciendo un poco antes, como la fundada por Belgrano en Buenos Aires, en 1799.

CAPÍTULO III

LA INDEPENDENCIA Y LA CONSOLIDACIÓN 1810-1920

En 1810 los dos extremos de nuestra Colonia, México y Buenos Aires, lanzaron sendos gritos de independencia. Durante el mismo año se dejó oír el de Venezuela y el de Chile, que fueron ahogados temporalmente. Nuestra independencia, como todo fenómeno político-social, fue resultado de causas tanto externas como internas y, simultáneamente en ella, se produjeron rupturas y continuidades. Por un lado, influyeron la Revolución Francesa, el subyugamiento de España por Napoleón, las reformas afrancesadas de los borbones y las intervenciones de Inglaterra en nuestras costas, como la invasión a Buenos Aires en 1806; por otro lado, los abusos de la burocracia española subsistían y eran una bandera ideal para la independencia. No en vano habían producido levantamientos en varios lugares de nuestra Colonia durante la segunda mitad del siglo XVIII, cuyas reivindicaciones tuvieron poco de los ideales republicanos, pues sus dirigentes se declararon siempre fieles al rey.

La misma oligarquía criolla, autora y beneficiaria de las luchas independentistas, no fue consecuente con los ideales republicanos de la Revolución Francesa, en que ella se inspiró. Sus protagonistas, como Simón Bolívar y José de San Martín, mostraron preferencias monarquistas. Incluso Perú declaró a Bolívar su presidente vitalicio. Si bien la independencia tuvo entre sus proyectos liberar al indio de tributos y de trabajos forzados, nunca pensó en suprimir la esclavitud.

Ante estos hechos, cabe preguntarnos si de veras fue una independencia o un separatismo. Para apoyar nuestras dudas bastará tener presente lo sucedido en Brasil, donde no hubo luchas independentistas y se instaló la monarquía pacíficamente. Por las guerras napoleónicas, el rey Juan VI de Portugal se trasladó con su corte a Brasil en 1808 y fundó un imperio que duró 13 años. En 1822 retornó a Portugal y dejó a su hijo Pedro I como regente. En el mismo año, éste declaró la independencia de Brasil (el Grito de Ipiranga) y se instituyó emperador. Fue destronado en 1831 y le sucedió Pedro II, quien imperó hasta 1889, año en que se declaró la república. Con el gobierno de la nob'ez portuguesa trasplantada, tanto los nob'es separatistas como los fieles a Portugal, se desarrollaron procesos socioculturales y político-económicos que fueron sustancialmente iguales a los que tuvieron los países de la colonia española después de las luchas de independencia, que duraron hasta 1822. En esta fecha sólo quedaban Cuba y Puerto Rico como colonias.

En todas partes fue un movimiento de la oligarquía criolla en busca de la eliminación de las estructuras coloniales, pero sin tener una idea clara de qué las reemplazaría. En sus horizontes, por lo menos, no estaba la integración de los indios ni de los afrolatinoamericanos. La Revolución Francesa fue la fuente de inspiración para un espíritu social y políticamente conservador —si no reaccionario— que seguía siendo partidario de la esclavitud, como algo normal. Continuaba activa la mentalidad colonizada que toma las cosas y fenómenos por su letra y no por su espíritu. Las mayorías demográficas, a su turno, continuaron resignadas y silenciosas ante su avasallamiento, pese a seguir participando activa en las luchas independentistas.

Como es de suponer, estas luchas trajeron la pobreza y la inseguridad del cambio de la estructura colonial a una nueva que —como ya dijimos— no era clara para los dirigentes, menos para los dirigidos. Una vez consolidada la independencia advino tardía la posible intervención del absolutismo instaurado en España en 1823. Pero en nuestros países brotaron las guerras civiles con el caudillismo. Entran en pugna federalistas y centralistas, conservadores y liberales, republicanos y los amigos de la monarquía criolla, como en México Iturbide (1822-1824). A todo esto hemos de agregar la usurpación de gran parte del territorio de México que perpetró Estados Unidos en 1846-1848, más la invasión francesa y el imperio de Maximiliano de 1864-1867. Hubo mucha inestabilidad de todo orden y apenas cabe hablar de consolidación de nuestras repúblicas a partir de 1850. De aquí en adelante vendrá cierto florecimiento económico, importante para las manifestaciones estéticas. Por eso extendremos el siglo XIX hasta 1920, por ser una fecha muy significativa para nuestras artes plásticas. Si nuestro estudio fuese de literatura, lo consideraríamos terminado en 1880 o 1900 con el modernismo.

En términos panorámicos el siglo XIX lo podemos caracterizar estilísticamente, en América Latina, por continuar el neoclasicismo iniciado en las postrimerías de la Colonia y que nos llegó por varios caminos como el de la Academia de San Carlos en México. Del neoclasicismo, nuestras manifestaciones estéticas hegemónicas pasaron al romanticismo y de éste a unos brotes de simbolismo y de impresionismo (1900), o bien al *Art Nouveau*, al costumbrismo o al modernismo. Casi todas estas tendencias fueron practicadas como remedos y terminaron en el academicismo en simbiosis con el eclecticismo.

El neoclasicismo europeo fue, después de todo, el remedo de una imitación legítima del clasicismo, practicado durante el siglo XVII por artistas como N. Poussin y que nutrió al espíritu clásico de J. J. Winckelmann, iniciador de la historia del arte en 1750. En las academias este espíritu devino en academicismo o cumplimiento de fórmulas que, en las instituciones napoleónicas, se tornó neoclasicismo a contragolpe de las preferencias de Luis XV. El neoclasicismo surgió en el último cuarto del siglo XVIII y duró toda la mitad del XIX. A México llegó

a través de la Academia de San Carlos, al Brasil con la Misión Francesa y al resto de la Colonia con las reformas de Carlos III y como moda europea. Ahora bien, si en Europa el neoclasicismo no nos ofrece casi nada de valor estético y artístico, precisamente por ser un remedo, ¿cómo lo van a brindar las repúblicas iberoamericanas o nuestra Colonia en sus postrimerías, cuando ellas remedan un remedo europeo?

Indudablemente, y en contra de lo que muchos piensan, lo importante no es hacer lo mismo que los europeos, menos aún remedar como ellos.

El neoclasicismo como hechura de un espíritu bélico que rinde culto a los héroes castrenses, como forjadores de la historia de todo país, fue bien acogido por nuestros independentistas. Propiamente, el militarismo iberoamericano acogía propuestas del oficialismo francés. Decimos esto porque durante su apogeo Europa venía gestando ya el realismo y nuevas manifestaciones del romanticismo rebelde. Entre nosotros como en Europa el neoclasicismo degeneró en academicismo. El indio y su pasado histórico fueron introducidos en la temática pictórica, aunque dentro de un antropomorfismo europeo y con una factura de fino acabado, propia de académicos. Los retratos de héroes reemplazaban a la imagen de los santos y sobresalían, entre tal profusión de retratos de autoridades, damas y niños de sociedad.

El romanticismo europeo, producto del siglo xvii, emergía también en el xix con nuevos bríos. El poeta alemán Novalis, su más brillante gestador, lo definía así: "Ser romántico es dar a lo cotidiano un sentido elevado, a lo conocido la dignidad de lo desconocido, a lo finito el resplandor de lo infinito." El romanticismo vino a satisfacer necesidades de la vida interior del hombre que, colmada de nostalgias pasadistas, llegó a su plenitud en lo que va de 1800 a 1840-1860. Los acuarelistas y pintores ingleses lo tradujeron en paisajes. Luego tomó el camino de "el arte por el arte" y contribuyó de alguna manera en la aparición del costumbrismo. Entre nosotros toma contacto con el positivismo y con el realismo. Como siempre, tomamos al romanticismo por su letra y no por su espíritu. Evocamos, por ejemplo, el mundo precolombino, pero se nos escapó el color como expresividad. Otra cosa pasó con nuestros escritores, que ya en 1875 y en calidad de críticos mexicanos reclamaban pintar nuestras realidades locales y sobre todo nuestros paisajes. Los pintores nacionales oyeron sus reclamos y adoptaron al costumbrismo, que no tardó en generar localismos y hasta exotismos. A fines de siglo nuestros escritores desembocan en el modernismo.

En nuestras artes plásticas decimonónicas hubo algunos brotes simbolistas, antes que impresionistas. Estos últimos aparecen apenas en 1900, en lo mejor de los casos. El impresionismo demandaba mayores cambios de mentalidad, esto es, tomar cada realidad por un proceso y llevar a la pintura sus estados transitorios de luz o color. El positivismo imperante en la segunda mitad decimonónica estaba, de hecho, en contra de la idea de proceso, transitoriedad o relatividad.

En Europa había entonces otras tendencias de un espíritu digno de imitar, como el realismo de Courbet que por doquier impuso el tema cotidiano o trivial; incluso al impresionismo. Si en los países protestantes surgió el realismo durante el siglo xvii, en los católicos brotó en el xix. Entonces, el pintor comenzó a pintar lo que verdaderamente veía y no las realidades imaginadas de la religión.

De las dificultades, propias de las luchas independentistas y de las guerras civiles, se pasó a la estabilidad y bonanza a partir de 1850. Paralelo a este pasaje, transcurrió la fragmentación, en nuestros países, de las unidades coloniales y fueron desapareciendo los centenarios vínculos hispanoamericanistas o iberoamericanistas, para dar paso a nuestro desinterés mutuo. Cuando uno recorre hoy las páginas, por ejemplo, del *Diario de la Tarde* de Buenos Aires, fechadas en los años treinta decimonónicos, encuentra que todas las noticias publicadas eran de alguna parte de nuestra América, como los discursos de apertura de cámaras legislativas o de algún presidente. Contribuyeron a nuestra desvinculación o desunión las preferencias que por todo lo europeo despertó el cable en nuestros países, después de 1850 a través de la prensa. Tuvimos que esperar hasta el segundo tercio del siglo xx, para que volviera el interés latinoamericanista.

El nacionalismo también experimentó cambios evolutivos: los sentimientos antiespañoles de los criollos pasaron a ser independentistas y los del terruño o territorialidad se volvieron base primordial de la idea de nación o país.

Más importante para nuestro estudio resulta la evolución sensorialista e iconográfica que experimentó el hombre de las repúblicas iberoamericanas debido a su nueva realidad histórica. Los pintores, grabadores y fotógrafos, extranjeros en su mayoría, difundirían el interés por el paisaje y las costumbres locales, los restos del pasado precolombino y los diferentes tipos raciales del pueblo. En un comienzo veíamos todo esto con ojos europeos; luego, nuestros pintores nos enseñarían a ver con los nuestros nacionales.

Primero vino la litografía (1825), luego el daguerrotipo (1840-1860) y después la fotografía sobre el papel o tarjeta de visita. Añádase la profusión de caricaturas, calendarios, magazines ilustrados y el cine. Se llevó a cabo una verdadera invasión de imágenes gráficas y de nuevos procedimientos de producir imágenes con predominio de la fotografía, verdadera modeladora de nuestra visión.

Si bien la comunicación con el mundo, la exportación de materias primas y la importación de bienes modernos trajeron bonanza, hubo muchos aspectos de la invasión tecnológica que perjudicaron a las artesanías. Muchas de ellas subsistieron e incluso algunas mejoraron al utilizar nuevos materiales, procedimientos y herramientas. Una buena cantidad declinó y se fue convirtiendo en folklore o bien en ocupaciones esporádicas de quienes van perdiendo temporalmente su trabajo en el campo. Más adelante veremos en detalle los cambios suscitados en las artesanías.

Las condiciones sociales de la producción, distribución y consumo de bienes estéticos cambiaron de raíz en la república. En la Colonia el artesano agremiado tuvo como principal comprador a la Iglesia y siempre contó con suficientes encargos de producir imágenes religiosas. En la república la Iglesia decayó y la sustituyó un Estado ocupado en luchas, hasta que éste se recuperó en 1850. Aun a partir de este año el sector privado fue exiguo en número y pobre en exigencias estéticas. Las academias o escuelas de arte declinaron en actividades e importancia. El nuevo productor de bienes estéticos, que era el artista y que al artesano reemplazó, tenía ahora una extracción social alta. Muchos de ellos se formaron en París, donde el artista ya gozaba de elevado prestigio, y una buena parte no retornó a sus países porque las condiciones sociales les eran adversas.

El artista como individuo puede poseer talento, el cual el ámbito cultural de su país frustra muchas veces. En algunos casos él produce obras promisorias, cuya evolución requiere las condiciones propicias de un centro internacional importante de arte. Entonces emigra. Las condiciones sociales de los países pobres son adversas al desarrollo de promisorias obras de arte y son incapaces de estimular a los artistas nacionales para gestar proyectos temáticos, estéticos y/o pictóricos de envergadura. Hasta hoy, a fines del siglo xx, encontramos individuos que se diferencian de su colectividad o país y de su comunidad profesional. Un médico, artista o químico latinoamericano, puede ser ampliamente desarrollado como profesional y persona, viva en su país de origen o en uno industrializado, sin embargo no deja de ser nativo o ciudadano de un país subdesarrollado, ni de pertenecer a una comunidad profesional de un bajo nivel.

A lo largo del siglo xx, fueron surgiendo en nuestros países muchos artistas plásticos de un nivel profesional muy decoroso hasta en Europa. Pero resulta que no habían recibido una buena educación profesional, como el artista europeo, ni gozaban de una buena distribución artística; tampoco contaban con un vigoroso consumo de sus obras. Viéndolo bien, el fenómeno sociocultural de cada arte, como la pintura o la escultura, no existía completo; tampoco a fines del siglo xx. Sus productores fueron y son unos solitarios. Por distribución entendemos las instituciones dedicadas a exhibir obras (museos y salones), a venderías (galerías) y a difundir los medios intelectuales, tanto los de producción (academias y escuelas) como los de consumo (periodismo cultural, educación artística pública, más los críticos, teóricos, historiadores del arte y museógrafos). Quizá la causa mayor sea la escasa población de la capital del país y la consecuente falta de una clase media y alta numerosas, y de buena educación artística. Pensemos en Lima con una población de 100 000 habitantes en el siglo xix.

La falta de una buena distribución y de un nutrido consumo de bienes estéticos en el inicio de nuestras repúblicas, tuvo por causa principal el hecho de que las artes plásticas dejaron de ser religiosas y se tomaron profanas. No sólo

perdieron en la Iglesia buen comprador, sino que las artes se vieron privadas de todo vínculo popular. En la Colonia el tema católico unía. En cambio, la pintura, escultura y arquitectura republicanas carecían de significación para los sectores populares. Para remate, la clase media —como dijimos— era magra. Lo peor: las imágenes católicas fueron degenerando y las cursis invadieron las iglesias y los hogares. Las necesidades iconográficas del sector popular fueron despertadas y satisfechas propiamente por la fotografía, primero, el cine a fines de siglo y la gráfica (carteles, periodismo ilustrado, calendarios, grabados y caricaturas). Aludimos, desde luego, a los sectores populares urbanos.

Los acontecimientos históricos de la primera mitad del *xix* fueron adversos para la comunidad plástica, pero no tanto para la literatura. Siempre nos preocuparon las diferencias entre los literatos y los pintores de nuestros países. Aquél fue obviamente culto y de extracción social alta, ofrecía a su clase un libro, cuyo precio no era elevado, como tampoco su tiraje (a fines del *xx* todavía será cuestión de 1 000 o 3 000 ejemplares); él no vivía de su trabajo. El pintor, mientras tanto, a duras penas era un lector funcional; en la república fue de extracción social alta y casi siempre descuidó su cultura; si bien no necesitó vender para vivir, por su *ego* y su prestigio profesional tuvo la necesidad de recibir encargos y comercializar su producto cuyo precio era mucho mayor que el de los libros y cuyos compradores eran un Estado pobre y unos cuantos aficionados. Difícilmente pudieron existir coleccionistas de arte.

Para nosotros mediaban profundas diferencias entre el escritor y el pintor: el primero buscaba expresar su modo de percibir y sentir la realidad o bien trataba de detectar necesidades del público lector, mientras el pintor trabajaba el tema que se le encargaba y, si en la Colonia lo hacía con normas gremiales que él no podía subvertir, en la república debía cumplir normas académicas. He aquí la causa principal del bajo nivel intelectual del pintor.

En Europa "el arte por el arte" luchó por la libertad del artista y por su derecho a pintar el tema que creyese conveniente y con cualquier modalidad elegida. Entre nosotros aspiró a pintar como un buen artista europeo. Hasta 1920 fue inimaginable para nuestros pintores la divergencia artística. De aquí en adelante necesitará una buena información pictórica y una nutrida cultura para responder a las necesidades personales, sociales y artísticas de importancia. Si en Europa las divergencias pictóricas fueron apoyadas por algún crítico o teórico, en América Latina tomaron el camino de la solitaria clandestinidad. Durante el siglo *xix*, en suma, fueron imposibles las divergencias pictóricas entre nosotros.

Las artesanías gremiales también experimentaron cambios radicales al pasar de la Colonia a la república. Los gremios desaparecieron y, ya libres, las artesanías de consumo aristocrático sufrieron los efectos del comercio libre y la consiguiente competencia de las mercancías europeas. Las artesanías de autoconsumo siguieron al servicio de alguna festividad religiosa regional y renovaron

prudentemente materiales, herramientas y procedimientos. A partir de 1930 serán resemantizadas, se las denominará artesanías o folklore y tendrán al turismo como consumidor. En el siglo xx, y en rigor, dejarán de ser artesanías y se convertirán en meras tecnologías manuales privadas del dominio manual de la Colonia.

La cultura popular en general recibió las influencias del exterior y paulatinamente fue occidentalizando sus bailes y canciones, música y vestimentas, oralidad y comicidad, mitos y comidas. Con todo, su cultura estética conservó sus rasgos sustanciales, estrechamente ligados a un catolicismo popular.

A) *La Independencia de 1810-1850*

Principiemos nuestro recorrido por los hechos o productos que generó nuestra cultura estética hegemónica cuando fue pasando de la Colonia a los dolores de gestación de la república. Recordemos que ni la Revolución Francesa ni la rusa produjeron, de la noche a la mañana, cambios estéticos sustanciales. Los estilos artísticos siguieron siendo los mismos, salvo los temas y personajes. Lo mismo en nuestra América. No pudimos tener, como es obvio, los cambios radicales del pasaje del mundo precolombino a la Colonia. Por otra parte, nuestra independencia no surgió por necesidades predominantemente endógenas o locales. Estas fueron más que todo exógenas o internacionales. Además, nuestra independencia careció de móviles verdaderamente populares; con mayor razón las manifestaciones estéticas.

En Brasil, su emperador —muy aficionado a las artes— trajo en 1816 la Misión Francesa y en ella vinieron artistas como J. B. Debret, A. M. Tauney y C. de Montigny. Se fundó la Escuela Real de Ciencias y Artes y Oficios en 1816, y la Academia Imperial de Bellas Artes en 1820. Se enseñó el neoclasicismo y surgió el romanticismo. La importancia de estos artistas franceses radicó, sin duda, en formar artistas y discípulos interesados en las realidades visibles de su entorno local. Decisivo fue también nuestro oficialismo, al importar siempre estilos de la Europa oficial, de suyo convencionales y, por tanto, de cortos horizontes.

Hasta muy entrado el siglo xix nuestras repúblicas siguieron trayendo artistas europeos a dirigir academias o a realizar trabajos oficiales de importancia. Además, a todos nuestros países llegaron muchos artistas viajeros que fueron captando y produciendo imágenes de nuestras realidades locales. A fines del siglo que nos ocupa estuvieron de visita, al parecer, C. Pissarro en Venezuela y E. Manet y P. Gauguin en Brasil. Coadyuvaron la apertura de nuestros puertos y la difícil situación europea. La Revolución Industrial (1750) y la Revolución Francesa (1789) trajeron en Europa una acelerada evolución tecnológica, y ésta aceleró la industrialización en los centros urbanos y, consecuentemente, promovió la migración a la ciudad y empobreció al campo y a las provincias. Los trabajos escaseaban y se vio salvación en nuestra América.

Otro coadyuvante fue el mito de América como un lugar paradisiaco, que difundieron precisamente los "reportajes" de los pintores viajeros.

Fue muy larga la lista de los artistas viajeros que visitaron nuestros países y siempre los incluimos en las exposiciones de arte del siglo XIX. No por ser nosotros, sino por habernos traído el interés por las propias realidades que no veíamos. Entre ellos destaca J. M. Rugendas, a quien encontramos en México (1831-1833) y que fue visitando sucesivamente los diferentes países hasta llegar a Chile, Argentina, Uruguay y Brasil (1845-1846; también estuvo aquí de 1821 a 1825). Seguramente él debió haber influido, a su paso, en los artistas locales.

Con mayor razón hemos de incluir en las exposiciones de nuestro arte decimonónico a los artistas extranjeros que permanecieron en Latinoamérica. Estos influyeron decididamente en el curso de nuestras artes. Ahí están como pruebas Manuel Tolsás, Pelegrín Clavé, Antonio Fabrés, C. F. Pellegrini, Eugenio Landeso, etcétera.

Además, de J. M. Rugendas en su estadía de 1821 a 1825 y de los integrantes de la Misión Francesa, cuyos pintores captaron escenas de la vida cotidiana de Brasil, están A. J. Pailliére, E. E. Vidal, H. Chamberlain, L. A. Boulanger, C. Riso, A. Q. Mouvoisin y otros; casi todos pasaron también por Montevideo y Buenos Aires, uno que otro aparece en Lima.

Durante la primera mitad del XIX, y sin las luchas independentistas ni las intestinas de las colonias españolas, la monarquía portuguesa trasplantada al Brasil pudo desarrollar todo un programa de construcción de edificios estatales y algunos religiosos, tan significativos los primeros para el ejercicio del poder y que no escapan a las inadvertidas intenciones deidificadoras del Estado. La extensión del territorio brasileño y sus diferentes ciudades importantes exigieron un nutrido número de construcciones. Predominó el estilo neoclasicista y destacó C. de Montigny, quien fue director de la Academia Imperial de Bellas Artes y autor de muchos proyectos y edificios públicos relevantes. Por lo general, registramos cierta gracia en la arquitectura de aquella época, actividad que superó en cantidad y calidad a las otras artes plásticas.

El arte de la pintura estuvo casi todo en manos de profesionales extranjeros, como los integrantes de la Misión Francesa: J. D. Dobret con sus acuarelas alegóricas y óleos de un costumbrismo romántico, y A. M. Tauney con sus paisajes, que tanto influyeron en los pintores brasileños. A estas influencias se sumaron las de J. M. Rugendas, del alemán F. F. A. Pettrich y del francés H. N. Vinat, alumno de J. B. Corot. Como vemos, participaban en el predominio los artistas visitantes y los residentes, como el portugués Rodrigues de Sá. Abundaron los retratos, los cuadros de historia, las alegorías, sin faltar el tema religioso y los ya

mencionados paisajes. Todavía estaban por surgir los discípulos brasileños de los maestros extranjeros. La Academia puso en un comienzo trabas a los artistas negros y pardos, abundantes desde la Colonia, algunos de los cuales descollarán en la segunda mitad decimonónica.

La escultura estuvo abocada a los bustos halagüeños de la clase gobernante y a los monumentos conmemorativos de alguna hazaña de la misma. El camino abierto gloriosamente por los mulatos Aleijadinho en Auro Prieto y Mestre Valentim en Río de Janeiro fue ignorado por completo.

En resumidas cuentas, las artes plásticas estuvieron al servicio de una aristocracia y muy poco tuvieron que ver con la realidad local o con los intereses populares, pese a la profusión de temas costumbristas de espíritu romántico y, por ende, todavía muy lejano del realismo parisiense; de aquel que penetra en la trivialidad.

En Montevideo encontramos a los pintores retratistas, el italiano C. Gallina y el francés A. Gras, exponentes mayores de la producción de bienes estéticos de esta pequeña república. El retrato abundaba aquí como un reflejo de París, donde era un signo de la burguesía en su plenitud. Se usaba el retrato posado y escenificado que buscaba el parecido rutinario. Se cuenta que el citado C. Gallina poseía en su taller cuadros con el medio cuerpo de adultos, damas y niños ya pintados, a los que él les proveía después el rostro del cliente. (Véase en G. Pe'úfo *Historia de la Pintura Uruguaya-Cuadernillo 1*, Montevideo, 1986.) En 1840 José Gielis abrió el primer taller de litografía y en 1842 el Abate L. Conte inauguró el primer taller de daguerrotipia. Al lado de los retratistas antes nombrados, estaban B. Venazzi y P. Valenzani.

Buenos Aires poseía, obviamente, un panorama artístico más amplio y rico. El neoclasicismo, para principiar, dejó sus huellas en la catedral porteña, comenzada en 1821 y terminada en 1863. En pintura se distinguió C. E. Pellegrini, un saboyano que permaneció en el país. También fueron importantes A. Q. Monvoisin, A. J. Pallière y E. E. Vidal, los tres visitantes. El primer pintor nacido en Argentina fue Carlos Morel, un artista de algunos inconformismos, quien en 1844 publica un tomo titulado *Usos y costumbres del Río de la Plata*, editado en el Taller Litográfico Ibarra. En Buenos Aires hubo muchas exposiciones y venta de arte europeo. En la pintura local predominó también el retrato y el tema histórico.

Para tener una idea del ámbito cultural del Buenos Aires de aquella época, pensemos en Juan Thompson, un porteño de madre criolla (Mariquita Thompson, en cuyo hogar se cantó por primera vez el himno nacional argentino). En un artículo en el *Diario de la Tarde* (24 de noviembre de 1834) postuló que no bastaban obras para que existiera una literatura argentina: se requería una crítica y una teoría que las organicen. (Esto también lo postuló Octavio Paz en su libro *Corriente alterna*, 1967.) Unas ideas así vienen a ser una prueba más del elevado nivel intelectual de nuestros escritores decimonónicos en comparación con nues-

tros pintores; entre estos últimos hubiesen sido imposibles tales ideas; y lo sigue siendo a fines del siglo xx

Durante los 26 años de gobierno (1814-1840) del Dr. Francia y el de los López, más la guerra Guasú contra Argentina, Brasil y Uruguay de 1867 a 1870, Paraguay no tuvo un clima propicio para el desarrollo de las artes plásticas, aunque logró desterrar al analfabetismo a mediados del xix.

Siguiendo el recorrido, en Chile nos toparemos con el mulato José Gil de Castro, capitán de milicia y pintor de héroes, que nació en Perú, fue a Chile con 12 años de edad y retornó a Lima después de 30 años (1824). Si bien en uno que otro cuadro observamos alguna ingenuidad, muestra erudición pictórica en sus retratos de damas, estén fechados en los años diez o los treinta. En los retratos de libertadores es palmaria su simplicidad compositiva. Aquí, como en Perú, tendrá mucha importancia la pintura del viajero A. Q. Monvoisin. La Universidad de Chile, dicho sea de paso, fue fundada en 1842 y 7 años más tarde se creó la carrera de arquitectura.

En Bolivia fue un pintor ecuatoriano, M. Ugalde, quien tomó la rectoría pictórica. En los albores de esta república (1825) se construyeron las catedrales de Potosí y de La Paz, con una mezcla de clasicismo y barroco. José A. Núñez del Prado, arquitecto y autor del Palacio de Gobierno y del Teatro Municipal de La Paz.

En Perú funcionaba la Academia de Dibujo y Pintura fundada por el virrey Abascal por decreto de 1781, que se oficializó en 1806, al final de la Colonia. En tiempos de las luchas independentistas trabajó con éxito el mulato José Gil de Castro durante los últimos 16 años de su vida. Pintó a Simón Bolívar y a otros próceres con la severidad de un espíritu clásico. El tirolés F. M. Drexel fue un pintor viajero, destacado como retratista. En Pablo Rojas tenemos otro retratista notable. Mención especial merece Pancho Fierro, otro mulato, cuyas acuarelas contienen picarescas escenas populares, como dignas continuadoras de los dibujos de Guamán Poma y de la Escuela Cusqueña de pintura. Como en muchas otras repúblicas, de escasa población y con una clase dirigente de mentalidad colonial, el Perú debió esperar el bienestar económico y neocolonial en lo que va de 1842 a 1866, así como el advenimiento del romanticismo, para activar en número y en calidad sus manifestaciones pictóricas.

En Ecuador sobresalía el pintor Antonio Salas, al que seguirán en importancia sus hijos.

La república de Colombia abrió su Academia de Pintura y Dibujo en 1846 y la puso bajo la dirección de P. J. Figueroa, pintor relevante. En importancia, quizá, lo superó R. T. Méndez, un artista polifacético pues fue miniaturista, paisajista, costumbrista, retratista y coleccionista de pintura colonial.

Venezuela fundó en 1840 su Escuela Normal de Dibujo y desarrolló un ámbito artístico favorable a la pintura histórica y de calidad, como lo atestiguan

los retratos de Juan Lovera y de A. J. Carranza, así como las pinturas de tema histórico de M. Tovar y Tovar.

Cuba, todavía sin independencia, inauguró en 1811 su Academia de Pintura y Dibujo de San Alejandro. J. B. Vermay, al parecer, dominará el panorama pictórico de la isla. Fue un desterrado de Francia que gozó de elevado prestigio en París como pintor, creó la academia antes nombrada y murió en La Habana.

México fue el país de mayores vicisitudes: en los años cuarenta Estados Unidos le usurpó más de la mitad de su territorio y en los sesenta tuvo la segunda monarquía con el austriaco Maximiliano. Después de la dictadura de Porfirio Díaz (1877-1910) experimentó su Revolución que consolidará a la república. Pero continuó el país con elevada población y una vigorosa tradición. Su arquitectura destacó en el panorama latinoamericano, gracias a las obras del español Manuel Tolsá, como el Palacio de Minería, y de F. E. Tresguerras, mexicano, también neoclasicista, pero de singular e imponente calidad. El primero de los nombrados fue autor también de la obra escultórica más valiosa de nuestras repúblicas: el monumento ecuestre a Carlos IV, denominado popularmente El Caballito. Las obras de uno y otro eran la continuación republicana de la nueva estética que trajo la Academia de San Carlos a fines de la Colonia.

En la historia de las artes del México republicano se incluyen las obras de los artistas viajeros, como D. T. Egerton, F. Catterwood, C. Nebel, C. Linati y F. F. Ward. Predomina el tema de las costumbres y escenas locales, más las ruinas precolombinas, así como impera entre sus obras la litografía. Los estudiosos han encontrado prácticas de la crítica del arte en los diarios durante los años diez, aunque esporádicas. Se perfilaron en los cuarenta, su consolidación ocurrió en los cincuenta y llegaron a la plenitud en los sesenta y setenta con I. Altamirano, un escritor. Por unos años ejerció la crítica del arte el cubano José Martí.

Con las luchas independentistas y las dificultades de gestar la república, decae la Academia de San Carlos, la que es reorganizada en 1843. Para estos menesteres se trae de España al pintor Pelegrino Clavé y al escultor M. Villar. En esta primera mitad del XIX desempeñó un rol importante el siguiente pintor, de una valía aún hoy reconocida, además de P. Clavé con su meticulosa facturas académica de los retratos que ejecutó para personajes distinguidos de la época: R. Jimeno y Planas, profesor de San Carlos desde 1794, fallecido en 1825. El retrato de Manuel Tolsá y el de Antonio Gil nos atestiguan su dominio manual; pintó murales de temas religiosos.

J. M. Vázquez, discípulo mexicano del anterior, fue un pintor de delicados trazos, severa paleta y serena composición en sus retratos. Rodríguez Alconedo, un pintor patriota, tuvo un ágil trazo, sin faltarle cierto virtuosismo y barroquismo. Joaquín Ramírez se distinguió por sus temas religiosos de personajes de gestos declamatorios. Juan Cordero, formado en la Academia de San Lucas de

Roma, fue muy prolífico en retratos, temas religiosos y murales; imprimió elegancia y amor al detalle decorativo, a la escenificación de los retratos.

Lugar aparte merece José María Estrada, pintor tapatío. Se le consideró siempre un artista popular de excepcionales virtudes de fisonomista. En algunos retratos encontramos una ingenuidad que es más gracia y penetración en los rostros. No obtiene el parecido de fórmula, sino el posible que imparte la vida interior del personaje, profundizada por las facciones con simplicidad, sin importar su esquemática composición.

Varias fueron las circunstancias favorables para que México desarrollara mejor que nuestras otras repúblicas en formación, una nutrida cultura estética, tanto hegemónica como popular.

Como ya hemos manifestado, fue en la segunda mitad del XIX cuando en México y en muchas de nuestras repúblicas se dio término al aprendizaje de las tendencias estéticas, de suyo profanas, que venían imperando oficialmente en los países más desarrollados de Europa. Ignorábamos las fuerzas precoces o emergentes de tales países. Será en las postrimerías decimonónicas cuando principiamos a dudar de lo aprendido y a diferenciar entre la Europa oficial y la auténtica; ésta, por definición, cuestiona constantemente sus bases y conquistas. Así comenzamos a repudiar el academicismo y a reclamar renovaciones.

B) *Consolidación republicana 1850-1920*

Si en los primeros 40 años (1810-1850) de nuestras repúblicas continuó el neoclasicismo heredado de la Colonia, y las luchas independentistas y las guerras civiles absorbieron todos los esfuerzos, en los 70 años siguientes (1850-1920) fueron transcurriendo los siguientes hechos o pasos evolutivos:

1. Por lo general reinó un bienestar económico y cierta estabilidad política. Con excepción, claro está, de la guerra de la Triple Alianza contra Paraguay (1865-1870) con una larga y penosa posguerra (1871-1890). México vivió en los años sesenta el segundo imperio y después su revolución (1910-1920). Se desencadenó la guerra del Pacífico de 1879 entre Chile y Perú unido a Bolivia. Además de estos tropiezos, se inició la construcción del canal de Panamá en 1871 y este país fue separado de Colombia en 1903. Se sucedieron en el auge exportador el huano y el salitre, el caucho y el petróleo. Además, la primera guerra mundial trajo mayores precios a nuestras exportaciones. Buenos Aires creció de 783 000 habitantes en 1869 a 2 053 000 en 1895, como resultado de una intensa política de inmigración europea.

2. Vino a nuestros países el romanticismo, ya centenario en Europa, y nuestros pintores entraron a fijar en sus lienzos temas con una imaginada nostalgia

de pasados y sociedades lejanas, incluyendo nuestras épocas precolombinas. El indígena fue visto y representado con melancolía pasadista y como si tuviese facciones europeas. Su factura siguió siendo académica. Surgieron, entonces, los siguientes pintores importantes en nuestras repúblicas:

- México: Santiago Rebull (1829-1902), Felipe Gutiérrez (1824-1904), José Obregón (1832-1902).
- Venezuela: M. Tovar y Tovar (1828-1902), A. Michelena (1863-1898), Cristóbal Rojas (1858-1890), A. Herrera Toro (1856-1924).
- Colombia: A. de Santamaría (1860-1945), que vivió 72 años fuera de su país.
- Ecuador: Rafael Salas (1828-1906).
- Perú: I. Merino (1817-1876), F. Lazo (1823-1869), L. Montero (1826-1869).
- Chile: A. Caro (1835-1910), Pedro Lira (1845-1912), A. Valenzuela Puelma (1865-1909), J. F. González (1854-1933), A. Valenzuela Llanos (1869-1925), A. Halsby (1862-1933).
- Argentina: P. Pueyrredón (1823-1870), B. Sivori (1847-1918).
- Bolivia: Antonio Villavicencio (1822-?).
- Uruguay: J. M. Blanes (1830-1901).
- Brasil: R. Amoedo (1857-1941), E. Visconti (1866-1944), P. Américo (1843-1905).

Todos estos pintores produjeron obras de un nivel profesional que fue bueno aun para los raseros europeos de calidad. Muchos de ellos trabajaron casi toda su vida en aquel continente y algunos triunfaron en París. La suya fue una pintura empeñada en no dejar en la tela las huellas de la pincelada. El acabado debía estar dentro de esa perfección impersonal—hoy denomino maquinista— que demandaba la academia. Abundaron los retratos, los temas históricos y las escenas locales. En pocas palabras, materializaron su máxima aspiración: pintar como los europeos de éxito; naturalmente aludimos al éxito oficial.

Ante las obras de nuestros artistas románticos surge la cuestión de su apreciación histórica. Por un lado, hemos de aceptar que su valía fue entonces reconocida por el oficialismo europeo y por el nacional. Por otro, estamos obligados a señalar los siguientes aspectos: su ciega adhesión a las normas académicas; su alejamiento a nuestras realidades naturales, sociales y políticas; su rechazo a las tendencias emergentes de Europa; por último, su enajenación a la sensibilidad criolla, además de la popular.

Propiamente, no estamos discutiendo la calidad formal de las obras ni rechazamos los temas, que los hubo locales y de todas layas. Estamos reclamando la pintura en su calidad de fenómeno sociocultural que de veras es y debe ser

*Fig relacionada con
el Dis Arcae*

en todo país. En consecuencia, ella debe responder a las vicisitudes de su colectividad nacional y desarrollar por igual su producción, distribución y consumo. Para precisar, estamos señalando simplemente la condición de novatas de nuestras repúblicas y su dependencia cultural y económica. No es lo mismo juzgar obras de nuestra Colonia que de nuestra república.

Para explicarnos mejor debemos hacer todas las lecturas que hoy exige la pluri-funcionalidad de la obra de arte, entre ellas, la de sus vínculos con la realidad republicana. Según nuestros actuales ideales republicanos y estéticos, no podemos declarar a nuestros artistas del pasado ejemplos para nuestras generaciones venideras, limitándonos a calidades que culturalmente son epígonas. Fueron artistas que siguieron el espíritu de su tiempo e incluso hicieron meritorios esfuerzos. Sin embargo, todo país espera de su artistas esfuerzos extraordinarios y obras que abran caminos, para reconocerlos como valores ejemplares.

Además, la calidad aludida y la imperante en nuestras instituciones públicas del siglo pasado, hicieron del trabajo del artista un sinónimo de belleza formal y/o de belleza antropomórfica, según cánones europeos. Hoy sabemos que éstos son abusivos y que la belleza no es la única ni la más importante categoría estética: existen otras. Ya mencionamos a F. Guamán Poma y a J. M. Estrada como artistas populares de importancia decisiva en nuestras sociedades latinoamericanas. Cuando entremos a la modernidad de nuestras artes plásticas nos encontraremos con el pintor uruguayo F. Figari, quien por razones estéticas pintó sus imágenes de modo ingenuo y casi torpe, no obstante haber poseído un elevado nivel intelectual y haber sido un buen educador, crítico y teórico del arte.

Pues bien, en la segunda mitad del siglo XIX descolla Hemerérgildo Bustos (1832-1907) como uno de los mejores pintores mexicanos y, a nuestro juicio también, de nuestras repúblicas. Asimismo, en México surgió José María Arrieta (1802-1879), otro pintor popular de mérito. Pero fue H. Bustos el mayor exponente con sus retratos de un realismo penetrante y elocuente. No hay modosidad en sus trazos ni belleza en las proporciones, pero hay derroche de serena expresividad. Para nosotros las formas pueden ser estilizadas con dramaticidad o comicidad, tipicidad o trivialidad y esto cuenta como una salida gloriosa de las rutinarias bellezas impuestas por el oficialismo y la academia. Cuando uno aprende a leer esto y a disfrutarlo, quiere decir que hemos dado con sus méritos estéticos y, sobre todo, con la importancia de su actitud excepcional. La actitud cultural o artística resulta aquí más importante que la calidad formal de belleza.

Durante el predominio del romanticismo la escultura continuó sus prácticas en nuestras repúblicas sin pena ni gloria. La arquitectura, por su lado, prosiguió con su eclecticismo eurocentrista, sus remedos y su grandilocuencia.

3. Después de 1850 imperó en el ámbito icónico la fotografía sobre papel, que como tarjeta de visita inundó los hogares con retratos de la familia, mientras

los periódicos y revistas ofrecían profusas ilustraciones fotográficas. La fotografía y la litografía —y no la pintura— fueron las formadoras de la visión del latinoamericano. Si nos atenemos a las investigaciones de los historiadores de la fotografía, como las del norteamericano D. K. Macroy en la Lima de 1839 a 1876, hemos de convenir que ella tuvo un papel importante en exposiciones y concursos, cuyo número fue obviamente mayor que el de las pinturas. Predominó el retrato, incluyendo el necrófilo o *postmortem*. Factor importante fue su precio, aunque no muy bajo. Según D. K. Macroy, en 1864 un foto-retrato costaba en Lima 8 reales, precio que equivalía al de 4 libras de carne. En 1872 su precio bajó a un real, esto es, al valor de media libra de carne. Se conocen ya muchos nombres de buenos fotógrafos que entonces trabajaban en Lima y en la ciudad de México. En esta última, la Academia de San Carlos principió a enseñar fotografía en 1878.

La gráfica, como decíamos, también fue importante, tanto en los diarios, almanques y suplementos ilustrados con predominio de la litografía. El primer taller en México, por ejemplo, fue el de C. Linati en 1826. Destacaron muchos litógrafos en las capitales de nuestras repúblicas, como Casimiro Castro en México, quien publicó en 1856 el libro de ilustraciones titulado *México y sus alrededores*. Hubo también excelentes caricaturistas. La pericia de los grabadores fue formando una tradición sólida, que desembocó en ese insigne productor de imágenes estéticas populares, que fue José Guadalupe Posada (1852-1913).

Posada fue un verdadero diseñador o ilustrador de periódicos a quien todavía nos toca situar en su realidad, mediante acuciosos estudios y a través de una moderna conceptualización de sus obras. No fue un artista ni produjo obras para el museo: creó mensajes icónicos de elevada carga comunicativa y estética, para ser reproducidos masivamente y de modo efímero. Afirmamos que no fue artista porque nunca buscó la obra única ni pensó en el museo como destino final de sus obras; cierta beatería nacionalista lo ha idealizado a fuerza de distorsiones de la realidad y de imponer un artocentrismo que lo cubra de una imagen endiosable, aunque falsa.

En suma, fue un grabador que supo interpretar la sensibilidad popular, la nutrió y la fue enriqueciendo con reportajes icónicos de realidades diarias. Siempre hizo visibles sus temas populares con un dibujo limpio y "culto"; "culto" por su corrección naturalista, pese a carecer de volúmenes virtuales; en otras palabras, por ausencia de ingenuidades. Pero —y esto es lo importante— utilizó la gráfica, que es un género artístico muy popular por estar destinado a los periódicos que luego terminan en el basurero. Imagine el lector los temas de Posada en pinturas académicas. Por eso, en vez de esta pintura F. Figari prefirió la ingenuidad del dibujo popular, no obstante dominar el académico. Las obras de J. G. Posada, en fin, constituyen un argumento valioso en favor de lo que venimos postulando: aceptar en nuestras repúblicas, las imágenes de trazo popular como igualmente

valiosas o mejores, en lo estético, que las de nuestras pinturas cultas. Da lo mismo si dicho trazo popular proviene de manos populares o cultas.

No estaría demás que el lector piense en las tiras cómicas que nos vinieron a fines de siglo. En los años veinte —lo sabemos— se importaban por toneladas los dominicales de los periódicos neoyorquinos y eran usadas para envolver el arroz o el azúcar para deleite del comprador. Después pasarían a empapelar las paredes de los hogares pobres. Había avidez por las imágenes gráficas y las leyendas en inglés no fueron ningún impedimento para los analfabetos.

4. En todas nuestras repúblicas hubo fuertes influencias francesas. Pero en ninguna tanto como en México durante el porfiriato (1877-1910). En esta dictadura vino el positivismo y se enraizó en el ámbito cultural. El cientificismo llevó al realismo y encontró expresión en los paisajes de José María Velasco. Además, preparó el camino al costumbrismo, que después vino como una nueva versión del interés de los artistas viajeros por llevar la escena local a la pintura, y el interés de los románticos de nostalgias bucólicas y de paisajes soñados. Al costumbrismo de fines de siglo contribuyó España, a través de I. Zuloaga; en México, lo hizo A. Fabrés.

Todavía no hemos estudiado la falta de interés por el paisaje en la pintura de nuestros países. México será la excepción, tanto por la cantidad de sus paisajistas, como por la calidad e importancia que tuvo y tiene J. M. Velasco. Entre sus obras encontramos retratos, pero cabe hablar de un pintor dedicado al paisaje por interés puramente personal, un tanto realista-científico. Con esto queremos señalar, entre otras cosas, la necesidad de establecer hasta qué punto este paisajista fue uno de los primeros artistas en sentido moderno o si tan sólo recorrió parte del camino hacia tal sentido. Los pintores del pasado se ocupaban de varios temas, dependían de los encargos y no tuvieron intereses personales, salvo los particulares de cada tema encargado.

En 1846 vino a México Eugenio Landesio (1810-1870), un romántico paisajista italiano que enseñó en la Academia de San Carlos y tuvo como alumno a J. M. Velasco (1840-1921). Antes, en México y en el resto de nuestras repúblicas, sólo atrajo el paisaje como el escenario de una batalla o de una costumbre rural. ¿Por qué este mexicano se dedicó por entero al paisaje? Sabemos que le tomó tiempo el interés por el paisaje puro, pues en un comienzo no pudo prescindir de las escenas humanas. También es cierto que tuvo inclinaciones científicas por el paisaje y en particular por la botánica. Dedicó su dominio en el dibujo para fijar especímenes de la flora mexicana, así como de la cerámica precolombina. (En 1880 fue dibujante del museo.) Es posible también la influencia de la literatura sobre él, ya sea la poesía y la prosa bucólicas, como también la crítica del arte, sobre todo la de I. Altamirano, quien desde los años sesenta venía reclamando a los pintores el interés por el paisaje nacional. El primer paisaje de

SIGLO XIX



Fig. 46. Don José Bernardo Couto. 1849. Pintura de Pelegrín Clavé.

Su obra es de un refinamiento académico. Gracias a su dominio manual y aguzada sensibilidad.



Fig. 47. Doña Dolores Tostado Santa Anna. Óleo de Juan Cordero (1822-1884).

Esta pintura testimonia la opulencia decimonónica en los albores de la República, su temática profana sigue atraída por la oficial.



Fig. 48. Autorretrato. 1891. Hermenegildo Bustos. Aunque pequeño (34 x 24 cms.), este cuadro gestado al margen de la academia muestra una simplicidad estética, dominio artístico en su acabado y una penetración psicológica en el retrato.

Fig. 49. Real del Monte, 1840. Daniel Thomas Egerton (1800-1842).

Artista viajero que puso atención en el paisaje local en busca de lo diferente a lo europeo.





Fig. 50. Hacienda. Eugenio Landesi (1810-1879).

Este pintor italiano vino para reorganizar la Academia de San Carlos y aquí fue profesor de José María Velasco.

Fig. 51. Hacienda, 1893. José María Velasco.

Velasco inició la mirada mexicana en el paisaje local, lo que equivale a subrayar los rasgos singulares y no los parecidos al paisaje europeo.





Fig. 52. *Palacio de Minería, Ciudad de México (1797-1813).*
Manuel Tolsá fue el autor de esta imponente arquitectura.

Fig. 53. *Correo Central. 1902. Adamo Boari.*

Boari, arquitecto italiano, es autor también del proyecto del actual Palacio de Bellas Artes de la ciudad de México.

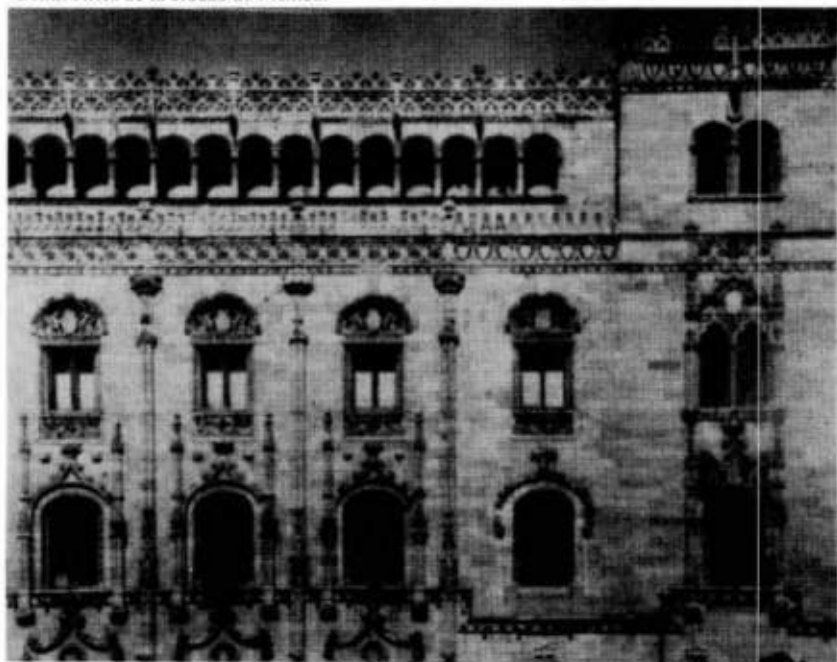


Fig. 54. *Olaya*. 1825. *Gil de Castro*.

Patrón mulato de los héroes de la independencia, muestra su poder de síntesis en este personaje peruano convertido en emblema nacional.



Fig. 55. *Un alto en el camino*. *Pirildiano Pueyrredón*.

La primera generación de pintores estuvo animada de interés por el paisaje y las costumbres locales, como en este ejemplo argentino.



Fig. 56. El Alfarero. José Laso.

Pintor de espíritu clásico, cuyo poder de síntesis podemos admirar aquí en esta búsqueda del tema local peruano.

Fig. 57. Novillada. Pancho Fierro (1803-1879).

Fue notable el localismo de este pintor peruano autodidacta.



Fig. 58. Dos Caminos. J. M. Blanes.
Visión decimonónica del paisaje local.



Fig. 59. La Plaza de Armas. Mauricio Rugendas.

Otro pintor viajero con su mirada en busca de lo singular. Recorrió varios países latinoamericanos.



Fig. 60. *El Niño Enfermo*. Óleo de Arturo Michelena.

Pintor venezolano que privilegiaba el tema cotidiano de modo académico



Fig. 61. *Revumbio de Calaveras*. J. M. Posada (1852-1913).

Este dibujante decimonónico produce una obra avanzada que, propia del espíritu del siglo XX, se anticipa al diseño gráfico con su preocupación popular y periódica.

J. M. Velasco data de 1873. Dicho sea de paso, no pudo haber incidido la fotografía sobre su obra. Este pintor la usó como medio de producción pictórica, o sea, como documento o ayuda para la memoria.

Lo notorio es que hasta entonces los pintores latinoamericanos no se preocupaban por el paisaje,¹ mientras siempre tuvimos literatos que lo buscaban. Quizás la Colonia nos inculcó menosprecio por el nuestro al enseñarnos a sobrevalorar al europeo. Recordemos la predilección por colgar en nuestros hogares los paisajes suizos de almanaque. No olvidemos que los artistas viajeros nos enseñaron a ver lo nuestro con sus ojos europeos. Es precisamente J. M. Velasco quien comenzó a ver de distinta manera el valle de México, en tanto sus paisajes se fueron diferenciando de los de E. Landesio. Si no pudo ser más diferente fue justamente por su realismo científicista. Estuvo cerca de Constable, pero no de Turner.

Sin lugar a dudas, los paisajes de Velasco son de una elevada calidad académica con tímidas actitudes renovadoras. El poeta mexicano J. J. Tablada lo calificó de ser "un productor débil, monótono, un pigmentador sin matiz, un cromatista... que sólo por accidente, superficialmente logra a veces retratar los valles mexicanos" (citado por L. M. Schneider en *Homenaje a Velasco 1989*, pág. 328). Nuestra opinión no es tan desfavorable. Para nosotros, el paisaje en pintura viene a ser un retrato y Velasco buscó el rutinario y realista, nunca el que nos ofrece nuevos parecidos (o verosimilitudes), los cuales nos toma tiempo ver y aceptar como tales. Por eso Picasso habló de que el retrato hecho por él de Gertrud Stein se parecería a ella con el tiempo. Después de todo, esto sucedió con los paisajes de Turner y también con los del mexicano Dr. Atl en los albores del siglo xx.

Los artistas mencionados hicieron del paisaje que pintaban un emblema. El mexicano J. Claussel, en cambio, vistió de impresionismo al paisaje y lo hizo bien, aunque tardamente. Requerimos por consiguiente tomar el paisaje local como tema, con sus parecidos establecidos y los posibles, los típicos y los nuevos, para diferenciarlo de la técnica, estilo o tendencia utilizada: el académico que pudo ser romántico, academicista o naturalista; el gráfico de la litografía; el impresionista, expresionista, realista, etcétera. Como sabemos, apenas en los comienzos del siglo xx, las imágenes de nuestros pintores principiaron a mudar de modos de pintar. Pensemos en nuestra literatura: primero se centró en el tema local, luego importó modernas técnicas narrativas y poéticas y las adoptó.

J. M. Velasco constituye, sin duda, un valor oficial de México. Pero no posee ni poseyó el valor de un pionero en la evolución de la pintura de este país, pues sus aportes fueron premodernos, esto es, dentro de los cambios posibles antes del impresionismo, que fue conocido en México al comienzo del siglo xx. Ve-

¹ País de paisajistas fue Chile: M. Ramírez Rosales (1804-1877), A. Smith (1832-1877), O. Jarpa (1849-1940), Th. Somarcales (1842-1927), P. Lira (1845-1912), J. F. González (1853-1893).

lasco vino a ser un producto de su momento histórico y en ningún momento sintió la necesidad de subvertir, por ejemplo, el positivismo imperante, entonces considerado de avanzada. Total: hizo muy bien lo que le permitió su época. Nada más.

5. La lucha entre nuestros conservadores y liberales tuvo su versión artística en la pugna entre universalistas o localistas, que continuaría hasta fines del siglo xx, y entre naturalistas o academicistas por un lado y los impresionistas por el otro, en cuanto a la factura del producto o, lo que es lo mismo, el modo de pintar. El escándalo suscitado en París por el impresionismo en 1874, que ahora no nos explicamos, fue porque echó por la borda al naturalismo, el cual era un estilo que tomaba las cosas por fijas e inmutables y debían representarse con fidelidad volumétrica. Entre nosotros también produjo rechazo, pero como silenciosa resistencia. Pocos se animaron a prohijarlo. El peruano C. Baca Flor lo practicó en el París de 1900. Fue a partir de 1903 que aparecieron en nuestros países los artistas que destacaron como impresionistas.

- México: J. Claussel (1857-1920), R. Guillemín (1884-1950), G. Chávez (1875-?).
- Venezuela: E. Boggio (1857-1934), M. Cabré (1884-1961), E. Monsanto (1890-1945), F. Brandt (1881-1943), Tito Salas (1889-1974), A. Reverón (1890-1947), R. Monasterios (1884-1961).
- Perú: T. Castillo (1857-1922), C. Baca Flor (1867-1941).
- Chile: J. F. González (1853-1933).
- Uruguay: P. Figari (1861-1938), B. Barradas (1890-1921), P. Blancas Vidal (1879-1921).
- Argentina: M. A. Malharro (1861-1911), F. Brugetti (1877-1956), F. Fader (1882-1938).

No todos estos artistas adoptaron el impresionismo francés, pues algunos lo tomaron del español M. Fortuny.

En Europa el impresionismo operó como una exclusiva que se abre, que hace tomar conciencia de la importancia de los cambios y que posibilita el desborde de los vanguardismos, por definición, aceleradores y radicalizadores de los cambios artísticos. Después de la primera exposición impresionista (1874), vinieron el posimpresionismo y el neoimpresionismo, el simbolismo y el *Art Nouveau*. Entre otras nuevas tendencias, P. Cézanne realizó su primera exposición (1895) e inició la acentuación del plano sintáctico que determinó la autonomía del cuadro. Los pintores perdieron interés en el plano semántico, vale decir, en las rela-

ciones de las imágenes con la realidad, propias del naturalismo; pérdida ocasionada también por la presencia de la fotografía.

Como resultado de la renovación cezanniana, surgieron el expresionismo (1907), el futurismo (1911) y el cubismo (1909). En 1912 vinieron los abstraccionismos o la supresión de las imágenes reconocibles. En otras palabras, se sucedieron los cambios formales y lo más importante: se originó la pluralidad de tendencias o modos de pintar. Había terminado el monoesteticismo o estilo único, así como periclitaba también la obligada jerarquización de la pluralidad. Todo esto fue a repercutir en América Latina antes y después de la primera guerra mundial (1914-1918).

Entre nosotros, el siglo xx comenzó con la forja de las bases conceptuales y formales del modernismo, la cual terminó en 1920 y empezaron sus actividades, por decirlo así, adultas. Nuestra literatura ya lo había consolidado de 1880 a 1900 y en muchos países fue la promotora del modernismo plástico. Toma, pues, tiempo aceptar la importancia de los cambios, vale decir, el ocaso de los academicismos. Durante este tiempo, resaltó la influencia de los literatos en el devenir de las artes plásticas. En primer lugar, y como lo hemos manifestado, influyeron a través de la crítica del arte ejercida por escritores como Rafael de Rafael, I. Altamirano, J. Hanneeken y Mexia, F. Gutiérrez y José Martí; pintores, educadores y teóricos que ejercieron la crítica del arte, como P. Figari, escaseaban.

En importancia venía después la influencia de las revistas literarias como la *Revista Moderna* (1898-1911) y *Savia Moderna* (1906) en México, o bien mediante instituciones como el Ateneo de la Juventud (1907-1910), también en México. Las revistas solían ser apoyadas igualmente por artistas. Añádanse las instituciones como El Círculo de Bellas Artes de Caracas y el de Montevideo, en las cuales los escritores y artistas unían sus esfuerzos renovadores y anti-academicismos. Por último, influyeron en los artistas plásticos las obras literarias de un modernismo ya maduro, como las de Rubén Darío, Asunción Silva, J. Herrera y Reissing, J. J. Tablada, L. Lugones, López Velarde, Amado Nervo, etcétera. Esto, además, de la influencia del ensayo *Ariel* de J. E. Rodó, publicado en 1900.

La Revolución Mexicana (1910-1920) fraguó cambios profundos de toda índole, pese a la falta de claridad en los propósitos de los contrincantes. Si J. E. Rodó nos hizo tomar conciencia de nuestras diferencias con los angloamericanos —no importa si lo realizó con cierta arrogancia—, será mayor nuestra autoconciencia en 1920: nos aceptamos diferentes y sin comparación. Entonces el pensamiento latinoamericano comenzó a buscar explicaciones deterministas del porqué de nuestras diferencias, para mucho más tarde terminar insistiendo en nuestra identidad colectiva, plural por esencia, y en nuestra auto-determinación.

La influencia de los literatos trajo a nuestros artistas plásticos (también a los músicos si pensamos en el mexicano Manuel Ponce) la pugna entre universalismo y localismo, y la aceptación de una pluralidad de tendencias. Así se fue formando el delta de nuestras tendencias plásticas: el simbolismo, como el practicado por el brasileño E. Visconti (1866-1944) y por los mexicanos G. Gedovius (1867-1934), J. Ruelas (1870-1907) y R. Montenegro (1886-1968); el expresionismo, elección de la brasileña A. Malfatti (1896-?). Los efectos del modernismo literario se evidenciaron en los movimientos de protesta de los estudiantes de arte contra el academicismo, al ir en busca de actualizaciones: el de Caracas en 1907 dio origen a la formación del Círculo de Bellas Artes y el de San Carlos en México que data de 1911 y generó la formación de las Escuelas de Pintura al Aire Libre.

Entre la plural renovación de los modos de pintar salta a la vista el costumbrismo que venía evolucionando en España y que nos vino a través de I. Zuloaga. Durante el porfiriato fue traído A. Fabrés (1854-1931), quien enseñó en San Carlos de 1903 a 1906. Entre sus alumnos estuvieron J. C. Orozco y Saturnino Herrán (1887-1918); Diego Rivera lo repudió. El de S. Herrán fue un costumbrismo de ruptura que se acercó al realismo, sin llevarlo a las últimas consecuencias. Por realismo entendemos la acentuación de la trivialidad o lo normal de la realidad, en lugar de la idealización limitada a la belleza, de suyo excepción, como lo hace el naturalismo en su calidad de estilo que en verdad es. Los temas y personajes de Herrán fueron y son triviales, pero los vistió un naturalismo cromático y formal, un tanto solemne, y resultaron idealizados o destrivializados.

En la época de Herrán encontramos a Zárraga (1886-1946) y al Dr. Atl (Gerardo Murillo) con sus esfuerzos muralistas y con sus volcanes en busca de una nueva fisonomía o verosimilitud que imprimir al paisaje nacional. A nuestro juicio, logrado, pero los anhelos de progreso y de comodidades ofrecidas por la tecnología vieron en nuestra naturaleza un obstáculo. Quizá por esto nos falte a los latinoamericanos un amor por el paisaje.

En 1902 Cuba se independizó y poseía pintores como A. Menocal (1861-1942) y L. Romañach (1862-1951), quien fue profesor de A. Peláez. En algunos países hubo asimismo "decadentistas", como D. Hernández (1856-1932) en el Perú.

Hasta ahora hemos presentado los pasos evolutivos de nuestra pintura para dar un panorama artístico de nuestro siglo XIX. Es el arte que más conocemos, pero también fue siempre más importante, en nuestros países, que la escultura y que la arquitectura. No es que haya escaseado la escultura: siempre fue numerosa y pública; en otras palabras, predominó la oficial. Todo Estado necesita monumentos públicos como símbolos patrios y conmemoraciones de sus héroes y benefactores. Su corte fue académico e idealizante, hasta en el caso del indigenismo porfirista del monumento a Cuauhtémoc en la ciudad de México. El sector privado abundó en la escultura funeraria, un tanto almibarada.

DIFERENCIA
 = REALISMO
 Y NATURALISMO

La arquitectura fue también académica y ecléctica. Hubo muchas construcciones de teatros (Palacio de Bellas Artes en México y el Teatro Colón en Buenos Aires, por ejemplo), sedes gubernamentales (El Correo Central en México), bibliotecas, etcétera.

Naturalmente, faltan muchas otras manifestaciones estéticas, como la danza y música, teatro y canción, para completar el panorama de la cultura estética hegemónica de nuestras repúblicas a lo largo del siglo XIX. Pero si tuviésemos la obligación de sintetizarlo, señalaríamos los siguientes pasos evolutivos: en primer lugar, las preferencias estéticas fueron pasando de religiosas a profanas, así como de coloniales a republicanas. Este rasgo principal generó la necesidad de ir tomando las imágenes de la obra de arte por un espectáculo, ornamento o placer sensorial, para que dejara de ser una mera referencia de un ritual o dogma religioso (o de una realidad personal) considerado importante y vital para el receptor. Las imágenes que produce el hombre de su entorno van cambiando y aumentando con los avances tecnológicos.

Como resultado, las clases acomodadas fueron alterando el sistema de sus preferencias estéticas, al mismo tiempo que iban adoptando nuevos soportes o clases de imágenes en circulación. Pensemos en el predominio que fueron ganando la litografía y fotografía, la prensa y libros ilustrados. Al final de siglo y comienzos del siguiente se les suman el cine, las tiras cómicas la profusión de carteles y la radio. Los medios masivos comenzaban a brotar.

Como continuación de la imaginada síntesis, señalaríamos la evolución de las imágenes pictóricas hacia la desaparición del academicismo y luego la consecuente apropiación del modernismo con su pluralidad de modos de pintar. El toma profano, que comenzó con los retratos, se extendió a lo exterior de las realidades nacionales. El artista empezó a ser libre y ya podía o debía concebir sus temas de *motuo proprio*. A fines de siglo iniciaba él las preocupaciones de expresar los modos de percibir, sentir y pensar; primero los nacionales y después los personales. El hispanoamericanismo gestado en la Colonia fue debilitándose con la intensificación de los nacionalismos y, en las postrimerías decimonónicas, comenzó a surgir el latinoamericanismo. El término América Latina lo usó por primera vez el diputado francés M. Chevalier, en 1836, como contraposición a Angloamérica. En los años sesenta retomó su uso el colombiano Torres Caicedo. Otro paso importante constituyó la diferenciación entre la cultura occidental oficial y la auténtica, emprendida por nuestros productores de bienes estéticos. Ellos fueron tomando en cuenta a las vanguardias europeas. Por lo demás, la producción de pinturas y grabados de nuestros países excedía con largueza a la distribución de obras y de medios intelectuales de consumo y de producción, como también al consumo. No había ni museos ni galerías, tampoco educación artística en la formación escolar.

La cultura estética popular, en cambio, continuaba siendo sustancialmente

igual. La mayoría de la población era todavía rural y no le llegaban las nuevas imágenes o los bienes estéticos de consumo popular, pero de producción hegemónica. Los medios de transporte y comunicación eran precarios. Los bienes de producción popular, pero de consumo aristocrático, como ya señalamos, se fueron deteriorando con la competencia de los bienes importados de Europa. Los bienes estéticos de producción y consumo populares —o de autoconsumo— siguieron siendo religiosos. Después, en los años treinta, serán resemantizados y se tornarán en testimonios de la nacionalidad y de la creatividad popular, para ornamento de hogares mesocráticos y de *souvenirs* para turistas después. La habilidad manual prosiguió, pero sin el adiestramiento colonial.

Las músicas y oralidades, los bailes y canciones populares no sufrieron profundos cambios, aunque en México la revolución persuadió a sus dirigentes a adoptar los usos y costumbres populares. En resumen, el proceso de occidentalización se fue acelerando y perfeccionando. El Estado monopolizaba poco a poco el poder ideológico, a medida que se lo iba arrebatando a la Iglesia.

Como notará el lector, precisamos que nuestros historiadores del arte nos provean, a los teóricos, mayores informaciones de nuestras culturas estéticas, tanto de las hegemónicas como de las populares. Entonces podremos detallar más aspectos sociales y psíquicos, históricos y estéticos de cada una de las etapas evolutivas de las culturas mencionadas.

Lee

CAPÍTULO IV

EL DESPERTAR LATINOAMERICANISTA 1920-1950

En la segunda década de nuestro siglo las repúblicas latinoamericanas proseguían su vida rural, muy distinta de la predominantemente urbana finisecular de hoy. La mayor parte de sus poblaciones eran campesinas y de pequeñas provincias. En el campo cada familia trabajaba su pequeña parcela, las cosechas eran para autoconsumo y la venta del excedente cubría las compras necesarias para su vida frugal. Las familias vivían separadas unas de otras, apenas se reunían semanalmente e iban cada mes al pueblo más cercano para abastecerse de algunas mercancías. No les llegaba el progreso disfrutado por la capital del país.

Las provincias, a su turno, poseían diversas artesanías y pequeñas industrias para satisfacer necesidades locales y a veces las regionales. Escaseaban los medios de transporte y sólo llegaban las materias necesarias para su transformación artesanal y fabril establecidas. No había zapatos ni camisas para comprar y uno debía mandarlos a confeccionar al zapatero y a la costurera respectivamente. Todos tenían trabajo y la vida transcurría sin mayores exigencias de comodidad, pero sin miseria.

Con el aumento de los medios de transporte y con la invasión tecnológica de las transnacionales vendrá en 1950 un cambio radical del panorama provincial y rural: habrá zapatos y camisas prefabricadas que traerán consigo el fantasma de la desocupación. Como conclusión, nuestras repúblicas se urbanizarán repentinamente y se formarán los cinturones de miseria en las ciudades principales de cada país.

Las capitales de nuestras repúblicas eran a la sazón una suerte de vitrinas que poco o nada tenían que ver con la concreta realidad nacional. En las capitales seguía el desarrollo de sus comunidades artísticas. El modernismo adoptado por las artes plásticas desde fines de siglo comenzó a dar frutos a partir de 1920. Seguían, no obstante, las discusiones entre universalistas y nacionalistas. El academicismo había perdido vigencia, pero continuaba la polémica acerca de cuál de los modos nuevos de pintar era el legítimo. Todavía no se aceptaba como legítima la pluralidad de tales modos nuevos.

Con todo, en los años veinte aparece una nueva discrepancia: la autonomía de la obra de arte, vale decir, que ella se bastaba a sí misma y sobraba toda referencia a realidades fuera de ella. En el México de esos años un pintor como Carlos Mérida atacaba a la crítica escrita por literatos, por no remitirse a lo es-

pecíficamente plástico, y proponía el color, las proporciones y demás elementos plásticos como los depositarios de lo nacional, en lugar de las figuras y el tema.

Los sentimientos nacionalistas también venían mudando sus móviles y finalidades. Ya no eran los de la Colonia, cuando los criollos arremetían contra los españoles, ni eran los de la territorialidad y de la unidad política del país, abrigados por los independentistas. Tampoco eran los afectos a lo visible o al paramento de nuestras costumbres, que animaron a los consolidadores de nuestras repúblicas. En los años veinte los nacionalismos se identificaban con los modos colectivos de ser, esto es, con el saberse y quererse diferentes a los europeos. 1920 es para casi todos los latinoamericanistas el año de arranque de nuestra autoconciencia nacional y latinoamericana. Fue cuando retoñaron nuestras preocupaciones por una cultura nacional o, lo que es igual, por saber si somos o no capaces de producir bienes culturales que revelen nuestra nacionalidad —o que sean diferentes a los europeos— y, a la par, la cohesionen. Abundaron, entonces, los estudios de lo que después denominaremos nuestra identidad colectiva: primero la nacional y luego la latinoamericana.

No es ninguna paradoja, pero llama la atención de alguna manera, que a medida que fuimos asentando nuestra nacionalidad y más crecían nuestros nacionalismos, mayores iban siendo nuestros latinoamericanismos. Cada república fue fraguando su personalidad y decantando ciertos problemas y soluciones que fueron enraizándose y deviniendo en tradiciones nacionales. En otras palabras, a mayor personalidad nacional, más profunda la necesidad de buscar apoyos y solidaridades —entre otras cosas— por el aumento de los latinoamericanismos prácticos y estatales.

Como resultado, las preocupaciones nacionalistas y las latinoamericanistas buscaron apoyo en las artes plásticas, en particular, y en la producción de bienes espirituales, en general. ¿Hasta qué punto nuestros bienes estéticos deben revelar elementos de la nacionalidad y cómo tales bienes son capaces de consolidarla y enriquecerla?

Para ser precisos, se trataba y sigue tratándose del menudo problema de si nuestras realidades nacionales —o latinoamericanas—, que son cambiantes y complejas como todo proceso, pueden ser representadas por las imágenes del sistema cultural constituido por las artes plásticas, también cambiante y complejo. Muy pocos percibían la esencia del problema. La gran mayoría veía al país —o a Latinoamérica— y al sistema de las artes plásticas como dos entes fijos y definitivos, inmutables. Tomábamos las cosas y fenómenos por fardos cerrados y no por procesos cambiantes y complejos como de hecho son. Estábamos y estamos en la tarea de ir formando nuestra nacionalidad (o a Latinoamérica) y paralelamente completando y desarrollando el fenómeno de artes visuales, ambas actividades lentas e interdependientes.

Sea como haya sido, las preocupaciones por la nacionalidad dieron origen a tres caminos o puntos de partida muy legítimos para nuestros productores de bienes estéticos o científicos: centrarse en las realidades visibles del país, entre las cuales se acentuaba la indígena, entonces ignorada, que poseía pasados gloriosos y admirables manifestaciones estéticas; participaron en los problemas internacionales, o sea, en los de los países más ricos de Europa, porque somos parte del momento histórico y además occidentales en gran medida (por el idioma que habíamos y por la religión que profesamos); por último, buscar la superación dialéctica de los avances de la cultura occidental en favor de nuestras realidades nacionales concretas, para así ir gestando los necesarios mezclajes o síntesis.

Lamentablemente, nuestros artistas plásticos no tomaron estos tres caminos o puntos de partida como tales, sino como soluciones. Si se quiere, confundieron valores: el valor social o cultural de algún uso, costumbre o realidad local fue tomado por estético o artístico. Claro que para nosotros, estudiosos de fines del siglo xx, resulta fácil ver tales errores. En realidad, sigue habiendo hasta ahora tres caminos hacia la creación cultural, vale decir, a poner algo nuevo en el mundo de la cultura, el cual puede revelar algún aspecto colectivo ignorado. Ya tendremos oportunidad de referirnos a la posibilidad de inventar lo nacional y no sólo descubrirlo ni repetirlo o renovarlo.

Pese a todo, en los años veinte comenzó a despuntar la angustia por nuestros modos colectivos de ser o idiosincrásicos. Ya no nos preocupaba lo externo de lo nuestro, sino los modos de percibir, sentir y pensar las realidades nacionales; modos que juntos, nos llevan al modo nacional de representar realidades nacionales o foráneas, sean las visibles, las invisibles o las inventadas. Las opciones eran y siguen siendo varias, pero no fueron percibidas con propiedad porque aún se insistía en ver al arte y a cada una de sus obras como entes indivisibles, como unidades cerradas. Hoy nos resultan obvios sus errores si echamos mano de la polifuncionalidad de la obra, a saber: que ella está integrada por el tema, lo estético y lo genérico.

Dicho al margen: que esto no le llame la atención al lector. No estamos abusando de nuestros conocimientos actuales, todo estudio de realidades pretéritas debe emplear los criterios de nuestro tiempo y luego los posiblemente activos en tiempos de la realidad estudiada.

En pintura, como en literatura, el tema tiene que ser nacional (visible, invisible o inventado, da lo mismo), pero nunca de otros lugares. Aquí salta a la vista una singularidad: que el tema puede ser hegemónico o popular, occidental o autóctono, porque las realidades colectivas de Argentina son distintas a las de México. Lo estético, por su lado, debe ser y es de hecho, la sensibilidad personal y colectiva. Aquí también nos encontramos con una estética europea y otra popular. Lo genérico, es decir, lo pictórico, escultórico, archi-

tectónico o gráfico, tiene que ser occidental. Aquí están incluidos los modos de pintar o esculpir, que pueden ser residuales, dominantes o emergentes. Lo mismo sucede, por ejemplo, con la botánica, que es una ciencia occidental y su tema o materia de estudio será la flora nacional, así como también sus utilidades.

Uno de los mayores problemas con que nos topamos cuando queremos conceptuar lo nacional de nuestros países, está en su pluralidad y en la definición que de lo nacional elabora la clase dirigente según sus intereses, y que impone a la colectividad como la única fidedigna. En buena cuenta, siempre hubo pugnas entre los diferentes modos de conceptuar y definir lo nacional que circulan en toda sociedad. En realidad son diversos los temas posibles de una pintura, así como también los sentimientos estéticos por ella suscitados. En lo pictórico, nunca dejó de haber tampoco una formación o coexistencia de modos residuales, dominantes y emergentes, sea de concebirla o de confeccionarla, de distribuirla o de consumirla, de interpretarla o de valorarla. Por doquier nos sale al encuentro la pluralidad.

Pasemos ahora a describir por separado lo sucedido en cada uno de los tres caminos mencionados. Pero antes de cumplir con esta obligación, se nos antoja conveniente delinear los principios, medios y fines ideales de cada uno de los caminos que para nosotros los legitiman como lícitos. Así enfocaremos mejor las prácticas de los productores de los bienes estéticos, rotulados asimismo plásticos o visuales, que los transitan.

Ya lo hemos manifestado: se trata de tres caminos a recorrer o tres puntos de los cuales partir hacia la creación cultural y todos son igualmente lícitos y elegibles. Constituye, pues, un error garrafal tomarlos por soluciones o querer hacer pasar por valores estéticos o artísticos a los valores sociales o culturales de algún tema o realidad nacional, internacional o la combinación de ambas. En la producción de todo bien cultural intervienen factores tanto nacionales o locales como internacionales y "mestizos", los que muchas veces aparecen en el producto. No sólo esto: todos coexisten en cada uno de nuestros países, aunque en variadas proporciones. Nuestras sociedades son plurales en todo sentido y si se quiere sincréticas. Lo vital está en que cada camino conduzca a la innovación o creación.

Todos estos tres caminos son lícitos por estar nutridos de nacionalismos o sentimientos nacionalistas. Es más: son parte de los procesos de nuestra nacionalidad. Por nacionalidad entendemos la realidad objetiva de cada país o nación, cuya existencia es independiente del conocimiento humano. Ella se nos presenta como un "ser social". Se diferencia de la conciencia social o, lo que es lo mismo, de los sentimientos o conocimientos que tenemos de nuestra nación y que integran la conciencia nacional, cuyos sentimientos y aspiraciones corporizan los denominados nacionalismos.

El primer camino privilegia, en teoría, lo nacional o local, que es plural. En la práctica, busca acentuar aspectos ignorados o menospreciados, como nuestros ingredientes indígenas, los afrolatinos o los mestizos. Constituye un nacionalismo directo y exalta, por eso, lo visible de tales ingredientes, más que su sensibilidad o mentalidad. Aparece, entonces, en el bien estético la iconografía, los usos y costumbres, y los temas locales, con el fin de formar conciencia nacional y revalidar históricamente algunos pasados y culturalmente los sectores populares. No se postula la creación ni se renuncia a las técnicas europeas. En algunos casos se busca adoptar la sensibilidad popular, indígena o afrolatinos. En muchos casos, las obras devienen en instrumentos políticos, más que estéticos y pictóricos. Pero muy ligados al país.

El segundo camino prefiere los problemas y componentes internacionales, que en realidad son los de los países más ricos de occidente. Se apoya en un nacionalismo que quiere beneficiar al país con vinculaciones y participaciones occidentales. Le interesa acelerar el proceso de occidentalización de nuestros países. Se autodenominan universalistas quienes recorren este camino. En realidad buscan reconocimiento internacional. La universalidad fue, en la práctica, la aspiración de un pensamiento amigo de las verdades absolutas y eternas, que que no existen. Todo bien cultural nace en una nación determinada y algunas veces recibe reconocimiento internacional de su tiempo y espacio culturales. Sobre todo cuando este camino conduce a las innovaciones, las cuales suelen llevar alguna impronta nacional. He aquí lo importante. También importa que las exaltaciones de lo internacional no ignoren la oposición complementaria y dialéctica de lo nacional y lo internacional.

El tercer camino es el realista, pues se apega a la vinculación dialéctica de lo nacional y lo internacional, con el objetivo de beneficiar al país con la superación de los avances de la cultura occidental en favor de nuestros intereses colectivos. El tema, lo estético y lo pictórico combinan aquí lo nacional y lo occidental, para así equilibrar el proceso de occidentalización con el de nacionalización. Las acciones en este camino suelen limitarse a representar y a reproducir mestizajes conocidos, en lugar de superarlos, innovarlos o producir nuevos.

En resumen, existen varios nacionalismos culturales: el indigenista, el occidentalista y el dialéctico. Todos necesarios y complementarios entre sí. Nuestros países —repetimos— entrañan elementos tanto autóctonos, como occidentales y mestizos. Lo mismo hacen los bienes estéticos. Naturalmente, para poder leer sus componentes nacionales nuevos requerimos las enseñanzas de las ciencias del arte. En la polifuncionalidad de la obra de arte también se evidencia la indefectible coexistencia de lo nacional y lo occidental (europeo y/o estadounidense). La oposición complementaria de estos dos términos la encontramos tanto en el tema como en lo estético y en lo genérico. Por último, son estructurales las

diferencias de los tres caminos entre sí: en cada uno intervienen elementos de la misma procedencia y naturaleza, pero se combinan en distinta jerarquización y varía de uno a otro el o los elementos dominantes.

A) *Los indigenismos*

José Vasconcelos, ministro de educación de México, llamó a varios artistas nacionales y los invitó a cubrir los muros de los edificios públicos con pinturas del tema que descasen. Esto sucedía en 1922, pero la invitación tenía características internas muy particulares. No era uno de los encargos que siempre hizo el Estado de nuestras repúblicas a sus productores de bienes estéticos para que proyectaran edificios y monumentos públicos o para que realizaran pinturas de caballete o murales destinados a los recintos oficiales. La invitación era parte de las políticas culturales, una nueva táctica del Estado para utilizar los bienes culturales con fines políticos, pero sin ocultarlos. Al contrario: declararlos sin ambages como un deber inherente al Estado; sobre todo para modelar los ciudadanos que necesitaba. Habían ya perdido vigencia aquellos fines imaginarios de beneficiar a las artes, como lo declaró Richelieu cuando inauguró la Academia Francesa, o para disfrute del pueblo, como lo manifestó la república francesa para justificar la expropiación de la colección de El Louvre.

Lunacharsky, comisario de cultura de la Unión Soviética, inventó —por decirlo así— las políticas culturales y las dirigió desde 1917 con amplia libertad para los artistas. Si bien Lenin había formulado, en 1905, la necesidad de que el partido dirigiera la cultura, él se había abstenido de llevarla a cabo y dejó a Lunacharsky actuar libremente. Será en los años treinta cuando Stalin materialice la propuesta de Lenin. Por otro lado, y de 1918 a 1932, los socialistas alemanes emplearon el arte con fines políticos; en su caso, para la toma del poder que nunca lograron. El Estado mexicano, surgido después de la revolución, fue el tercero en preocuparse por las artes. Excepción honrosa. Los demás estados latinoamericanos nunca pusieron atención en la utilidad política de las artes.

Era de esperarse que el Estado mexicano, producto de una revolución, buscara una estética nueva y diferente de la francesa, modeladora durante la república de la sensibilidad de nuestras élites. En buena cuenta, estamos ante un grito de independencia estética. Estados Unidos de América —recordemos— tuvo que esperar dos décadas para que J. Pollock gritara la suya. La nueva estética de México debía gritar sus ideales y problemas sin preocuparse por las formas. La necesidad de expresión había de primar sobre la necesidad de forma. Su expresionismo fue, pues, esa constante cultural y estética presente en los albores de muchas colectividades, como los primeros cristianos en las catacumbas, que no podían usar las formas romanas. En ningún caso fue una imitación de los idea-

les del expresionismo alemán, como hasta ahora suponen equivocadamente muchos críticos europeos.

Entre muchas otras cosas, la revolución había impuesto preocupaciones por la integración de los indígenas a la vida republicana. Entonces, los nuevos bienes estéticos estaban forzados a denunciar las injusticias sociales y a difundir los ideales socialistas, al mismo tiempo que exaltaban los valores del mundo precolombino y las manifestaciones populares. Las imágenes no podían dejar de cumplir una función política y, a la vez, didáctica, en tanto democratizaban los conocimientos de México y el disfrute de los bienes culturales, entre ellos los estéticos. En definitiva: se combinaban sentimientos nacionalistas y socialistas con didactismos a ultranza.

Para cumplir dichas funciones no artísticas ni estéticas, las imágenes no tenían otra salida que ser públicas y predominantemente pictóricas. Se impuso así la pintura mural, justamente una manifestación familiar para los mexicanos desde tiempos precolombinos. Por otro lado, las ideas e ideales, nacionalismos y socialismos, didactismos y demás anhelos que flotaban en el aire de México posrevolucionario, también operaban en la mente y sensibilidad de J. Vasconcelos y de sus pintores invitados. Abrigaban tácitas expectativas comunes. Así, con presentimientos y sentimientos, sueños y aspiraciones, fue iniciado el proyecto estético de verdadero brote nacional que tomó el nombre de muralismo mexicano y que postulaba la pintura mural como la máxima expresión del México revolucionario y posrevolucionario.

Las ideas del muralismo no eran claras, como tampoco lo fueron las de los diversos contrincantes de la Revolución Mexicana. Pero había riqueza emocional y buenas intenciones, que inmediatamente buscaron apoyo en las ideas socialistas. En un comienzo, como sabemos, los muralistas pintaron temas religiosos, como si sus ideas socialistas buscaran apoyo en el humanitarismo cristiano. Cabe señalar asimismo la tardanza de sus entusiasmos por Emiliano Zapata, como el exponente de las reivindicaciones agrarias. Los que después serían muralistas tomaron partido durante la revolución por algún caudillo convencional y burgués.

El proyecto del muralismo no fue invento del Estado. Simplemente éste aprovechó el interés por el mural que venía creciendo desde 1911 con el Dr. Atl y dentro de la comunidad mexicana de pintores. Fueron, sin duda, plausibles los méritos del Estado por promoverlo y apoyarlo. Sin embargo, los excesos de la oficialización del muralismo y del endiosamiento de sus mayores exponentes trabaron la evolución transfiguradora y positiva de este proyecto. Tampoco estamos ante el producto exclusivo de unos cuantos individuos geniales, como lo propagó el Estado. Por eso abundó en estudios de sus rectores dentro del culto a la personalidad. No le interesaron en absoluto los análisis sociológicos de su realidad. Si bien las máximas calidades estéticas y pictóricas eran méritos de indi-

viduos —no importa si endiosados—, el muralismo constituyó, en definitiva, un fenómeno sociocultural con sus múltiples causas internas y externas.

Ya hemos señalado las causas, tanto nacionales como internacionales, de las políticas culturales del Estado mexicano y su invitación a pintar murales. Asimismo fueron exógenas y endógenas las causas del proyecto del muralismo gestado por un grupo de pintores en busca de independencia estética para su país. Las presiones nacionalistas ejercidas por los literatos sobre los pintores, más los indigenismos, socialismos y didácticas de la revolución, coadyuvaron en el brote de una pintura que ya no fue una talentosa imitación europea: por primera vez ella se vinculaba con muchos problemas, factores y aspiraciones de la colectividad nacional. Por mejor decirlo, con el muralismo sale a la luz la primera tendencia estética que brotaba en México, en particular, y en suelo latinoamericano, en general.

Por causas internas del proyecto entendemos la sólida tradición muralista a través de todos los pasados mexicanos, incluyendo las pulquerías de la república. Se sumaban las experiencias de unas artes plásticas, las más desarrolladas en cantidad y calidad de nuestras repúblicas. Como causas externas que inciden en la comunidad mexicana de pintores cabe señalar a las técnicas del fresco traídas de Italia, los costumbrismos tomados de España y las ideas socialistas o marxistas, de suyo europeas. Sin lugar a dudas, el muralismo fue evolucionando a medida que iba apropiándose de los socialismos y nacionalismos, indigenismos y didactismos que le conocemos en los años treinta. Hasta 1940 el muralismo estuvo aliado a un Estado progresista. Luego éste se detiene y deviene en conservador. Entonces, ya se había vuelto imposible para el muralismo entrar en una evolución transfiguradora que lo renovase y adecuase a las transformaciones del momento histórico. Lamentablemente, se truncó nuestra primera tendencia de brote de veras mexicano y latinoamericano.

Lo notable fue la candorosa creencia de los muralistas en poderle sacar partido al Estado en favor del socialismo y de su arte. En realidad, el Estado los utilizó con admirable habilidad política. Ellos fueron por lana y volvieron trasquilados.

Cualquier crítica al muralismo está obligada a reparar en el Estado, para evaluar los efectos de sus políticas culturales en las artes, como lo acabamos de hacer. Esto exageró sus reconocimientos y su endiosamiento obnubiló a los muralistas, mientras la oficialización esclerosó al muralismo como proyecto estético. Estas fueron las causas externas más notorias de su caso. Las internas estuvieron en sus rectores cuando tomaron al proyecto como solución definitiva. Como colero, buscaron imitadores sin darse cuenta de que la endogamia era mortal. Entonces, el germen de la autodestrucción, propia de todo proyecto de envergadura, retoñó más rápido que el germen de su evolución transfiguradora o seminal.

El muralismo no nació y creció sin oposiciones. El Estado mexicano lo apoyó.

pero un grupo de escritores y artistas en torno a la revista *Contemporáneos* no; ellos abogaban por la universalidad de todo bien cultural, máxime si era estético. El punto de discordia era la politización de la obra de arte, postulada por el muralismo y negada por los universalistas, como M. Rodríguez Lozano (1895-1971), J. Castellanos (1905-1947), A. Lazo (1890-1971), R. Tamayo (1899-1991), A. Ruiz (1897-1964) y C. Mérida (1895-1984), sin por esto repudiar al tema nacional. Ni unos ni otros aceptaban la pluralidad estética o coexistencia de varias tendencias artísticas. Faltó una crítica y teoría para vocearla. Pocos entre unos y otros aceptaban la obligación o la posibilidad de conciliar lo político con lo artístico y con lo estético, sin mellarle la importancia que éste posee obviamente en las artes.

Como prueba de su politización los muralistas formaron, en 1923, el *Sindicato de Trabajadores, Técnicos, Pintores y Escultores*. Su militancia política aumentó en los años treinta, cuando se lanzó al grabado como medio político y estético. Fueron iniciados los movimientos 30-30 (fundado en 1928) y el del *Taller de la Gráfica Popular* 1937, con J. G. Posada como inspiración.

Pasemos ahora al balance de los aspectos temáticos, estéticos y pictóricos de las obras producidas por el muralismo mexicano, para establecer sus lados positivos y negativos. En principio, no creemos en la calidad por autores, sino por obras. Nadie es fabricante de obras maestras. Pero una buena cantidad de artistas muestra individualmente algunas obras de valía y un buen nivel medio de calidad de la producción de cada uno. Pensemos en los siguientes pintores: J. Charlot (1898-1979), F. Leal (1896-1964), R. Montenegro (1885-1968), J. O'Gorman (1905-1982), J. C. Orozco (1883-1949), D. Rivera (1886-1957), D. A. Siqueiros (1896-1974). No es nuestra intención describir aquí las virtudes de las mejores obras de cada uno, cuyas apreciaciones abundan en muchos libros. Nos proponemos develar los aspectos positivos y negativos de las obras en conjunto.

La temática del muralismo, para principiar, fue la continuación del costumbrismo, con nuevas características. Abundó en alusiones precolombinas, alegorías históricas de México, escenas campesinas y populares, sucesos políticos y sindicales, acontecimientos de la revolución, referencias al maestro y a la educación popular, más una iconografía indígena y mestiza. También fue nueva la forma de pintar tales temas, que analizaremos cuando nos ocupemos de lo pictórico. Todo tendía a exaltar lo nacional, con especial atención en lo popular, como una prolongación de la obra de J. G. Posada.

El tema popular —y esto es muy positivo— fue exaltado en su trivialidad: aquella antropomórfica del indígena. R. Rivera la llevó a las últimas consecuencias en las pinturas de niños en 1924-1925. Por desgracia abandonó esta iconografía para dedicar su pintura de caballete a personajes de clase media y desperdició así la oportunidad de "dignificar" la fisonomía indígena trivial para, con su frecuente representación en las pinturas, familiarizar al público con dicha tri-

vialidad y contrarrestar, en algo, el racismo sensitivo-iconográfico. La televisión lo acaba de hacer con la iconografía negra en Estados Unidos de Norteamérica y ahora, por lo menos, la sensibilidad de los blancos ya no siente rechazo ante las imágenes de tal iconografía.

Sus fines didácticos y de adoctrinación, si cabe diferenciar unos de otros, fueron cumplidos con atractivas narraciones, simbolizaciones y emblematizaciones. Estas fueron aparejadas con la riqueza de pormenores de J. O'Gorman, la la pletórica imaginación fisonomista de D. Rivera, el dinamismo epopéyico de J. C. Orozco, la serena ternura de F. Leal o la monumentalidad de D. A. Siqueiros. Si bien en los años veinte se justificaba que la pintura mural fuese portadora de enseñanzas y mensajes destinados a los sectores populares, el cine sonoro y a color la invalidó como medio didáctico. No en vano el cine mexicano llegó a su cúspide, durante los años cuarenta, en popularidad latinoamericana. Además, los murales no estuvieron en la calle ni en lugares verdaderamente populares. El Palacio Nacional, el de Bellas Artes, la Preparatoria, la Secretaría de Educación y la Corte Superior de Justicia, eran recintos institucionales, pero no populares. Si hoy el pueblo mexicano conoce los murales es por su reproducción fotográfica en los textos escolares.

Para cubrir toda esta temática los muralistas poseían, sin duda, una buena información intelectual. Se preocupaban por teorías políticas y culturales, estéticas e históricas. Fue una lástima que el artista mexicano de las siguientes generaciones perdiese estas preocupaciones. ¿Hasta qué punto estos muralistas cultos e informados promovieron el emocionalismo y el más craso empirismo? Los estudiosos tienen la respuesta.

Lo cierto es que los muralistas también abrigaron utopías y un *roussianismo* artístico. Fomentaron las ya existentes Escuela Libres y al Aire Libre para niños y demás público popular. Ellos no sólo estaban convencidos de que cualquiera podía ser receptor idóneo de la obra de arte, sin necesidad de una educación especial: creyeron lo mismo en cuanto a la producción artística. El mito finisecular que postulaba al niño y al primitivo como natos creadores de arte y como los verdaderos reveladores de la identidad nacional fue entronizado en el México de aquellos años. Hoy vemos en la televisión la enseñanza de las actividades manuales de pintura no como arte, sino como entretenimiento y terapia. Con razón, porque el pintar no es una actividad artística *per se*, sino lingüística, y puede devenir en artística en ciertas condiciones y con resultados especiales. El día que en México millones de personas sepan pintar un paisaje vendrá la necesidad de diferenciar entre el pintar profesional y el de los niños, los locos y los "espontáneos" del pincel.

Por lo demás, el grabado y la pintura de caballete de aquel entonces también se abocaron a la misma temática del muralismo, sin ir realmente más allá de los intereses de la clase media y de los sectores cultos del país.

Lo inteligible del tema nos dice muy poco en realidad y en comparación con los sentimientos estéticos suscitados por sus imágenes. En primer lugar, y como ya indicamos, el muralismo buscó temas sin importancia o se la quitó. La trivialidad como categoría estética fue acertada por ser en rigor eminentemente realista (no importa si en algunos casos se idealizaba la imagen de Emiliano Zapata o los aspectos precolombinos). Realismo auténtico es trivialidad y ésta constituye un promedio y, por tanto, se halla lejos de la belleza y de la fealdad, pues ambas son excepciones en toda realidad, natural o cultural de lo mismo. No se trata, por consiguiente, de ese falso realismo que es el naturalismo idealizante o embellecedor, propio del socialrealismo de algunos países socialistas y en los niños pobres del pintor español B. E. Murillo.

Esto lo supo P. Figari y renunció al trazo académico por ser contraproducente a la trivialidad de los negros de Montevideo. Buscó, por eso, la trivialidad del trazo para la del tema.

Los temas y la iconografía elegidos por el muralismo eran realidades mexicanas comunes de tenor dramático y cierta fealdad para la mirada occidental por extraña o inhabitual. Quizá hubo una búsqueda de la fealdad por la fealdad misma en algunas obras de D. A. Siqueiros. Pero en el muralismo se trataba de alejarse de la bellomanía o de la belleza como la única categoría estética en las artes. Si se quiere, quiso anteponer la ética de la justicia social y el *pahos* nacionalista a una estética limitada a la belleza occidental.

Otra categoría estética importante —además de la trivialidad— que los muralistas imprimieron a las figuras de sus temas, fue la dramaticidad de las situaciones sociales de toda índole y propias de México. J. C. Orozco la llevó a sus máximas intensidades con sus virulentas y agresivas deformaciones expresionistas. En D. Rivera, en cambio, hubo una serenidad narrativa combinada con alguna versión de la comicidad, tal como lo mordaz o lo irónico, lo sarcástico o lo grotesco. Lo sublime o grandioso estuvo presente en las obras de los muralistas. No sólo en la monumentalidad de D. A. Siqueiros, sino también en el dinamismo de J. C. Orozco y la profusión fisonómica de D. Rivera. De ahí la grandilocuencia cuando había cualquier falla o debilidad en la solución.

Faltan análisis de cada una de las categorías estéticas presentes en los temas del muralismo. Cuando las analicen las nuevas generaciones será posible establecer en qué casos hay tipicidad y novedad, infrecuente par dialéctico de categorías estéticas. La primera por ser la generalización de una particularidad, mientras la segunda es la singularización de alguna generalidad.

Mediando entre lo estético y lo pictórico están las formas en los temas de los muralistas, en tanto ellas también pueden ser bellas o dramáticas, sea en la línea trazada, la pincelada o un color. Los temas populares o indigenistas de la realidad mexicana no podían ser representados con la modosidad académica ni con un naturalismo tirando a la belleza formal. Hubiese sido

una contradicción, como la de los neoclasicistas que pintaron imágenes de nuestros indios como facciones grecorromanas y de tez oscura. El estilo del realismo iconográfico tenía que poseer un trazo entre primitivista y pueril, vale decir, trivial; trazo que D. Rivera cubre con una simplicidad de abolengo egipcio por decirlo así. J. C. Orozco, a su turno, lo vistió con deformaciones o hipérbolos expresionistas.

En lo puramente pictórico predominaron las modalidades antiacadémicas y hasta antinaturalistas, esto es, las modernas del expresionismo y el realismo. La expresividad de lo trivial debió tener formas comunes, en lugar de las cultas y decorativas acostumbradas. No sólo quedaba atrás el academicismo, sino también el naturalismo y la belleza monopolizadora de lo estético en las artes. En muchos casos hubo, en las pinturas, una acentuación de lo gráfico en vez de lo pictórico, verbigracia J. C. Orozco.

Lo estético y lo pictórico (o lo artístico) empleados por los muralistas fueron las variantes de las artes occidentales o, lo que es lo mismo, de las hegemónicas de México. Sus trazos y posturas estéticas se acercaban al pueblo y el tema era popular o precolombino, pero ignoraban por completo la posible estética precolombina. R. Tamayo, en cambio, adoptó el color popular y las proporciones precolombinas (o primitivas). Si bien su rechazo de la politización del arte fue tildado de antimexicano, su obra quizá resultaba la más mexicana de entonces. R. Tamayo exploraba en el sustrato mítico del mundo indígena, pero al mismo tiempo buscaba para su obra alcances internacionales, que él denominaba universales.

En resumen, el muralismo tuvo muchos logros en sus propósitos y medios utilizados. Pero no tuvo los efectos deseados, menos los voceados por el Estado mexicano, aunque hasta sus errores nos resultan hoy muy aleccionadores. Veamos, pues, cuál fue el curso que tomaron sus obras en la sociedad mexicana y en Latinoamérica, así como en los Estados Unidos de Norteamérica y en Europa. Después de todo, no sólo importan los antepasados: también los descendientes dan importancia a las obras que siguen y continúan. Todo fenómeno sociocultural tiene su unidad y continuidad. En el muralismo fue excesiva la primera y faltó la segunda al truncarse en 1940, después de los pasos progresistas de Lázaro Cárdenas, con la expropiación del petróleo y los ferrocarriles, más el incremento de la reforma agraria.

Para comenzar, el grupo muralista es el primero en mostrar los efectos deplorables de la oficialización y endiosamiento de los denominados tres grandes: D. Rivera, J. C. Orozco y D. A. Siqueiros, aunque en un tiempo fue nombrado F. Leal en lugar del último de los tres. Como ya dijimos, se tomó al proyecto muralista por solución definitiva y los otros miembros del grupo giraron en torno a estas *vedettes*, en lugar de las ideas o teorías. Las *vedettes* no tardaron en exigir imitadores y a obstaculizar, por ende, cualquier evolución trasfiguradora. Siempre nos pareció que una de las venganzas del pueblo mexicano fue endiosar

a los valores estatales para alejarlos de la realidad, y así la preocupación por ejercer y cuidar su endiosamiento los frustró como innovadores y los privó de la virtud más autorremunerativa y bella del éxito y de la vejez: la generosidad.

Con el tiempo, el muralismo se fue convirtiendo en una institución estatal ocupada en proveer murales a todo edificio público, tanto en la capital como en provincia. Si en los años cuarenta se pintaban un máximo de 18 murales al año, en los cincuenta subió a unos 30; en 1964 hubo unos 75 y todavía en los ochenta las universidades y demás instituciones estatales y paraestatales siguieron encargando murales. (Suárez, O. S. 1972.) Un lamentable malentendido del gobierno socialista de Nicaragua fue haber promovido murales después de medio siglo de que éstos hubieron periclitado política y estéticamente. Remedó la institución política que en México era el pintar murales, creyendo así democratizar al arte y difundir las ideas socialistas por el mero hecho de tener imágenes pictóricas en una pared pública, supuestamente popular.

Por las varias décadas transcurridas, y pese a la oposición de los universalistas en derredor de la revista *Contemporáneos*, el muralismo dejó marcada a las inspiraciones de las generaciones futuras de la comunidad artística del país: les impuso la prioridad de lo popular y de lo público. Así veremos a los "performadores" y a los no-objetualistas de los años ochenta privilegiar lo popular en sus soluciones. Por otro lado, los escultores buscarán siempre el espacio público. También el muralismo impuso el "contenidismo" y el consecuente menosprecio de las formas puras, que lastrará por varias generaciones a los diseñadores mexicanos al obligarlos a inspirarse en lo popular o en lo precolombino.

Como sabemos, el Estado introdujo en la enseñanza pública el adoctrinamiento de sus niños en el amor ciego a los tres endiosados del muralismo y lo introdujo como un dirigismo estético. ¿Hasta qué punto el Estado tuvo y tiene el derecho de educar a sus niños en el culto a Rivera u Orozco? Acaso, ¿no es preferible dotar al niño de recursos para que él mismo pueda elegir, con libertad, sus preferencias estéticas?

Con todo, el muralismo prestigió a la pintura como un bien estético de disfrute colectivo y necesario. El Estado incrementó la enseñanza artística, fundó museos y creó, en 1946, el Instituto Nacional de Bellas Artes, como el máximo aparato de sus políticas culturales (junto con el Instituto de Antropología e Historia). En el sector privado crecía el interés por la pintura de caballete y, en 1934, se abrió la Galería de Arte Mexicano. La crítica del arte también aumentó; lo mismo la historia y la teoría del arte; esta última representada por P. Westheim, quien desarrolló sus teorías acerca del arte precolombino. La Universidad Nacional Autónoma de México organizó el Instituto de Investigaciones Estéticas. La crítica continuó —eso sí— en la pluma de los literatos. Faltó una crítica de manejo conceptual para contrarrestar las ligerezas de quienes enarbolaron la estética marxista y para neutralizar los endiosamientos oficiales. En otras pala-

bras, hubo un desarrollo en cantidad y calidad de la producción, distribución y consumo de bienes estéticos, en especial las pinturas. Será en los años cincuenta cuando las nuevas generaciones de artistas rompan la cerrazón xenófoba del muralismo.

Si los síntomas no nos engañan y miramos el panorama completo del muralismo, es posible afirmar que el muralismo se truncó porque las condiciones sociales de México eran adversas a sus propósitos progresistas, tanto los indigenistas y socialistas, como los nacionalistas y didácticos. El país todavía no había integrado de veras al indígena y el Estado mexicano nunca tuvo la intención de integrarlo. Lo mismo sucedía con el arte latinoamericano: que en rigor no lo pudo haber si todavía no existía una América Latina que integrara al indígena y al afrolatino en cada uno de los países. Tenía mucha razón José Martí cuando aseveraba que existía una literatura latinoamericana en tanto existía América Latina. Y por entonces sus países sólo existían fragmentados, lo mismo sus artes.

Pese a todo, el muralismo mexicano fue importante como producto y productor de un momento histórico nacional y latinoamericano, colmado de anhelos de independencia estética. Seguirá siendo importante para México y para Latinoamérica como una de sus etapas vitales. Pero la simpatía o el amor que nos despierte como tal, no debe impedir el análisis razonado de sus aciertos y fallas. Al contrario: debe imponérselo.

Veamos ahora cuáles fueron los efectos del muralismo mexicano en los diferentes países de América Latina. Sin lugar a dudas, encontró un clima favorable entre los pintores de caballete y en los medios intelectuales progresistas y los radicales, sea por experiencias pasadas y necesidades actuales, o por la imponente del muralismo mexicano. Como antecedentes estaba por doquier el costumbrismo. En cambio, ningún Estado lo recibió con entusiasmo y tampoco fomentó la producción de murales, salvo Brasil con C. Portinari. Naturalmente, el muralismo fue más importante en los países con estratos indígenas y afrolatinos, variando también la época en que fue prohiado en cada país.

Cualquier estudio de la cultura o de la literatura de aquellos años subraya el despertar de la autoconciencia latinoamericana y la nacional, así como la maduración de las ideas político sociales. Aparece la revista *Sur* en Buenos Aires (1931), con sus preocupaciones por el ser latinoamericano (J. Ortega y Gasset, el conde Keiserling y Waldo Frank), pese a su aristocratismo. A la extrema izquierda apareció, en Lima, la revista *Amauta* (1926), dirigida por J. C. Mariátegui. Se sucedieron las publicaciones en torno al ser nacional y el latinoamericano, así como al indígena y al mestizo (*La raza cósmica* de J. Vasconcelos en 1925). Bullían los nacionalismos revolucionarios y los antimperialismos (*Unidad latinoamericana versus imperialismo* de V. R. Haya de la Torre en 1936; *Parias en nuestra patria* del portorriqueño P. Albizu Campos en 1932; *7 Ensayos de interpretación de la realidad peruana* en 1928) de J. C. Mariátegui. Se formaron los

primeros sindicatos de obreros y los primeros partidos comunistas, mientras se iniciaban las reformas universitarias. En definitiva, hubo un clima propicio para los postulados indigenistas, por lo menos para sus efigies pictóricas.

Fuera de México, el indigenismo peruano fue el más nutrido. Desde 1910 las instituciones oficiales venían discutiendo las cuestiones indigenistas, además de los intelectuales. José Sabogal (1898-1956) incursionaba en un indigenismo pictórico desde 1919 (El Carnaval en Tílcara de ese año) como un derivado personal de E. Zuloaga. Lo acompañaron E. Camino Brent (1909-1960), Julia Codesido (1883-1979), Camilo Blas (1903-1977). Muy cercanos al indigenismo, la pintura de J. Vinatea Reynoso (1900-1931), que muere muy joven, y la "ingenua" de Mario Urteaga (1875-1957), ambas pinturas de elevada calidad estética y pictórica. El canal del indigenismo fue la pintura de caballete; aquí, como en el resto de América del Sur, se sucedieron las dictaduras que impidieron la circulación de las ideas marxistas y el indigenismo estaba muy ligado a éstas.

En el Ecuador aparece el indigenismo en los años cuarenta y destacan E. Kingman (1913-), D. Paredes (1915-), C. Egas (1899-1962) y O. Guayasamín (1919-), quien surge públicamente en 1949. En Bolivia fue cuestión de unos cuantos individuos como C. Guzmán de Rojas (1900-1950). En Brasil encontramos a C. Portinari (1901-1962), cuyas pinturas datan de los años treinta y cuarenta, incluyendo sus murales en edificios públicos. Los primeros pintores argentinos de actitud sociopolítica fueron los del grupo Boedo (1924-1930): G. Facio Hebecquer (1889-1935), J. Arato (1893-1924), A. R. Vigo (1893-1957), A. Balloq (1899-1972). De los años cincuenta son: A. Berni (1905-1987), J. C. Castagnino (1908-1972) y D. Urruchúa (1902-). En Venezuela, por último, registramos a H. Poleo (1918-) y a G. Bracho (1915-) como indigenistas.

Al final de cuentas no fue mucha la influencia del muralismo mexicano en el resto de América Latina. Sus influencias fueron ideológicas y más de confirmación de las ideas sociopolíticas en circulación en los medios intelectuales. Los estados eran indiferentes a las manifestaciones artísticas, por tanto, mostraron hostilidad para los indigenismos. Los sectores privados por su lado, los rechazaron por pertenecer una estética agresiva y de "mal gusto".

Como movimiento estético, el muralismo mexicano tuvo mayor influencias en Estados Unidos de Norte América. Sus exponentes no sólo pintaron muchos murales en instituciones de aquel país, incluyendo Nueva York, sino que J. C. Orozco y D. A. Siqueiros impartieron clases en algunas escuelas neoyorquinas. La pintura norteamericana debatíase entre la politización y el purismo, que duró hasta la aparición de J. Pollock en 1945. Se ha dicho que la pintura gestual norteamericana le debe muchas enseñanzas a los automatismos pregonados por D. A. Siqueiros. J. Pollock fue alumno de este mexicano, pero ya traía él la idea de un automatismo derivado del surrealismo, cuyos gestores trabajaban entonces en Nueva York. Lo cierto es que J. Pollock inició la independencia estética de Es-

tados Unidos y, como las condiciones sociales y económicas eran favorables, entró esta independencia en una evolución transfiguradora que generó una sucesión de nuevas tendencias artísticas. Si registramos influencias de los mexicanos en algunos pintores norteamericanos, éstas quedaron en el camino.

En Europa no se conocen seguidores del muralismo mexicano. Fue en los países socialistas de los años setenta donde se despertó interés por este movimiento, en especial entre los jóvenes estudiosos. Indudablemente, su valor era ante todo mexicano y latinoamericano.

Bien, después de este rápido recorrido, ¿qué conclusiones podemos sacar?

Ante todo, las respuestas teóricas. En primer lugar está la necesidad de definir lo que aquí entendemos por proyecto, como el del muralismo mexicano, que indubitablemente lo fue. No es trata de tener en claro y de antemano los fines y medios; ocurre igual que en la creación artística: se parte de un impulso movido apenas por disconformidades, las estéticas y genéricas entre ellas. Se sabe que las cosas andan mal y con el tiempo se van esclareciendo sus fines y correspondientes medios.

El Renacimiento, por ejemplo, fue un proyecto estético de la cultura occidental generado ante la necesidad de gestar al capitalismo. No fue un simple retomar de la estética grecorromana. A partir del pintor Giotto, un artesano inconforme en busca de renovación, tomó más de un siglo para perfilar el naturalismo y la belleza, ideales grecorromanos. Es más: el Renacimiento tuvo el subproyecto científico de la perspectiva central. Los demás países europeos fueron adoptando su espíritu, contribuyeron a sus soluciones y llevaron a la pintura su iconografía local. No hicieron como nosotros, los latinoamericanos, que adoptamos la iconografía europea, esto es, la letra y no el espíritu. En nuestra opinión, el proyecto del muralismo mexicano sigue vigente, aunque momentáneamente se halla suspendido y puede ser revivido en alguna parte de América Latina, a instancias de una coyuntura histórica que lo impulse.

En segundo lugar, cabe sostener que el muralismo tuvo el nacionalismo como su móvil principal. La heterogeneidad cultural de cada uno de nuestros países requirió y sigue requiriendo el nacionalismo como cohesionador. Vendrán móviles de otro orden cuando haya mayor cohesión intranacional e interlatinoamericana. Entonces tendremos suficientes móviles estéticos y genéricos, además de los temáticos.

En tercer lugar, hemos de aceptar que la introducción y el desarrollo del muralismo mexicano necesitó la intervención conjunta del Estado, el sector privado y la comunidad artística. En las épocas precolombinas y coloniales el rector fue el poder religioso y hoy necesitamos al Estado laico. Por ahora no podemos exigir mejores resultados en la comunidad artística ni en nuestras repúblicas, después de tan sólo 200 a 250 años de existencia. Nuestras naciones, así como nuestras artes, siguen sin unidad ni continuidad. Individuos geniales habrá siempre,

pero nuestras comunidades de productores de bienes culturales continúan poseyendo un bajo nivel medio. Esto por razones económico-políticas y socioculturales. Total: el Estado no basta ni los individuos geniales; tampoco las comunidades profesionales ni el sector privado. Lo positivo depende de la conjunción de todas las partes.

Para terminar con nuestras consideraciones concernientes a los indigenismos o localismos, estamos forzados a señalar que éstos no tuvieron mayor importancia en la escultura, pues la cantidad y calidad de ésta nunca dejaron de ser magras. La arquitectura, en cambio, tuvo manifestaciones indigenistas y también neocoloniales en lo que va de 1920 a 1950. El posmodernismo nos ofrece hoy precisamente lecturas nuevas para los eclecticismos de nuestra arquitectura, que nunca supimos evaluar a causa de los eurocentrismos que padecemos. Algunas arquitecturas estuvieron animadas por nacionalismos, pero en su gran mayoría predominaron los europeísmos. En términos generales, ellas oscilaron entre los racionalismos internacionalistas de la modernidad y nuestras emotividades localistas (las síntesis fueron casi inexistentes).

Entre 1920 y 1950 nuestros nacionalismos oficiales e indigenistas resemantizaron a las artesanías. Las motivaciones cosmológicas de las artesanías religiosas fueron reemplazadas —ya lo dijimos páginas atrás— por la idea de ser expresiones de la creatividad popular y consecuentemente de la indígena, y por ser testimonios de nuestra identidad colectiva, tanto la nacional como la latinoamericana. Por motivos políticos nuestros estados necesitaron politizar a las artesanías. Después de 1950 las instituciones oficiales dirigirán con paternalismo su producción y venta. Las festividades religiosas que motivaban a las artesanías de fines estéticos se tomarán en objetos de consumo turístico y mesocrático. Las artesanías religiosas devendrán, así, en meras tecnologías, manuales de los desocupados del campo y de las provincias.

Como es de suponer, todas las manifestaciones estéticas de la cultura hegemónica tuvieron experiencias nacionalistas. Incluso las tuvieron las de la cultura popular, entonces exportadora del tango y de la rumba a los centros culturales del mundo.

B) *Las actualizaciones eurocentristas. (La Escuela de París)*

Los eurocentrismos o europeísmos actuaron siempre en nuestra Colonia y repúblicas, pero se fueron diferenciando. Primero nos animaron los oficialistas, siempre conservadores y hasta reaccionarios. Después vinieron los progresistas y a la moda en los sectores privados de Europa. Principiaron con nuestros artistas impresionistas de los primeros años de este siglo. Continuaron con nuestras imitaciones de la Escuela de París durante los años veinte. En todas partes de

América Latina las hubo, pero se concentraron en Buenos Aires y en Santiago de Chile. Será mucho más tarde cuando adoptemos a tiempo los vanguardismos europeos.

Fue en 1924 cuando los pintores argentinos iniciaron, en forma de grupo —no de individuos como Malharro en 1903—, sus esfuerzos por actualizar según las obras de la entonces Escuela de París. En aquel año expuso E. Petorrutti (1892-1971) obras cubistas y el uruguayo P. Figari por segunda vez en Buenos Aires, mientras era fundado el grupo Martín Fierro que editó una revista del mismo nombre. Lo integraban E. Petorrutti, P. Figari, R. Gómez Cornet (1898-1946), L. E. Spilimbergo (1896-1964), Norah Borges (1901-) y su hermano Jorge Luis, el escritor, A. Badi (1894-1976), Xul Solar (1888-1963), Raquel Forner (1902-) entre otros.

Si consideramos la obra de P. Figari, hemos de convenir que se trataba de una rebelión contra el academicismo y el oficialismo pictóricos, con el fin de actualizar su obra según nuevos raseros de la Escuela de París. La obra de Xul Solar era la más avanzada. Recordemos que en Europa de esos momentos iba a la vanguardia el surrealismo y el concretismo; el abstraccionismo expresionista y el geométrico databan del año 1912. Lo cierto es que en las obras martinfierristas encontramos influencias de Bonnard, Viullar, Paul Klee. Su manifiesto fue una exhortación a los cambios de espíritu futurista, que hablaba de la belleza de un automóvil hispano-suizo y de un "previo tijeretazo a todo cordón umbilical", aunque iba en contra del nacionalismo intelectual. Su contrincante fue el grupo Boedo que le contrapuso una posición político-social del arte.

El surrealismo surgió con el grupo Orión en 1939, con artistas como L. Barragán (1914?) y Vicente Forte (1912-?).

El abstraccionismo geométrico apareció en Buenos Aires durante 1942 con el grupo Arturo y los siguientes que se fueron formando alrededor de la tendencia europea denominada concretismo. Las artes plásticas argentinas estuvieron siempre impulsadas por grupos, cada uno en torno a determinadas ideas y no a hombres. Los grupos se sucedían y en algunos se repetían nombres. Unas influencias venían directamente de Max Bill y otras del uruguayo J. Torres García, a través de Arden Quin. Al grupo Arturo siguieron Arte-Concreto-Invencción y Madi, ambos de 1946, y el Perceptismo de 1947. De 1946 fue el Manifiesto Blanco de L. Fontana. Destacaban T. Maldonado (1922-), pintor entonces y después teórico de los diseños, el pintor A. Hlito (1923-1993) y los escultores E. Iommi y G. Kosice. No faltaron los reparos al figurativismo de J. Torres García, que hiciera T. Maldonado en defensa del geometrismo.

En las actualizaciones eurocentristas sigue Chile con su grupo Montparnasse (1925), cuyos pintores P. Buchard (1873-1960), C. Mori (1896-), I. Roa (1909-), S. Montecino (1916-), C. Pedraza (1918-), R. Sontelice (1916-) se inspi-

raban en la Escuela de París. La actualización había comenzado con el cierre de la Escuela de Bellas Artes, entre 1928 y 1930, y con el envío a París de algunos becados. De esta actualización van a surgir R. Matta (1912-), N. Antúnez (1918-) y E. Zañartu (1921-). El caso de R. Matta nos sitúa ante el problema de ubicar al artista latinoamericano que busca la actualización de su obra, mediante su incorporación de primera hora a un movimiento europeo de vanguardia. Después le sucederá a J. Soto y a J. LeParc. Indudablemente, todos ellos ya estaban formados cuando llegaron a Europa, donde encontraron la oportunidad de elegir, por una afinidad electiva ya adquirida y desarrollada en su país, una tendencia y poder desenvolverla. Sin embargo, R. Matta no participó personalmente en el movimiento artístico de su país y esto nos impide considerarlo parte de la pintura chilena, si la tomamos por el fenómeno sociocultural que ella representa.

En Uruguay se inició la actualización progresista con P. Figari en los veinte y J. Torres García en los treinta, mientras en Brasil la practicaron I. Nery, pintor, y el escultor B. Giorgi. (Anita Malfatti inició en 1917-1918 la actualización radical y de síntesis, muy próxima al expresionismo alemán, como después veremos.) El Perú comenzó su remuda plástica en los años treinta con Ricardo Grau (1907-1970), cuyas pinturas llevaban el sello de la Escuela de París, y con Sérvulo Gutiérrez que vestía sus figuras de una monumentalidad simbólica y de un expresionismo fresco y manchista. Estos dos artistas retornaron de París por la guerra. En 1947 se inauguró la Galería de Lima, que después devino en el Instituto de Arte Contemporáneo. En Colombia también fue tardía la actualización artística, la abrió el alemán G. Wiedemann. En Venezuela, entretanto, A. Otero exploraba por 1947 en un abstraccionismo de trazos subitáneos.

Basta un ligero vistazo al panorama de las actualizaciones eurocentristas y de espíritu progresista, para admitir su importancia en la evolución de las artes plásticas de los países latinoamericanos. Aludimos a una evolución vinculada a los avances de las artes occidentales, en las que estamos obligados a colaborar y nos es lícito disfrutar de sus obras, sin necesidad de eurocentrismos por pertenecer ellas al patrimonio humano. Sin embargo, nuestros intentos de actualización según raseros de la Europa progresista fueron siempre ingratos (sacrificados) y nunca estuvieron libres de asediados peligros y yerros.

Las actualizaciones eurocentristas son importantes para la evolución de nuestras artes, decíamos. Lo son porque satisfacen las necesidades estéticas de los aficionados progresistas del sector europeizado de nuestros países, casi siempre formalistas. Sus necesidades por satisfacer, después de todo, son nacionales. No por nada, las actualizaciones eurocentristas abundaron y abundan en Argentina, país con mayorías de extracción europea reciente y con un sector capitalino "megalómano" muy europeo que monopoliza la representación, no sólo de Buenos Aires sino también del país, con menosprecio de sus "cabecitas negras", esto es,

de sus minorías mestizas e indígenas que también las tiene. Las actualizaciones en cuestión renuevan, pues, los consumos de bienes estéticos y su importancia es, por ende, sociocultural antes que todo.

Sobre todo, son importantes porque ponen a los aficionados nacionales en general en contacto con las nuevas formas progresistas de Europa. No importa si las actualizaciones son de letra o formalistas, puesto que las formas son vitales en las artes y hay un buen salto entre leer figuras académicas y las impresionistas o cubistas, las expresionistas o las geométricas. Entre formas y formas median distintas cosmovisiones. En términos generales las actualizaciones progresistas trajeron consigo a nuestros países —entre 1920 y 1950— tendencias europeas que postulaban la independencia de la obra de arte. A través de esta independencia contrarrestaron las europeizaciones conservadoras y reaccionarias, ya muy enraizadas entre nosotros, que resultaron ser más europeas que las mismas europeas, por haber quedado atrás las nuestras.

Rememoremos: todo país y cada uno de sus sectores culturales constituye una formación nacional o cultural, en que coexisten componentes conservadores y reaccionarios, progresistas y radicales. La contextura de un país, así como la de su arte, depende de cuáles componentes predominan. Antes de 1920 imperaban en nuestras manifestaciones estéticas los europeísmos que sólo tenían ojos para la estética oficial de la Iglesia primero y luego del Estado laico, el español un tiempo y el francés después. En otras palabras, nuestros europeísmos eran conservadores y actuaban como reaccionarios ante los progresos y radicalismos de los europeos. De 1920 a 1950 fueron progresistas nuestras actualizaciones que acabamos de ver. Después vendrán nuestros europeísmos radicales y trasplantaremos a nuestro suelo las vanguardias europeas con el fin de elaborar con el tiempo las nuestras, tanto las nacionales como las latinoamericanas.

Las actualizaciones progresistas son, pues, pasos necesarios, pero toman tiempo para ir enraizándose en la sensorialidad, sensibilidad y mentalidad de nuestros aficionados a consumir bienes estéticos de hechura humana. Nuestros mejores artistas adoptan la letra de alguna tendencia europea progresista, la adaptan a sus necesidades y les imprimen a sus obras singularidades temáticas, estéticas o genéricas. Muchas de sus obras mostraban entonces elevada calidad temática, tendencial y estética, pero ellas no aportaron innovaciones importantes a la tendencia europea adoptada en su letra. Dichos artistas tampoco derivaron de la tendencia adoptada una nueva que respondiera a nuestras realidades colectivas. Después de todo, J. Pollock derivó el "chorreado" o la pintura-acción del automatismo surrealista. Para esto nos falta mucho de historia y de evolución en nuestras comunidades productoras de bienes estéticos.

Si bien las obras europeístas de tipo progresista tuvieron éxito en nuestros países, no adquirieron importancia, sin embargo, en nuestra historia de arte, salvo por su valor sociocultural. Y esto implica un sacrificio para los actualizadores

progresistas. Además, sus obras no son aceptadas por los círculos artísticos de los países europeos. Para ellos nuestras actualizaciones progresistas carecen de interés, porque las tienen mejores dado el origen europeo de ellas. No les interesan porque sólo pueden leer lo europeo de nuestras obras y no lo nacional o latinoamericano que ellas pudieran poseer. Por añadidura, no les preocupa apropiarse de las lecturas de lo nuestro ya sea porque éstas no existen. En verdad, todavía nosotros no las hemos elaborado o no sabemos cómo. Aún nos falta comenzar a establecer las relaciones de nuestras obras entre sí y los vínculos de éstas con nuestras realidades colectivas, las que desconocemos. Por lo general, los europeos prefieren exponer obras de tenor mítico o mágico, como las pertenecientes a tendencias artísticas localistas, indigenistas o de síntesis.

La evolución de los sistemas de producción de bienes estéticos (artesanías, artes y diseños) requieren el sacrificio de varias generaciones, en la medida en que éstas se hallan obligadas a contribuir en la evolución con obras epigonales, por no haber todavía las condiciones propicias en su comunidad artística para producir las mejores. Sus obras quedan como valores históricos o socioculturales. Con razón se les denomina progresistas. Por tanto, su valor es muy relativo. En el caso de destacar por su valiosa temática, estética y genérica para nuestro país o América Latina, las obras pertenecerán a la búsqueda lograda de síntesis o del indigenismo y, consecuentemente, salen de su condición de actualizaciones eurocentristas de espíritu progresista. Por lo regular, las obras de estas actualizaciones quedan como las de buenos alumnos, seguidores o epígonos de una tendencia europea. Nada más.

Otra cosa muy distinta sucede con las obras de R. Matta. Ellas hicieron aportes al surrealismo de los años treinta, como las de J. Soto al cinetismo durante los cincuenta. Son artistas integrados al arte europeo y nosotros estamos hablando de arte latinoamericano, todavía epigonal, salvo el muralismo mexicano que lamentablemente se truncó, como ya vimos.

Los antes mencionados peligros y errores asedian a los ideales de actualización y se concretan en sus prácticas, las que siempre varían de acuerdo con la inevitable diversidad humana. Entre las actualizaciones progresistas que nos ocupan pocas empujan la evolución de nuestras artes plásticas. Una buena cantidad remeda, igual el indigenismo que los europeísmos, sean radicales o conservadores. Como remedo entendemos la repetición torpe de la letra de la tendencia adoptada, sin ninguna calidad temática ni estética. En cualquier estilo o modalidad adoptada puede haber adopciones pasivas y activas, estériles y seminales. En definitiva, y como ya manifestamos, pocos son nuestros artistas con obras de valía progresista.

Naturalmente, las situaciones cambian de los figurativismos a los abstraccionismos geométricos. En los primeros cabe la fácil introducción del tema nacional, mientras en los segundos se impone, de hecho, la uniformidad o el internacio-

nalismo, propio del modernismo. Por eso el posmodernismo postula un regionalismo crítico. En ambas propuestas estéticas, en cambio, sí son posibles las variantes nacionales y personales de cada categoría, aunque ellas sean de lectura muy difícil.

Esta valía de contribuir a la actualización de nuestras artes plásticas nos es indispensable. La razón es simple, pero contundente: estas artes pertenecen a la cultura hegemónica de nuestros países y, por consiguiente, dependen de las hegemónicas de occidente. Nos es vital su actualización o progreso según raseros europeos. Además, y a diferencia de muchos países africanos y asiáticos, los latinoamericanos entrañamos elementos occidentales básicos para todo hombre, como el idioma y la religión, más los antepasados de algunos o de muchos de nuestros connacionales y muchas costumbres. Pero abundan en nosotros los elementos autóctonos, los africanos y los mestizos, que nos diferencian sustancialmente de los occidentales. Estructuralmente somos muy distintos de los europeos y esto importa y no las igualdades de uno que otro componente aislado.

C) *Búsquedas de síntesis o mestizajes estéticos*

En sentido estricto, los indigenistas y las actualizaciones progresistas logran también síntesis, aunque lo hagan de modo inconsciente. Es más, los países latinoamericanos se hallan en la encrucijada de las occidentalizaciones y de las nacionalizaciones. En consecuencia, hay síntesis o mestizaje en todo lo que produzcamos o hagamos. Sin embargo, hemos de diferenciar las búsquedas razonadas y comunes de un grupo, de las inadvertidas e individualidades, para estudiarlas por separado. La necesidad de postular razonadas combinaciones o síntesis, mezclas o mestizajes estéticos, tomó consciencia en nosotros en los años veinte.

Nuestras búsquedas de síntesis estéticas comenzaron exactamente en 1922 con la Semana de Arte Moderno, presentada en Sao Paulo, Brasil. La organizaron artistas plásticos, escritores y músicos brasileños o residentes en el Brasil, con el fin de exhibir sus obras, como una suerte de exposición-manifiesto que condenaba la quietud, los pasadismos y los academicismos. El Estado no intervino. Lo notable de la Semana de Arte Moderno estuvo en el hecho de ser hito importante de las artes latinoamericanas, por serlo del modernismo; el cual los artistas brasileños venían fraguando desde 1917-1918 o a partir de 1913. Damos dos fechas porque L. Segall expuso en 1913, antes de residir en Brasil en 1923, y porque Anita Malfatti inauguró a fines de 1917 un conjunto de pinturas cuyo expresionismo produjo escándalo. Antes de 1922 hubo incursiones en el *Art Nouveau*, circularon muchas irreverencias futuristas y poetas, como Mario Andrade, postularon la necesidad del desarrollo de una conciencia y de una pintura nacionales.

La exposición de la Semana de Arte Moderno comprendía pinturas de W.

Haergerb, A. Malfatti (1889-1964), E. DiCavalcanti (1894-1955), J. Graz (1895-), Martins Ribeiro, Zina Aita (1898-1968), J. F. de Almeida Prado, Ferrignac, V. Rego Monteiro (1899-?) y O. Goeldi (1895-1961) con grabados fuera de catálogo; proyectos arquitectónicos de A. Moya y G. Przyemba; y esculturas de V. Brecheret (1894-1955). Villa-Lobos estaba entre los músicos y Mario Andrade entre los literatos. (Véase W. Zarini 1983, tomo II, p. 536).

En su discurso inaugural, el escritor Graca Aranha arremetió contra el anacronismo de afirmar que el arte es sólo belleza y exaltó lo "horrible". Asimismo propuso una suerte de síntesis de lo brasileño y lo europeo al decir que "el regionalismo puede ser un material literario, pero no la finalidad de una literatura nacional que aspira a lo universal". (Véase W. Zarini 1983, tomo II, p. 535). Estamos frente a la primera ruptura planteada en América Latina de manera explícita, radical y estéticamente frontal.

Búsquedas implícitas o inconscientes de síntesis estética las hubo por doquier y llegaron a su plenitud en las obras de R. Tamayo y de W. Lam en los años cuarenta. Fue frontal la ruptura brasileña, por haber ido directamente a las categorías estéticas y oponerse a la belleza como la única o la superior en las artes. El muralismo mexicano llegará por 1926 a oponerse a la bellomanía, pero como postulado político-social. Su expresionismo, además, fue más nacionalista que estético. La ruptura brasileña fue también radical, por venir del expresionismo alemán, tendencia que, en último instancia, controvertió muchos postulados de la estética francesa —modeladora en la república de la sensibilidad latinoamericana— o, lo que es lo mismo, de la Escuela de París, fuente de inspiración de muchos artistas de Rio de Janeiro, como Nery. En la exposición de la Semana de Arte Moderno hubo muchas obras expresionistas, pero también neoimpresionistas o puntillistas. En aquel entonces todo era "futurista". La rebeldía se identificó con el anti-academicismo y el anti-pasadismo. Lo más importante: no hubo dogmatismos, pues se aceptó la pluralidad de rupturas y fue asumida la modernidad como una obligación de cambios constantes. Dicho sea de paso, se señaló con espíritu futurista a la belleza de las máquinas.

En una conferencia de 1942 Mario Andrade señaló los tres principales fundamentos del modernismo de 1922 (véase A. Amaral 1972, p. 134) que él denominó derechos: a la investigación estética, a la actualización de la inteligencia del artista brasileño y a la estabilización de una conciencia nacional creadora, no sobre una base individualista sino colectiva. Si todavía en 1990 gran parte de los aficionados a las artes plásticas tienen a la belleza por la única categoría y la mejor, ¿cómo no va a seguir siendo radical la ruptura brasileña de hace 68 años? La ciudad de Sao Pau'o contaba en los años veinte con 500 000 habitantes.

Los intentos de ósmosis entre lo nacional y lo internacional continuó. Vino en el mismo año el Manifiesto Claxon, en que Mario de Andrade buscaba consolidación racional del modernismo. Oswald de Andrade lanzó en 1924 el Ma-

nifiesto Pau-Brasil y en 1928 el Antropófago. Se propagaba la "deglución de todo lo alienígena" que nos llegaba. El hombre tribal del Amazonas deglute al más valiente enemigo vencido, para nutrirse o fortalecerse. Los artistas plásticos, mientras tanto, ahondaban sus búsquedas de síntesis y algunos de ellos lograron obras de valía temática, estética y/o pictórica.

Entre los expositores de la Semana continuaron sus búsquedas A. Malfatti dentro del expresionismo. En cambio, E. DiCavalcanti las ahondó y en los años treinta incursionó en la pintura de interés sociopolítico, la cual fue iniciada por Livio Abramo en los veinte y proliferó en la década siguiente A. Portinari a partir de 1934. Siguió el grupo Santa Helena con W. Zanini, A. Volpi y F. Rebolo, agréguese a L. Segall y a D. Campiofiorito. Antes actuó el grupo del Salón Revolución en 1931. Tarsila de Amaral también fue adepta a esta pintura politizada, quien fue el mayor fruto de la Semana y quizás la mayor exponente de la pintura brasileña por su estilo personal derivado del cubismo, que ella inició en 1923.

Esto de que un artista cambie modalidad en sus obras es frecuente en el Brasil. Quienes las cambian piensan que es el destino de todo artista de espíritu moderno y que es lo que mantiene el arte en constante evolución transfiguradora. En contraste, el arte argentino lo hace mediante los grupos que se suceden en torno a nuevas ideas, el mexicano a través de sus fuertes individualidades y las demás artes nacionales por medio de los cambios generacionales. Nos referimos a tendencias dominantes o a consideraciones desde un punto de vista general.

A nuestro juicio, Tarsila de Amaral (1886-1973) logró en 1923 la síntesis estética de mayores alcances. Estudió en París y se inclinó a un cubismo figurativo a lo F. Leger. Su óleos *La Negra* de 1923, *Macará* de 1927 y *Antropofagia* de 1928 constituyen cúspides de la pintura latinoamericana, además de haber alcanzado una de las mayores ósmosis de lo nacional y lo europeo, por entonces paradigma de lo occidental. La simplicidad y lo sublime se dan cita en unas figuras ávidas de emblematizar la realidad brasileña, todavía en la actualidad intuíble, pero no conceptualizada con claridad. En su obra enfrentamos una síntesis de lo primitivo y la delicadeza, del acento culto del arte occidental y los trazos de elocuente emotividad. A partir de 1933 —ya lo manifestamos— su pintura se politizó con temas de denuncia social hasta los años cuarenta. En las dos décadas siguientes volvió con frecuencia a su estilo de los veinte. Al lado de Tarsila encontramos magníficos pintores como Flavio de Carballo (1899-), pero en ella hay no solamente un sabor brasileño sino también una sazón latinoamericana. En los años cincuenta vendrán nuevos cambios estéticos y artísticos, junto con la supresión de la figura o el tema.

Otro país con un grupo de artistas en busca de renovadas síntesis de lo nacional con lo occidental fue Cuba. En 1927 artistas vinculados con la revista *Avance* lanzaron un manifiesto y también los del grupo Minorista. El escritor

Alejo Carpentier estaba entre ellos, además de los artistas que buscaban modernización y de cuyas obras ha trascendido muy poco. Pero ellos prepararon el camino para Amelia Peláez (1897-1968) y quizás también para W. Lam, ambos ausentes de Cuba en esos años. La primera vino a ser la precursora del modernismo pictórico de Cuba, como A. Malfatti lo fue en Brasil. Su calidad estética y pictórica fueron y son notables. Más adelante veremos a W. Lam con su labor individual de síntesis de largos alcances estéticos. Dicho al margen, en los años treinta vemos a un pintor como E. Abela con postulados emparentados con el muralismo mexicano.

En 1934 regresó a Montevideo Joaquín Torres García (1874-1949) después de 43 años de ausencia. Venía respaldado por una larga actividad muy estrechamente ligada a vanguardismos europeos, como *Cercle et Carré* de 1930 una derivación del neoplasticismo. J. Torres García trajo su constructivismo ya perfilado y listo para ser profundizado y precisado. En él se abocaba a síntesis dialécticas y múltiples: la figura y la geometría, la razón y el sentimiento, la conciencia y el inconsciente (el colectivo incluido), el espíritu romántico y el clásico, las elementalidades decantadas por occidente y las primitivas eventualmente nuestras, etcétera. En tales síntesis confluían experiencias cubistas, neoplasticistas y surrealistas. En su manifiesto titulado *La Escuela del Sur* de 1935 exhortaba a "no cambiar lo propio con lo ajeno [lo cual es un *esnobismo* imperdonable], sino, por el contrario, haciendo de lo ajeno substancia propia"; reclamaba construir "con la forma y con el tono", para obtener el estilo de "un arte esquemático y simbólico", que "corresponda al espíritu de síntesis de hoy". Entre muchas cosas, Torres García pensó en un arte propio de América Latina.

Pero su latinoamericanismo era más que todo plástico y se hallaba apoyado en teorizaciones inteligentes y muy propias, en aquellos días provenía de los artistas europeos emparentados de alguna manera con el neoplasticismo. Torres García seguía la senda trazada por Malewitch y Mondrian cuyas teorizaciones nunca renunciaron a la compañía de lo místico. Fue el primer pintor latinoamericano que teorizó las cuestiones plásticas. En la Semana de Arte Moderno de Sao Paulo teorizaron los escritores y, con respecto al muralismo mexicano, sus artistas combinaron los conceptos plásticos con ideas sociales y con nacionalismos políticos. Torres García trazó conceptualmente la síntesis pictórica a la que después llegaron intuitivamente A. Tamayo y W. Lam cuando buscaron lo universal de lo local. En su libro *Universalismo constructivo*, fechado en 1944, el uruguayo postuló, al final de cuentas, la autonomía del cuadro. Pero la postuló según necesidades posegeometristas. De ahí que debamos replantear las posibles influencias directas de Torres García en los geometrismos argentinos de los años cuarenta.

Sin lugar a dudas, Torres García influyó mucho en los artistas de América Latina, en especial durante los años cincuenta a través de las diversas ideas de sus textos y de los distintos aspectos plásticos de sus pinturas, porque éstas y aquéllas

suscitaban varias lecturas. Con todo, ellos nunca siguieron la idea de combinar la geometría con símbolos, supuestamente enraizados en todo hombre por provenir de los ancestros. En aquellos años los artistas andaban muy angustiados por la falta de motivaciones y prohijaban cualquier atractiva idea entre razonada y mística. Sin embargo, faltaron en el arte constructivo motivaciones viscerales que, ligadas a nuestras realidades sensitivas o a visuales, fueran capaces de hacer brotar en suelo latinoamericano una tendencia artística o un "arte inédito de América", como dijera Torres García. Además, nuestros artistas no estaban preparados para tomar sus ideas y transfigurarlas en proposiciones que respondieran a necesidades ocultas en la trayectoria del arte o de la pintura latinoamericana.

En buena cuenta, la proposición de Torres García dejaba atrás al geometrismo que, en esos momentos, propulsaba Max Bill con la tendencia denominada *Arte Concreto*, la cual fue recibida con entusiasmo por el Brasil en 1950. Si aún no habían llegado al geometrismo, ¿cómo íbamos a entender la propuesta posgeometrista del uruguayo? Recordemos sus argumentos: "El Cubismo es una pintura naturalista estructurada. El Neoplasticismo peca por lo opuesto por ser totalmente abstracto. El Surrealismo prescinde de lo plástico para caer en lo literario descriptivo. Nuestra teoría en cambio es la única que por ser unidad y universalidad puede parangonarse con los grandes estilos históricos y de este modo hacer posible la gran tradición del Arte" (*Universalismo constructivo*, p. 575).

Una vez más comprobamos que los pintores recordados por la historia del arte siempre comenzaron por enarbolar inconformidades con respecto a sus antecesores, las cuales nutrieron sus impulsos, los que a su vez fueron esclareciendo los medios y fines a medida que se acercaron a la creación o al encuentro mayor de sus búsquedas.

La cuestión de la autonomía del cuadro Torres García la centraba en la *construcción*: la pintura no debía estar compuesta con imágenes copiadas de realidades visuales, sino directamente, esto es, construida por razones puramente plásticas de ordenamiento. Debía estar respaldada por un "pensamiento plástico". Así se obtendrían unos esquemas pictográficos o ideográficos, cuyas figuras fungían de símbolos o signos dentro de un ordenamiento geométrico y una elementalidad cromática. A los pintores siempre atrajo la insistencia de Torres García en los recursos compositivos, como la sección áurea y otros manejados por los neoplasticistas y la Bauhaus.

No olvidemos tampoco que si Torres García influyó sobre sus colegas latinoamericanos fue por el reconocimiento internacional que recibía su pintura. Entre nuestras obras, las suyas son las más cercanas a las preferencias francesas de armonía. Su pintura era plana y rítmica, elemental y profunda, esquemática y profusa a la par, y poseía una extraordinaria intensidad estética. Han faltado críticos para enfrentar la mayor cantidad de lecturas de su pintura y vincularla con

realidades latinoamericanas. Su riqueza de elementos posibilita su latinoamericanización. Al fin y al cabo articula elementalidades primitivas con las entonces buscadas por los europeos.

Para precisar, Torres García logró un estilo pictórico muy actual y personal, armónico y gráfico. Podríamos señalar su óleo *Arte Universal* de 1932 o cualquier otro como una de sus mejores obras, pero sería por su calidad superior y no por ser distinta. Dicho de otro modo, resulta imposible elegir un cuadro como el paradigma de sus búsquedas, como *La Negra* en el caso de Tarsila de Amaral, *La Jungla* de W. Lam o *Mujer con Piña* de R. Tamayo. Antes a los pintores se les reconocía por el valor de una, dos o tres obras determinadas, no por su estilo como ahora. Los ritmos dinámicos de sus figuras, sus colores y sus —por decirlo así— compartimentos celulares anteceden a la denominada "narración semiótica" en los años sesenta, por ser una sucesión de imágenes sin ilación reconocible, pues el receptor debía encontrarla en las razones plásticas de su ubicación y sucesión en la superficie pictórica. Las innovaciones o rupturas de Torres García fueron y son temáticas y estéticas, pictóricas e importantes. De aquí sus múltiples lecturas y enseñanzas.

A fin de cuentas, quedan sus obras como exponentes mayores de la calidad de la pintura latinoamericana. Sus enseñanzas fueron apreciadas por sus colegas y discípulos, como el escultor uruguayo G. Fonseca.

Pasemos ahora a las síntesis de lo internacional y lo nacional logradas por artistas aislados, pero sin teorías. Entre ellos destacaron Rufino Tamayo (1899-1991) y Wifredo Lam (1902-1980). Si bien ambos pintores no construyeron teorías, sus búsquedas fueron razonadas y no puramente intuitivas. Si páginas atrás calificamos de intuitivas a sus respectivas síntesis, fue en el sentido de no haber teorizado, de haber sido sus búsquedas en parte solamente razonadas y de no haber dejado un cuerpo de ideas capaz de generar una nueva tendencia entre la comunidad artística de su país y de América Latina. Sus obras fueron las que sirvieron de guías o de fuentes de inspiración. Ellos no se incorporaron a una determinada tendencia europea como hicieron R. Matta y J. Soto. Los importantes aportes de R. Tamayo y de W. Lam fueron hechos a través de una tendencia personal que cada uno armó según sus necesidades y tomando de aquí, de allá y de acullá en las vanguardias.

Rufino Tamayo estaba entre los artistas amigos de la revista *Contemporáneos* de la ciudad de México, la cual buscaba lo universal de lo nacional y luchaba en contra de la politización del arte postulada por el muralismo mexicano. Para R. Tamayo la politización significaba emplear recursos no-artísticos para hacerlos pasar por artísticos. Tamayo tenía razón, aunque él no supo ver como categoría estética a la dramaticidad de la injusticia. En aquel entonces no se diferenciaba lo estético de lo artístico.

El mexicano llegó en los años cuarenta a una pintura que combina rotundas figuras y colores, como podemos ver en *Mujer con Piña* y *Animales*, ambos óleos de 1941 y de la colección permanente del Museo de Arte Moderno de Nueva York. Su éxito no fue óbice para continuar sus búsquedas. En los cincuenta, y aún en 1960, R. Tamayo llegó al predominio del color sobre las figuras. Su color iba de la inspiración popular al refinamiento con riqueza de matices y elocuente animismo. El color devino en ser el protagonista de su pintura. Su composición se simplificó, lo mismo sus figuras antropomórficas que, además, acentuaron sus proporciones precolombinas y se tomaron en casi símbolos.

Dejemos que las propias palabras de R. Tamayo nos den cuenta de su pensamiento pictórico. De 1965 son las siguientes (véase R. Tíbol 1987): "Lo que los mexicanos debíamos hacer era describir, a través de la plástica, lo fundamental del mexicano... para buscar en pintura, hay que ser inconformista frente a la tela... en la tendencia artística precortesiana nada era bonito... otro elemento fundamental para mí, y que es trasunto de mi calidad de mexicano, es la proporción." De 1973 datan estas otras: "el cubismo, desde luego, fue una influencia muy grande de principio de mi obra". De 1979 vienen éstas: "en pintura no existe el lenguaje nacional". De 1981: "me formé en Nueva York... en el arte popular están mis raíces, pero ésas se fortalecen con expresiones y lenguajes artísticos de otros sitios".

En definitiva, R. Tamayo incursionó en las intimidades míticas del componente indígena de su país. Se anticipó así a la novela (G. García Márquez aparece en los años sesenta). A su pintura llevó los colores populares y a sus figuras, las proporciones precolombinas. Con éstas dejaba atrás la bellomanía y el naturalismo propios de occidente. Su mundo pictórico adoptó aquellos trazos que denominamos primitivos, por ser los tempranos del hombre y poseer una frescura muy humana, y que propiamente son los triviales o normales de todo ser humano sin adiestramiento de pintor ni de dibujante. Cualquier escritor connotado puede tener trazos primitivos o torpes. Después del advenimiento del expresionismo alemán en 1907 había comenzado el caso del virtuosismo, o de la habilidad de dibujar imágenes fieles a la realidad visible que ellas representan. Las imágenes de R. Tamayo devinieron en signos.

Como es de dominio general, desde los años cuarenta la pintura de R. Tamayo sirvió de punto de partida a muchos pintores latinoamericanos de las nuevas generaciones: F. Szyszlo, P. Coronel, A. Obregón, entre otros. Principiaron "tamayescos" y poco a poco fueron trasfigurando las influencias hasta lograr un estilo personal. Antes nuestros artistas partían de algún europeo y luego de algún estadounidense. Pese a tener medio siglo, la estética de R. Tamayo sigue interesando a los pintores. ¿Lo hacen por conservadurismo, nacionalismo, latinoamericanismo, mera imitación de una modalidad ya absuelta o por seguir vigente, ya que nada nuevo brota en pintura?

W. Lam fue otra de las individualidades que lograron una síntesis pictórica de generosos efectos estéticos y pictóricos. De regreso a su país en 1943, después de 18 años de ausencia, pintó su célebre cuadro *La Jungla*. Dicho al paso, R. Tamayo vivió 16 años en Nueva York (aunque permaneció 4 meses al año en México) y J. Torres García estuvo fuera del Uruguay más de 40 años. Tarsila de Amaral, en cambio, tuvo cortas residencias en Europa. Se ha dicho que la vida en el extranjero enseña a ver y a querer al país natal. Es muy posible. Sin embargo, abundan los que se europeizaron y no son escasos quienes nunca salieron al extranjero y produjeron obras importantes y muy ligadas a su país.

W. Lam supo asimilar las influencias del surrealismo y de Picasso —como se sabe— y llegó a penetrar en el sustrato mítico del mundo afrocaribeño. Del surrealismo extrajo la habilidad de concebir seres míticos que combinaban elementos zoomorfos y fitoformes con antropomórficos. De Picasso derivó una serena elocuencia de las deformaciones e hipérbolas expresionistas. En sus líneas y colores, de suyo agresivos y polisémicos, entran en pugna su realidad sensorial con la ficción que ellas entrañan. Sus imágenes son de seres míticos e inverosímiles, pero muestran uno que otro componente verisímil. En la pintura de W. Lam encontramos la profusión de elementos que vimos en la de Torres García: un paralelograma de fuerzas corporizadas por múltiples elementos icónicos. Si *La Jungla* nos remite a mundos africanos es porque conocemos las manifestaciones estéticas de la África negra.

En su oportunidad nos referiremos a F. Botero, otra de las individualidades de síntesis estética.

Como balance de lo expuesto nos gustaría que el lector comparara *La Negra* de T. Amaral con *Mujer con Piña* de R. Tamayo y algún cuadro fechado en los cuarenta de J. Torres García con *La Jungla* de W. Lam, que identificara diferencias y analogías mutuas y que sacara él mismo sus conclusiones. Le saltará a la vista que el primer par simplifica hasta lograr un logotipo o emblema un tanto críptico. Estas dos obras se hallan más alejadas de las normas europeas que las otras. El otro par acumula hasta alcanzar desafiantes dimensiones alegóricas. Difícil resulta, claro está, sentir las analogías estéticas y casi imposible conceptualizarlas. Para nosotros estas cuatro obras son cúspides de la pintura latinoamericana. Seguramente el nacionalismo hará discrepar a muchos de nuestras preferencias, porque toman lo estético por lo pictórico, sus sentimientos por aportaciones al desarrollo de la pintura latinoamericana. *Cristo Destruyendo su Cruz* (1943) de J. C. Orozco es, por ejemplo, una obra artística excelente. No cabe duda, pero carece de vínculos con México. Su cristianismo es el hegemónico o europeo.

Mientras de 1920 a 1950 ocurría entre nosotros lo que acabamos de describir, en Europa se sucedieron cambios arduos. El nazismo y el estalinismo impusieron una tendencia oficial y prohibieron el arte moderno. Una prueba de la fra-

gilidad del arte. Fue fácil prohibir a naciones enteras el contacto de los avances estéticos. Surgieron el surrealismo y varios abstraccionismos geométricos. El cinetismo tuvo sus comienzos y A. Calder concibió sus móviles en los años treinta. La Bauhaus sistematiza la enseñanza de las artes y de los diseños mediante la geometría elemental. El cine fue sonoro y a color, la radio y los anuncios comerciales proliferaron. Picasso pintó su *Guernica* en 1937. Vino la Segunda Guerra Mundial. Se fundó el Museo de Arte Moderno en Nueva York, testimonio de que la pintura ya no tenía a dónde ir, además de poblar museos y ornamentar hogares. Estados Unidos de Norteamérica surge como potencia e inicia su pintura-acción.

En Europa brotó el existencialismo junto con los subjetivismos en el arte, incluyendo los informalismos. Apareció la nueva figuración. El entusiasmo por la tecnología de la preguerra se había tomado en odio. Con todo, crecieron los geometrismos y florecieron. Se introdujo la televisión y comenzaron los entretenimientos audiovisuales a invadir los hogares y coparon el interés de todas las clases sociales. El panorama estético del mundo fue cambiando vertiginosamente: los eficaces e inadvertidos persuasores iban siendo los medios masivos y las artes tradicionales perdían consecuentemente interés demográfico. La producción, distribución y consumo de los bienes estéticos habían cambiado. Las reglas de juego eran otras y nos invadieron tales medios junto con las expansiones mundiales del capital.

Entre nosotros siguieron desarrollándose las artes. No sólo la pintura ni únicamente la producción de ésta. Fueron creciendo los medios de transporte y de comunicación en nuestros países. La escultura y la arquitectura continuaron uno de los tres consabidos caminos: nacionalismos, europeísmo o síntesis. La crítica tuvo como sus máximos valores a los escritores M. Andrade en Brasil y L. Cardoza y Aragón en México. Principiaron sus labores los críticos especializados como Mario Pedrosa y Jorge Romero Brest. Las galerías e institutos comenzaron a surgir. En México la fotografía encontró su mayor calidad estética con M. Álvarez Bravo y floreció el cine nacional.

La estética popular, mientras tanto, fue perdiendo religiosidad y urbanizándose a medida que avanzaba la modernización de usos y costumbres.

CAPÍTULO V

LA INADVERTIDA INVASIÓN TECNOLÓGICA 1950-1970

Durante los años cincuenta llegó a su mayor intensidad la formación de los cinturones de miseria en torno a las ciudades principales de cada país latinoamericano, los cuales en los años setenta u ochenta invadieron el centro de nuestras capitales, como ambulantes de la economía informal o subterránea, con excepción de Buenos Aires, por ser insuficiente la gente de su cinturón. El empobrecimiento del campo y de las provincias fue la causa de la emigración a la ciudad de gran cantidad de población. El empobrecimiento era, a la vez, el resultado de la expansión del capitalismo, sobre todo del norteamericano. Vinieron entonces a nuestros países las transnacionales con sus instalaciones industriales —muchas de ellas ya periclitadas en su país de origen. Sus productos llegaron a todos los rincones de cada una de nuestras naciones, sin que nuestras industrias de provincia pudieran competir, pues eran de anticuadas instalaciones, atrasada mercadotecnia y escaso capital. Los caminos construidos en los años cuarenta facilitaron esta expansión del capitalismo internacional.

Hemos denominado “inadvertida invasión tecnológica” al fenómeno que acabamos de describir, porque se trata de la llegada, a nuestros países, de unas instalaciones industriales que —repetimos— tecnológicamente ya eran chatarra en sus naciones, pero con menor atraso que las de nuestras provincias. Si bien este fenómeno se inició después de 1945, sus efectos y su recrudecimiento datan de los años cincuenta. Propiamente fue una modernización relativa de las industrias entonces instaladas en nuestros países. Paradójicamente, nuestras indiscriminadas y vehementes modernizaciones suelen incrementar aún más nuestra dependencia, aunque comienzan dándonos la ilusión de mejoras inmediatas.

En esta “inadvertida invasión tecnológica” se encontraban también productos de los últimos avances industriales de Europa y de Estados Unidos, como la televisión que nos llegó en 1950 y que inauguró una nueva época de entretenimientos audiovisuales. Persuasivamente, éstos nos llevaron al consumismo y a la transculturación (o transestetización), en el mejor de los casos (peor es, sin duda, la aculturación). Nuestras tablas de valores culturales y estéticos fueron cambiando con más rapidez y mayor radicalidad. Entramos en estrecha comunicación con el mundo y ésta acortó la vida de nuestras dictaduras, como la de Perón o Pérez Jiménez, Rojas Pinilla o Batista.

A) Nuestras artes principian a completar su contextura

Las capitales de nuestros países crecieron y en ellas principió a circular más dinero, así como profusas informaciones artísticas y culturales provenientes de los centros de los países ricos de occidente, fuera a través de la radio y de la televisión, como del cine y de la prensa. En un mundo estrechamente intercomunicado surgieron de inmediato las presiones persuasivas que continuamente han ido de los centros mundiales a la periferia, donde se encuentran nuestros países; así como también han ido de nuestras capitales a nuestras provincias. Como corolario de la coyuntura económico-cultural de aquellos años, nuestros países comenzaron a fundar museos e instituciones de arte moderno, y a organizar galerías y revistas de arte, así como a crear centros para enseñar historia y apreciación del arte. En síntesis, en los años cincuenta comenzamos a preocuparnos por la distribución de las obras de arte y de los medios intelectuales de consumirlas o apreciarlas, además de producirlas. Así el fenómeno sociocultural de nuestras artes plásticas empezó a completar su contextura.

En esos años vimos la importancia que, en todo país, tiene el funcionamiento de los canales de la distribución artística. Para ser precisos, los medios masivos nos indujeron a pensar en la importancia de hacer públicas las actividades artísticas. Ser un solitario aficionado al arte ya no bastaba. Se requería un público para sostener revistas, instituciones y exposiciones de arte. Creíamos a pie juntillas en la popularización del arte mediante la mera presentación pública de sus obras, porque estábamos convencidos de que bastaba la sensibilidad; la educación artística nos resultaba inservible, si no perjudicial.

En buena cuenta desconocíamos la realidad de las artes. Todavía ignorábamos que ni los pintores ni las pinturas bastaban para que existiera una pintura latinoamericana o nacional, como fenómeno sociocultural completo. No sabíamos que para tener completa la contextura fenoménica o sociocultural de la pintura resultaban indispensables las academias y la educación artística escolar, los museos y galerías, los institutos y casas de cultura, así como los aficionados que supieran apreciar las pinturas, los coleccionistas que las adquirieron y los críticos, historiadores, teóricos y musicógrafos que también supieran manejarlas en su especialidad profesional y fueran capaces de formar buenos científicos del arte. De aquí que, en esos años, no hayamos dudado en tomar por verdaderas historias del arte a aquellas limitadas a los productores y a sus productos, como si ellas fuesen meras guías amarillas de teléfonos. La individualidad de los artistas era, para nosotros, la determinante del fenómeno sociocultural del arte.

Hayamos pensado esto o aquello, con tino o desatino, lo cierto es que un arte nacional existe de veras cuando posee todos los circuitos distributivos en buen funcionamiento, tanto los de sus productos como los de los medios intelectuales del consumo y de la confección de éstos. Naturalmente, todavía hoy, al terminar

el siglo xx, nos encontramos en plena tarea de completar la contextura socio-cultural de nuestras artes, además de vigorizarlas.

En la década que nos ocupa se inició la Bienal de Sao Paulo (1951) y apareció en México la Bienal Interamericana de Pintura y Grabado (1958) que tuvo corta vida. Por doquier en América Latina principiaron a organizarse anualmente salones nacionales. Nos animaba un afán de conocer las más recientes manifestaciones plásticas de los países desarrollados y las mejores obras de América Latina, a través de las bienales. También buscábamos promover la competencia entre los artistas de cada uno de nuestros países, mediante los salones nacionales. Las bienales, en especial, se incrementaron y dominaron hasta los años sesenta, y tuvimos una sucesión de bienales de corta vida. La Bienal de Sao Paulo fue y es hasta ahora la más prestigiada, y puso a nuestros aficionados, artistas y coleccionistas en contacto con las tendencias internacionales más avanzadas y con las cúspides plásticas de los países ricos. Fue una ventana muy usada y útil para los artistas y para los críticos sudamericanos.

Las preocupaciones por la formación de aficionados a las artes plásticas habían comenzado en Buenos Aires con la revista *Ver y Estimar* (1948-1955) que, dirigida por Jorge Romero Brest, generó después un grupo del mismo nombre dedicado a cursos, conferencias y discusiones acerca de la apreciación plástica. En México las instituciones oficiales difundieron la apreciación artística favorable al muralismo, por razones nacionalistas y políticas. Entre los estados latinoamericanos, el de México era el único preocupado por las artes y les daba a éstas un papel preponderante en sus políticas culturales. El sector privado interesado en las artes era solamente fuerte y nutrido en Buenos Aires, como para promoverlas con eficacia práctica. Su nutrida clase media devino lamentablemente en un freno de los avances políticos. En el resto de América Latina sus débiles clases medias comenzaron a interesarse en las artes plásticas. Fue en los años cincuenta cuando el Estado venezolano principió a fomentar las artes con la oficialización del cinetismo.

En todos nuestros países se fueron incrementando las preocupaciones por difundir las artes, mediante exposiciones en museos de arte moderno o contemporáneo, los cuales en Brasil ya habían comenzado a brotar en los años cuarenta: el Museo de Arte Moderno Assis de Chateaubriand en 1947, el Museo de Arte Moderno de Sao Paulo en 1948 y el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro en 1949. Los años cincuenta fueron testigos de la formación de instituciones privadas dedicadas a la exhibición y apreciación de las artes plásticas, como el Instituto de Arte Contemporáneo en Lima, en 1956-1957. El Instituto de Arte Moderno de Buenos Aires databa ya de 1949.

El comercio del arte comenzó a consolidarse, en cantidad y calidad, durante los años cincuenta. Prosperó, desde luego, en los sesenta. Antes había habido galerías comerciales, pero eran excepciones, como la de Arte Mexicano en Mé-

xico, la Galería en Perú y el Callejón en Bogotá, además de varias de Buenos Aires, Río y Sao Paulo. En esos años nuestros jóvenes tuvieron que improvisarse en la dirección de museos e institutos, así como en el manejo de galerías y revistas de arte. Ya mencionamos la revista *Ver y Estimar* de Buenos Aires. Mucha circulación tuvo la revista *Artes Visuales* (1956-1957 a 1970) de la Organización de Estados Americanos (OEA), con sede en Washington D. C. Dicha revista estuvo dirigida por José Gómez Sicre y promovió, con ella y entre los latinoamericanos, el arte de nuestros países, mientras la galería de la misma organización daba a conocerlo al público de la capital de Estados Unidos.

Todavía no contábamos entonces con profesionales de la distribución artística. Sin embargo, esto no fue un óbice para echar a funcionar los diferentes circuitos distributivos. Por un lado, comenzó a perfilarse nuestra crítica especializada del arte. Principió, pues, a dejar de ser una rama de la literatura. En esta crítica destacaban J. Romero Brest y el español J. A. Payró en Argentina, y Mario Pedrosa y Ferreira Gullar en Brasil. En los años cincuenta surgió Marta Traba en Colombia. La prensa latinoamericana abrió, en esos años, sus espacios a la crítica del arte y a las noticias artísticas en general. Apareció, en fin, el periodismo cultural. La crítica especializada se apoyaba en la historia del arte y en conocimientos de la actualidad artística internacional; ella todavía no soñaba con ser conceptual. En la crítica escrita por literatos comenzaron a destacar Octavio Paz y Juan García Ponce en México, y Sebastián Salazar Bondy y Juan Ríos en Perú.

En esos años algunas universidades empezaron a formar historiadores del arte. Desde hacía muchos años ya existía esta formación en la Universidad Nacional Autónoma de México, como derivación de la historia en general. La reforzaba el Instituto de Investigaciones Estéticas, fundado en 1939, que hasta ahora es sin par en América Latina. Reunía a destacados historiadores del arte mexicano, algunos de los cuales también ejercieron la crítica del arte. Fueron numerosos e importantes sus libros publicados y sus anales.

Queda todavía por estudiar por qué en el citado instituto no hubo estudios críticos e independientes, en relación con los puntos de vista del Estado. Nos referimos a que no todos pudieron estar de acuerdo con lo formulado por Justino Fernández en los años cincuenta: que lo mejor y lo más característico de la estética del México precolombino fue el arte azteca y en éste descollaba la Coatlícue. ¿Hubo acaso autocensura para no ir en contra de la primacía del arte azteca que había impuesto el oficialismo, porque éste arte floreció en la ciudad de México, capital de la república? Lo mismo cabe preguntarnos con respecto al retablo de Los Reyes de la catedral de la capital federal, como el máximo exponente de la estética colonial de México, otro de los postulados de Justino Fernández.

En todos los países el Estado impuso siempre los nacionalismos que le convino. Lo sabemos. Pero también sabemos que en todo buen instituto universitario nunca faltaron académicos guiados por una seminal actitud crítica frente a los

oficialismos. Todo nacionalismo estatal debe tener un nacionalismo crítico que se le oponga. El historiador del arte Justino Fernández tuvo todo el derecho de postular sus valoraciones estéticas y de ser partidario del nacionalismo estatal. Nadie lo discute ni duda. Además, sus estudios postulados y valoraciones estéticas poseen evidentes méritos profesionales. Pero, ¿por qué ninguno de sus colegas tuvo desacuerdos con él? Si alguien los tuvo, ¿por qué no los escribió? Y si los escribió, ¿por qué no fueron publicados?

Pasemos ahora a la educación artística escolar, entonces centrada exclusivamente en las actitudes manuales. Pensábamos que todos nuestros ciudadanos podían y debían ser artistas, pues los suponíamos los únicos productores de bienes culturales capaces de ejercer la creatividad humana. México, por ejemplo, esperará hasta los años noventa para modernizar esta educación en las escuelas y colegios, y centrarla en la apreciación visual de las artes plásticas. A todo niño y adolescente se le debe despertar la necesidad de saber apreciar las obras de arte para que la vaya satisfaciendo a lo largo de su vida, si como afición elige el goce estético. En los años cincuenta estábamos todavía lejos de sentir la necesidad de hacer de los museos organismos de educación artística para adultos y lugares de investigación de las obras que exhibe. Siguen siendo espacios exclusivamente dedicados a la exhibición de obras.

En los años treinta —recordémoslo— pensábamos en la modernidad y eficacia de los Talleres Libres, iniciados por México. Se podía y debía enseñar a cualquier niño a crear arte, pues para esto bastaba la sensibilidad. Además, estábamos convencidos de que todo niño del pueblo es creador de arte por naturaleza, aunque sin saber si ésta es racial o telúrica, nacional o pobre. En realidad, poseía y posee mucha sensibilidad —casi una hiperestesia— para compensar la educación racional que no le quiso o no le pudo dar el Estado. Por esta misma compensación fue intuitiva hasta hace poco la mujer y no por su naturaleza femenina.

La educación artística profesional, por último, que ya había sufrido conmociones cuando fue académica, volvió a sufrirlas en los años cincuenta. Las comunicaciones internacionales nos daban a conocer las obras de los artistas afamados de los países ricos y así evidenciaban los atrasos de la enseñanza en nuestras escuelas y academias profesionales de las artes. En esos años aumentó por doquier en América Latina el descontento de los artistas y de los estudiantes de arte. Si los descontentos escasearon entre los estudiantes mexicanos fue porque sus academias fueron sumisas a la oficializada estética muralista, vale decir, a los nacionalismos estatales.

Entre los movimientos de protesta hemos de recordar algunos: Arte Nuevo en Paraguay (1951), Rectángulo en Chile (1955), los Disidentes de Venezuela (1950), Arte Nuevo en Buenos Aires (1955), Grupo Once de La Habana, Praxis en Nicaragua. A estos movimientos organizados agréguese como elocuentes síntomas del descontento las protestas antimuralistas en México de 1952, por

un grupo de artistas de las nuevas generaciones, y las declaraciones de F. Szyszlo, otro ejemplo, cuando regresó de su primera estadía parisiense: "No hay pintores en el Perú" (1951).

En términos generales, los artistas expresaban sus deseos de participar en los nuevos modos de pintar que había en Europa. Algún día será escrita la historia de la pintura latinoamericana, no como sucesión de artistas y/u obras, sino de nuevos modos de pintar y de cambios en las relaciones de nuestros artistas con el público, con los temas y con los coleccionistas. El pasaje del academicismo al impresionismo, por ejemplo, fue muy duro y lento. Lo adoptaron nuestros artistas después de 20 años de su aparición en París, si es que J. Claussel lo trajo a México por 1890, después de su viaje a la capital francesa. Los abstraccionismos geométristas llegaron a Argentina en los años cuarenta, esto es, 30 años después de Malewitch. En los años cincuenta importamos los expresionismos abstractos, en sus versiones surgidas en Europa después de la Segunda Guerra Mundial. Tomó, pues, unos 5 años; quizá porque el expresionista abstracto implicaba un salto menor que el geometrismo. Además, y sin quizá, porque era afín al emocionalismo latinoamericano.

En el panorama artístico latinoamericano de los años cincuenta salta a la vista el predominio, en cantidad, del geometrismo abstracto en los países suramericanos del Atlántico. Una buena parte de la comunidad plástica tomó este nuevo modo de pintar como la mejor actualización. En el resto de América Latina, mientras tanto, la actualización fue identificada con los abstraccionismos líricos o los expresionismos abstractos en algunos países y con las nuevas figuraciones en otros. Estamos aludiendo a un predominio y no a un monopolio.

Como ya hemos manifestado, el nuevo modo de pintar del geometrismo fue iniciado por Argentina en los años cuarenta y floreció con pulcritud en esos años. En la década siguiente destacaron A. Hlito y G. Kosice, pudiendo agregar al uruguayo C. A. Quin. En los sesenta surgió el grupo Arte Generativo con A. Vidal, C. Silva, A. Brizzi y E. MacEntyre. El geometrismo también sirvió, en Argentina, de punto de partida para nuevas manifestaciones como el arte óptico y el cinetismo. Un buen ejemplo de esto lo tenemos en la obra de J. Le Parc y otros artistas argentinos del grupo Recherche d'Art Visuel de 1960.

Como quiera que haya sido, Le Parc era producto del geometrismo argentino y simplemente encontró en París un ambiente favorable al desarrollo de su obra, por cuyos méritos recibió el primer premio en la Bienal de Venecia de 1966. Otro producto valioso del geometrismo argentino fue la dedicación de Tomás Maldonado (que dejó Argentina en 1960) a la teoría y enseñanza de los diseños, que él culminó en la Escuela de ULM, de la cual fue uno de sus directores. Otro buen producto del geometrismo argentino es L. Tomasello, quien imprimió a la geometría una elevada calidad tanto estética como artística. Como es de supo-

ner, al lado de la buena cantidad de geometristas trabajaban en Argentina los afectos al surrealismo. Nos referimos a los años cincuenta.

En 1949 había fallecido J. Torres García y las enseñanzas de su universalismo constructivo continuaron en el taller que, con su nombre, operaba en Montevideo. Algunos discípulos, como el escultor G. Fonseca, asimilaron el espíritu posgeometrista de su gran maestro. Lástima que el geometrismo argentino sólo tomara lo que le convenía a su permanencia o inamovilidad y no a los afanes de superación transfiguradora que se autoexige toda tendencia libre de esclerosis y de remedos.

En el Brasil fueron otros los caminos tomados por el geometrismo abstracto. El suizo Max Bill, cabecera del movimiento europeo Arte Concreto, expuso en Sao Paulo en 1950 y envió obras a la Primera Bienal de Sao Paulo, celebrada al año siguiente, en la que él recibió el primer premio. Entonces, el geometrismo se difundió en la comunidad de pintores y escultores del Brasil. Para ser precisos, el geometrismo de Max Bill encontró un terreno bien abonado por el sentido de construcción de Tarsila do Amaral (R. Puntual la incluye entre los constructivistas) y por el geometrismo de Flexor, A. Mavignier y el escultor F. Weissmann.

Como resultado de la difusión de los geometrismos se fundó en Sao Paulo el grupo Ruptura (1952). Sus miembros fueron poco a poco diluyendo el geometrismo en los diseños, como exigía la ciudad industrial que ya era Sao Paulo. Posteriormente, otros artistas utilizaron el geometrismo para neutralizar las formas y dejar fluir con libertad la pureza del color, como en los años sesenta lo hicieron Arcangelo Ianelli y Tomie Ohtake; o bien para expresar candor, como A. Volpi; o el subtrato mítico afrobrasileño, como Rubén Valentín. Total: el geometrismo fue sometido a evoluciones transfiguradoras.

En Río Janeiro se formó (1953) el grupo Frente. Entre sus artistas pronto destacaron Lygia Clark, A. Palatnik y más tarde H. Oiticica. Estos artistas comenzaron a practicar el arte concreto a lo Max Bill, pero pronto derivaron hacia un minimalismo pictórico *avant la lettre* (el minimalismo apareció en Nueva York a mediados de los años sesenta y fue escultórico, más que pictórico). En 1959 los concretistas brasileños lanzaron un manifiesto titulado Neoconcretismo que, en nuestra opinión, constituye uno de los hitos más importantes de la historia de las artes plásticas de América Latina. El crítico y poeta Ferreira Gullar estaba con ellos y teorizaba las manifestaciones del grupo.

El neoconcretismo denunciaba al impersonalismo y el universalismo del geometrismo europeo, como inadecuados para el latinoamericano. También le reprochaba las deformaciones de su cientificismo y los apriorismos perceptuales. En pocas palabras, el neoconcretismo reclamaba la expresividad propia del arte y de la idiosincrasia latinoamericana. Se repitieron, así, los postulados de la antropofagia de los años treinta: no se rechazaba lo europeo, sino que se postulaba su asimilación o superación dialéctica. Esta superación implica, ante todo, mesti-

zajes o eclecticismos, sincretismos o síntesis, hibridaciones o aleaciones. Implica asimismo gestar innovaciones de la tendencia importada o bien la transustanciación de ésta para generar una nueva. Como es frecuente entre los artistas brasileños, Ligya Clark y H. Oiticica fueron pasando, en los años sesenta y por transustanciación, del neoconstructivismo a las manifestaciones sensorialistas.

La historia de las artes plásticas de América Latina todavía tiene pendiente el estudio de todos los manifiestos lanzados por nuestros artistas a lo largo del siglo xx. Hemos leído muchos y encontrado abundantes descontentos por lo establecido y condenas de los anacronismos. Lo mismo acontece con los manifiestos europeos. Después de todo, los artistas no pueden conocer de antemano y con detalles sus apenas presentidas innovaciones. Su deseo de lograrlas se halla tan sólo impelido por el descontento que le produce lo establecido oficialmente. El manifiesto neoconcretista del Brasil constituye una excepción, en virtud de su riqueza teórica. Propiamente reclamaba lo que después R. Puntual denominó Geometría Sensible. Dicho sea de paso, la Casa de Las Américas de La Habana se halla abocada a la tarea de publicar tales manifiestos. Hasta ahora ha publicado la primera entrega de los primeros 16 (Claves del Arte de Nuestra América. Vol. I, 1986, nov. 1-16).

Las manifestaciones artísticas fueron siempre más plurales en Brasil, que en los demás países latinoamericanos. No sufre el centralismo de los demás ni los efectos de una capital megalómana. Río compite con Sao Paulo y con las capitales regionales. Los concretismos brasileños coexistieron con los informalismos o abstraccionismos líricos, como el de Manabú Mabe, Yolanda Mohalyi y F. Shiró. Menció aparte merece A. Palatnik como uno de los primeros cinetistas y lumínicos —el otro es Ksice— de América Latina. Esto prueba una vez más que los artistas del Tercer Mundo pueden innovar sus obras y tener logros individuales importantes. Pero se pierden al no encontrar resonancia en su comunidad artística y menos aún entre los aficionados a las artes plásticas de su país. Es que en aquellos años eran escasos los aficionados y coleccionistas, y débiles el comercio y la difusión artística.

En Venezuela registramos los siguientes factores que favorecieron el advenimiento y florecimiento del geometrismo abstracto, que desembocó en un cine-tismo ambiental y en el arte óptico, que lamentablemente fue oficializado y consecuentemente cerró el paso, por un tiempo, a las demás tendencias artísticas.

Favorables fueron los Disidentes, movimiento formado y conformado por artistas venezolanos residentes en París, casi todos becarios de su gobierno. En su revista del mismo nombre expresaban sus descontentos. Entre ellos estaba Alejandro Otero, pionero del abstraccionismo en los años cincuenta, como polemista y como gestador de sus colorritmos, los que anticipaban las manifestaciones similares que en la década siguiente aparecieron en Nueva York como vanguardistas.

Otro de los factores fue la contrucción de la ciudad universitaria de Caracas,

obra de C. R. Villanueva; en ella se insertaron obras de artistas internacionales de renombre, que familiarizaron al público con el modernismo y difundieron los abstraccionismos geométricos, ya prestigiados en los centros mundiales de las artes.

Un tercer factor vemos nosotros en las vinculaciones que siempre tuvo Caracas con París, a través de los becarios del gobierno venezolano y de los coleccionistas.

El cuarto factor se hallaba —creemos— en el éxito europeo de Jesús Soto, quien salió para París en 1950 y se incorporó al grupo de cinetistas que expusieron colectivamente en la galería Denis Renné.

Al finalizar los años cincuenta estaba ya reconocida internacionalmente la obra de Jesús Soto. Ella pertenecía y pertenece al arte óptico (Op Art), por las ilusorias vibraciones o movimientos del *Moiré*, esto es, cuando una apretada sucesión de paralelas antepuesta a otra sucesión, suscitan conjuntamente sensaciones de tales vibraciones en la vista del receptor. Pronto su obra buscó participar en los espacios arquitectónicos y generar efectos ambientales. En 1968 creó sus penetrables: un conjunto de hilos que caían del cielo raso, entre los cuales se podía caminar. Su obra pasaba de la ilusión de movimientos a los espacios reales. Ya no veíamos su perímetro desde afuera, sino también desde adentro. Por desgracia, no continuó trabajando con los espacios reales. Prefirió lo ilusorio cuando ya en esos años se abría paso la escultura transitable.

Otro pilar del cinetismo venezolano fue C. Cruz-Diez, cuyas fisiocromías aparecieron en 1959. Luego fue incursionando en los efectos ambientales de la interacción cromática de sus obras. Propiamente él buscaba el espacio público y abierto, como lo podemos ver en varias ciudades europeas y venezolanas. Se trata de obras de intensidad estética cuya perfección dista mucho, por fortuna, de estar animada de ese espíritu científico, que muchos aficionados esperan equivocadamente ver en el arte como un cambio radical de éste.

Pilar importante fue Alejandro Otero, cuyos colorritmos ya mencionamos y que constituyen otro aporte latinoamericano al arte internacional, cuyo valor no fue reconocido como el de las obras similares que aparecieron en Nueva York más tarde, en los años sesenta. Después de incursiones texturalistas y en los *collages* durante los sesenta, Otero entró a la escultura monumental, consistente en un profuso ordenamiento de finas láminas de aluminio que, con el aire, giran sobre su eje. El conjunto es imponente, armonioso y de una belleza muy singular. Después de México es Venezuela el país cuyo Estado apoya a las artes en especial las obras de arte públicas y a cielo abierto.

La década de los cincuenta fue de militancia artística y los abstraccionistas luchaban contra figurativos y se les daba a los geométricos mayor importancia que a los abstratolíricos. Así, en Venezuela predominó el geometrismo. Fue en la década siguiente cuando éste comenzó a ser contrarrestado por una figuración que, además de ser nueva, poseía elevada calidad artística, como la de la pintura de

Jacobo Borges y la de la escultura de Zitzmann. Hubo también obras de la abstracción lírica, como las de H. Jaimes Sánchez, A. Hurtado y F. Hung.

En el resto de América Latina, uno que otro artista practicó el geometrismo y algunos en forma esporádica. En Perú, por ejemplo, y en buena parte a causa de la visita del pintor francés Dewasne, se realizó en el Museo de las Artes de Lima el Primer Salón de Arte Abstracto. Fue en el año 1955 y la gran mayoría de los 27 participantes era geometrismo. Sin embargo, en pocos años desapareció la geometría y sólo encontramos la semigeometría en las pinturas de Milner Cahuaranga, con su sazón andina y sus evocaciones precolombinas.

En 1951 regresó Fernando de Szyszlo a Lima, con un abstraccionismo que todavía llevaba algún rastro tamayesco en sus colores, mientras el lirismo de sus trazos nos recordaba a la pintura italiana, como la de Afro. En 1949 el suizo E. Kleiser, residente en Perú, había exhibido pintura abstracta en la Galería Lima, que venía trabajando desde 1945. Szyszlo inició entonces sus incursiones en unos acordes cromáticos de inspiración tamayesca y de invocación precolombina. Su pintura llevaba títulos en quechua y fue la pionera del arte abstracto en Perú, era y es un ejemplo de cómo, con el tiempo, con títulos en quechua y con una elevada calidad estética, puede ella terminar emblematizando al mundo paleoperuano. En incursiones similares entró J. E. Eielson a través de los nudos de los quipus incaicos.

En la década de los sesenta, y con las influencias del expresionismo abstracto neoyorquino, muchos pintores figurativos se actualizaron con la pintura acción, como A. Dávila y C. A. Castillo, en tanto algunos jóvenes se decidían a practicarla como Galdós Rivas y M. A. Cuadros. Lajos Debeneth, de origen húngaro, lo había traído de Europa; así como lo trajo de París Fernando Vega con sus apretados y sugerentes trazos. En términos generales, en Perú predominó la figuración con sus diversas modalidades y le siguen los abstraccionismos líricos.

En Ecuador y Bolivia sucedió lo mismo: el geometrismo no cundió. Igual aconteció en Colombia y en México. En los años cincuenta encontramos a F. Velasco en Bolivia, mientras en Ecuador trabajó E. Maldonado y L. Molinari Flores, más algunos tardíos. La abstracción lírica estaba presente en Chile (N. Altúnez y E. Zañartu), en Bolivia (M. L. Pacheco, A. Laplaca y A. Silva) y en Ecuador (E. Távara). Recordemos que el nicaragüense A. Morales y el guatemalteco A. Abularach fueron primero abstractos-líricos y luego figurativos.

Como excepción en los países del Pacífico, Chile desarrolló un nutrido movimiento con el grupo Rectángulo (1955), con algunos geometrismo como Matilde Pérez, Ramón Vergara Grez, G. Poblete, J. Smith, E. Bolívar, W. Wile. En la década siguiente se formó el grupo Forma y Espacio (1965) con geometrismo como C. Ortúzar. El cubano Mario Carreño llegó a Chile en 1958 y permaneció ahí.

En 1954 el grupo Arte Nuevo organizó la Primera Semana de Arte Moderno del Paraguay, con obras casi todas dentro de una figuración moderna. G. Ketterer

pintaba abstraccionismo un tanto lírico e informalista. En 1957 se creó la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional.

De Colombia tenemos mucha información. Durante los años cincuenta su ámbito artístico fue poco a poco dejando atrás su tradicional quietud, gracias a unos cuantos artistas y a la labor pionera de Marta Traba. El figurativismo nunca perdió su predominio en cantidad, en calidad ni en variedad. En su cima tiene a F. Botero. El geometrismo se dio en el pintor Omar Rayo y en el escultor E. Ramírez Villamizar; C. Rojas la practicó esporádicamente. Tampoco abundan los abstracto-expresionistas ni los líricos, como ejemplos están A. Obregón y Wiedemann, en pintura, y E. Negret en escultura. El fuerte de la plástica colombiana está, sin duda, en su tratamiento de la figura y habría que establecer qué modalidades de ésta impera. Como primera evaluación cabe señalar el predominio de un realismo inmediato y la escasez del realismo mágico.

También tenemos una rica información sobre las múltiples actividades de la plástica mexicana. En 1952 varios pintores (J. L. Cuevas, P. Coronel, A. Gironella, Vlady y E. Echeverría, entre ellos) protestaron por la adjudicación del primer premio del Salón Oficial a la obra *Anunciación* de R. Anguiano y organizaron un salón de protesta. En 1958 se repitieron las protestas: esta vez por el primer premio a la obra *Tata Cristo* de F. Goitia en la Primera Bienal Latinoamericana de Arte celebrada en México. La denominada *Cortina de Nopal*, por J. L. Cuevas, había al fin caído. En forma definitiva había terminado el terrorismo oficialista del muralismo y los jóvenes artistas buscaban otros caminos.

Naturalmente, hubo artistas solitarios y alejados del muralismo, como R. Tamayo, G. Gerzo y C. Mérida. Es más: en 1953 M. Goeritz creó el *Eco*, como una nueva concepción de arquitectura, de escultura y de espacio escultórico. En esta contrucción se presentó una exposición que incluía obras del argentino-italiano L. Fontana y del alemán B. Schultz, ambos abstraccionistas, así como de los mexicanos J. Reyes y J. Soriano. El *Eco* sigue siendo un importante hito de la escultura transitable que floreció después en México. Esta escultura constituyó hasta ahora el mayor aporte al arte mundial que ha hecho México; la importancia del muralismo fue mexicana y latinoamericana.

Los rebeldes fueron pintores figurativos que luego derivaron hacia la abstracción lírica, como L. Carrillo, M. Felguérez, P. Coronel y E. Echeverría. Después surgirán V. Rojo, F. García Ponce y C. Ureta. Las obras de los dos primeros—como las de M. Felguérez— contenían algunas formas geométricas. Pero ellos harán verdadero geometrismo en los años setenta. La nueva figuración estaba representada en las obras de J. L. Cuevas, F. Gironella, R. Martínez, J. Soriano, y mucho más tarde F. Toledo.

Por lo general, entre los figurativos predominaba ya el realismo mágico (R. Tamayo y F. Toledo) y el arte fantástico (F. Kahlo). Recordemos la presencia de los surrealistas como R. Varo, L. Carrington y A. Rahon; E. W. Paalen lo

fue hasta los años cuarenta. La figura *pop* nunca prosperó en México. La pluralidad se fue abriendo paso y se consolidó en los años sesenta. Pero hasta ahora sigue siendo una pluralidad figurativa, al lado de la abstracción lírica y del expresionismo abstracto, pero con ausencia de los geometrismos pictóricos, aunque permaneció en la escultura pública y transitable.

Si volvemos la mirada a Suramérica, con el fin de completar nuestro esbozo del panorama de las tendencias de América Latina, advertiremos que en Argentina escaseó la abstracción lírica, pues sólo la registramos en M. Pucciarelli, K. Sakai. En los años cincuenta hubo muchos surrealistas (movimiento Boa de 1958) y en los sesenta vino la nueva figuración. Por lo demás, la pluralidad se mantuvo en Brasil y en Venezuela se fue imponiendo la figura.

Hemos visto, pues, que durante la década de los cincuenta Argentina, Brasil y Venezuela prefirieron actualizarse con geometrismos, mientras el resto de los países latinoamericano lo hizo con nuevas figuraciones o con abstracciones líricas; ¿por qué unos fueron hacia la construcción internacionalista (o al objetivismo) y por qué los otros enrumbaron a la expresividad emotiva (o al subjetivismo)?

El fenómeno tiene que ver, antes que todo y sin lugar a dudas, con la exacerbación de cada uno de los términos de la dualidad humana; la cual ha sido motor de la evolución artística de occidente y fue patente en Europa de los años cuarenta y cincuenta, a saber: la objetividad y la subjetividad, cada una por su lado; lo mismo con lo reflexivo y lo emocional. El fenómeno concierne también a la decantación de las tradiciones, con sus constantes y variantes, de la comunidad artística de un país, más que con la tan traída y llevada gestación de la nacionalidad o de la identidad nacional de un país; identidad que todavía es muy incoherente en lo latinoamericano y que aún muestra bastante deficiencia en su integración nacional.

Todos nuestros países coincidían en la necesidad de actualizar sus manifestaciones y en hacerlo con los adelantos del arte europeo. Pero las naciones del Atlántico estuvieron siempre en contacto más estrecho y continuo con Europa, que el resto de América Latina. Además, su inmigración fue mucho mayor y sus acomodadas clases sociales se interesaban en las artes plásticas.

Si nuestros artistas —como más tarde los industriales de Córdoba, Medellín, Sao Paulo y Monterrey, con sus bienales o museos— importaron y admiraron al geometrismo, fue porque ya en Europa era éste un símbolo de adelanto artístico con preocupaciones intelectuales y estrechamente ligado a una tecnología desarrollada. En Europa, como sabemos, la geometría surgió desde 1912 como medio artístico y exaltó la belleza de lo elemental, favorable a los diseños, a la industria y a la tecnología, lo cual entonces los intelectuales y artistas veían con optimismo. Después de la Segunda Guerra Mundial, pese a la satanización pesimista de la tecnología, a causa de la bomba atómica, y no obstante la exaltación de la

subjetividad por el existencialismo de esa posguerra, muchos artistas europeos continuaron su trayectoria geometrista con el cinetismo, el luminismo y el arte óptico; a ellos se les sumaron algunos jóvenes.

Los artistas de los países sin industria seguían viendo la máquina con optimismo y hasta le atribuyeron poesía —como lo señaló MacLuhan—; lo mismo les sucedió a los futuristas italianos. Lo cierto es que nuestros artistas tomaron la geometría por modernidad y actitud intelectual, quizá opuesta al tropicalismo de sus país (Venezuela y Brasil); para los argentinos fue tal vez una manifestación europea que estaban obligados a adoptar por ser y sentirse europeos. Obsérvese que los artistas uruguayos escaparon al geometrismo, no sólo por su actitud independiente ni únicamente por no sentirse europeos —como su compatriota P. Figari—; lo hicieron, sobre todo, por solidaridad con el posgeometrismo de J. Torres García. Ya es tiempo de establecer que este pintor uruguayo no fue ni pudo ser el padre de los geometrismos latinoamericanos, como aseveran muchos historiadores.

En verdad, no había nada malo que unos latinoamericanos hubieran preferido tomar el arte como construcción y otros como expresión, puesto que es tan importante el interior del hombre como su hábitat. Sobre todo, porque lo importante está en el espíritu con que el artista toma una tendencia europea y en los resultados que él obtenga. En concreto, unos artistas estuvieron interesados en producir obras de calidad y éxito internacional para prestigio de su país. Otros, mientras tanto, se propusieron llevar adelante la evolución del arte nacional. Los demás allá, entretanto, intentaron innovar la tendencia adoptada según la realidad latinoamericana o bien insertarle elementos nacionales. Unos lograron su propósito y otros fracasaron; unos actuaron con independencia o con universalidad y otros cayeron en el provincianismo y en el remedo. Unas obras fueron leídas por sus componente europeos y otras también por sus ingredientes locales. Otras estuvieron apreciadas por su calidad internacional o por los beneficios al país.

Todas estas variantes constituyen las vicisitudes de nuestra evolución artística, con su resultante: que los artistas latinoamericanos prefieran hasta ahora expresarse (incluyendo a los neoconcretos del Brasil) que construir. América Latina, sin embargo, necesita más construcciones que expresiones y le urge que sus comunidades artísticas subviertan, innoven y construyan, más que se expresen. Para nosotros, pues, lo decisivo está en los nuevos caminos seguidos, lo cual implica resistencia. Esta es un efecto secundario e indispensable, pero nunca suficiente ni puede constituir un fin. La década de los cincuenta no fue de resistencia, como se ha señalado, pues no todos los artistas resistieron. Fue la década que principió a completar la contextura del fenómeno sociocultural de las artes plásticas de América Latina.

B) *La norteamericanización y el desarrollismo*

Los años sesenta fueron de entrega para Marta Traba y emergente para Th. Messer allá por 1964. Para nosotros, fueron los de la norteamericanización, con sus presiones sobre nuestras artes, y los de nuestro desarrollismo que succionaba todo lo nuevo de Nueva York.

Estados Unidos de Norteamérica salió de la Segunda Guerra Mundial como una potencia mundial y estaba obligado a buscar también el predominio mundial en las artes plásticas. En J. Pollock había tenido el inicio de su independencia artística. Su pintura goteada o chorreada era un derivado del automatismo surrealista y fue seguida por otros artistas y tendencias. Entonces los críticos se sintieron conminados a vincular el expresionismo abstracto de su país con la vida activa de Nueva York, y surgió la pintura acción como su neoyorquización. Luego lo estadounidense, para terminar convirtiéndolo en el máximo exponente del arte occidental de entonces y su salvación, junto con algunos geometrismos de "el menos es más". Nueva York era ya el centro internacional más importante de las artes y el gobierno norteamericano había entrado en la guerra fría. En pocas palabras, las artes de todas partes del mundo —incluyendo a las europeas— entraron a su norteamericanización; unas paulatinamente y otras con apresuramiento.

El fenómeno del imperialismo cultural es siempre de presiones desde arriba y de succiones desde abajo; es decir, intervienen tanto ellos, los avanzados, como nosotros, los dependientes. Aceptar nuestra dependencia no implica derrotismo necesariamente: puede significar realismo. Los países hoy ricos y avanzados fueron alguna vez dependientes y si salieron de esta situación fue porque gestaron proyectos de largo alcance y de paulatinos progresos. A la mecánica de los vasos comunicantes, cuyas presiones van del centro a la periferia —donde nos encontramos los latinoamericanos—, el gobierno de Estados Unidos agregó becas para nuestros artistas, exposiciones de nuestro arte en sus ciudades y del suyo en las nuestras; los concursos —como el de Esso— y sus influencias sobre organismos internacionales —como la OEA—, sobre los nacionales —como el Instituto Di Tella en Buenos Aires o el Instituto de Arte Contemporáneo de Lima—. Esto, además de sus institutos culturales en funcionamiento en la capital de cada uno de nuestros países.

No nos deben llamar la atención estas políticas culturales de Estados Unidos. Latinoamérica constituye, desde hace tiempo, un campo donde pugnan entre sí las influencias de los países ricos. Los institutos culturales, las escuelas y colegios de estos países difunden sus respectivos valores culturales y buscan influir en nuestras clases dirigentes, tanto las políticas como las económicas y las artísticas.

Coadyuvó a estas políticas culturales nuestro desarrollismo, el cual llegó a su máxima fuerza en los años sesenta, movido por un falso optimismo. Lo importante para nosotros era importar, de manera acrítica y a como dé lugar, novedades fo-

ráneas con la idea de ir recortando atrasos o, lo que es lo mismo, estar modernizándonos. Por eso resulta equivocado cuando algunos jóvenes norteamericanos, en un afán de criticar a su gobierno, ven en la CIA al real autor de la norteamericanización de nuestras artes, como si fuésemos manejables por tan sólo coerciones y/o persuasiones. En sus arranques paternalistas, estos jóvenes también nos subestiman. Nosotros, por nuestra parte, volvemos a lo de siempre: lo malo no está en importar ni en adoptar lo foráneo, sino en no querer o en no poder asimilarlo, como hicieron los europeos con respecto a las norteamericanizaciones que no pudieron evitar. Y asimilarlo significa superarlo dialécticamente en cuanto a su espíritu y mucho después a su letra.

Las presiones y persuasiones norteamericanas y nuestras succiones y anhelos fueron cambiando —durante los años sesenta— el panorama latinoamericano de las artes plásticas. Se abrieron más museos, como el Moderno de México (1964) y el Moderno de Bogotá (1965). El comercio del arte fue en aumento y con él las galerías, mientras surgían y desaparecían las bienales, como la de Córdoba, Argentina, de las industrias Keiser (1962), la de Coltejer (1964) en Medellín, Colombia, y la de Lima (1966?). El auge de las bienales fue en la primera mitad de los años setenta, antes de empezar nuestras preocupaciones por los encuentros y simposios para discutir ideas en torno a las artes latinoamericanas. Los salones nacionales y los provinciales también aumentaron. En 1961 aparece *La pintura nueva en América Latina* de Marta Traba, el primer enfoque de nuestro arte en conjunto escrito por una latinoamericana.

Predominaba entre nosotros el entusiasmo por ir adoptando las tendencias que vertiginosamente se fueron sucediendo en Estados Unidos y en Europa, con el fin de actualizar nuestras artes plásticas, vale decir, de ir recortando sus atrasos. Sin embargo, esta característica de entonces se vio empañada por gestos desesperados, pesimismo y actitudes reaccionarias.

Para ser precisos, las novedades artísticas de Nueva York que influyeron en nuestras artes fueron ante todo las de la pintura acción (J. Pollock, F. Kline) y las del expresionismo abstracto (R. Motherwell). En fuerza les siguieron las del geometrismo (Newman) y las del cromatismo (J. Albers, Rothko). A mediados de los sesenta vinieron las influencias del *pop*. Y para ser aún más precisos, las presiones norteamericanas vinieron mezcladas con las europeas, porque también tuvimos las del manchismo, informalismo y abstracción lírica (Mathieu, el grupo Cobra). En la nueva figuración —recordémoslo— estaba de Kooning, al lado de F. Bacon y de A. Saura. Lo mismo sucedió con los no-objetualismos (ambientaciones, arte conceptual, performances, etcétera): nos llegaron los europeos y los norteamericanos.

No está demás señalar que el optimismo de nuestro desarrollismo también atacó a los izquierdistas cuando subió Fidel Castro en Cuba (1959-1960) y declaró socialista a su gobierno. Los amigos de esta Cuba pudieron ver la libertad de ten-

dencias con que se fueron desarrollando sus artes plásticas. En especial el cartel cubano que alcanzó una elevada calidad estética y artística. No por nada, era también socialista el país donde el cartel polaco alcanzó la misma calidad.

En la década de los sesenta México consolidó su pluralidad artística con predominio de las figuraciones y de las abstracciones líricas. Como signo de renovación, R. Tamayo recibió el primer premio y Pedro Coronel el segundo en la Segunda Bienal Latinoamericana de Arte (1960). Los dos pintores acentuaban su color más que sus escuetas figuras. Además, P. Coronel había partido del color de Tamayo y derivado al suyo de mayor agresividad cromática. Lo mismo habían hecho F. de Szyszlo y A. Obregón, los casos más conocidos. En el panorama de la pintura latinoamericana resaltaba un hecho nuevo: que nuestros pintores comenzaban a tomar como punto de partida la obra de un antecesor latinoamericano. Se iniciaba, así, la continuidad de nuestra pintura, aunque todavía le faltaba unidad de fines o medios y algunos seguían prefiriendo partir de un europeo o norteamericano.

En 1961 los Hartos nos dieron cuenta de su pesimismo ante la pluralidad de manifestaciones artísticas. Otro grupo, los Interioristas con su revista *Nueva Presencia*, exaltaba la necesidad de expresar al hombre a través de su imagen. Tampoco éstos se avenían a la pluralidad artística como un hecho normal de la inevitable diversidad humana. En 1964, año de la apertura del Museo de Arte Moderno, se pintaron más murales que nunca: 75, cuando el promedio anual era de 35, y en 1933 hubo 19. Indudablemente, el muralismo había terminado en una institución política o en su hábito de altos funcionarios: todo nuevo edificio público y estatal debía tener su mural, así como poseía agua y desagüe. En 1964, además, apareció *Los hijos de Sánchez* de Oscar Lewis y circuló pese a las protestas de los nacionalismos a ultranza y xenófobos.

El Salón Esso, celebrado en toda América Latina, fue de 1965 y se premiaron, en México, a dos obras abstractas. Al año siguiente A. Jodorovsky realizó unos *happenings* y A. Gironella trabajaba en sus ensamblajes de pinturas y objetos. De 1967 data el *Mural efímero* de José Luis Cuevas. Con todo, los no-objetualismo vinieron en la década siguiente. Confrontación 1966 fue un verdadero balance de la publicidad artística de México, pues en esta exposición participaron jóvenes y viejos con sus obras. En 1968 se llevaron a cabo las Olimpiadas y para su celebración hubo varias exposiciones extranjeras de arte moderno; un año antes se presentó la exposición *Tendencia del Arte Abstracto de México*. La Ruta de la Amistad, con 16 esculturas de artistas de fama internacional, fue construida para las Olimpiadas. La mayoría de ellas era transitable.

El Salón de Independientes, iniciado en 1968, anual y animado por críticas al oficialismo en el manejo de las artes, cerró las actividades artísticas en la década.

Antes de la Olimpiada ocurrió la masacre de Tlatelolco. La juventud mexicana se desengañó del Estado de su país, al percatarse repentinamente de que no vivía

en una verdadera democracia. Identificó lo ocurrido con el gobierno en turno, sin mellar la sobrevaloración del Estado en que dicha juventud había sido educada. Ella utilizó las artes para manifestar sus protestas, pero sin poder por esto desmitificarlas ni dudar de los artistas que el Estado había decretado como valores nacionales. Tales valores estaban íntimamente ligados a los sentimientos nacionalistas, siempre fáciles de manipular, y dudar era ir en contra del país. Los descontentos eran estudiantes, como fueron los de mayo en París, pero sin haber actitudes contraculturales en los mexicanos. Éstas fueron políticas y de sexenio.

Nosotros personalmente somos partidarios de que el Estado dirija las cuestiones culturales y artísticas, incluyendo la enseñanza pública en todos sus grados; pero con participación crítica del sector privado, de la sociedad civil o de los ciudadanos. El apoyo brindado a las artes por el Estado tenía su precio para la comunidad artística: respetar los valores oficiales de las artes nacionales y atrasar o frenar los no-objetualismos. Lo mismo sucedió en Venezuela con su oficialización del cinetismo: postergó para la próxima década los no-objetualismos y se mantuvo la mitificación de las artes.

En otros países latinoamericanos, en cambio, los no-objetualismos aparecieron a mediados de los años sesenta y, al finalizar éstos, hubo desencuentros artísticos. En Europa de 1968 —y esto fue muy notorio— los jóvenes franceses en mayo y los italianos en manifestación contra la Bienal de Venecia desenmascararon a las artes plásticas como armas de dominación política. El arte fue desmitificado, muchos de sus artistas y de sus críticos se sintieron desengañados y abandonaron sus actividades profesionales o las interrumpieron por algunos años. Otros enfrentaron la desmitificación y la llevaron a sus últimas consecuencias, previa ubicación de las artes en su cruda y concreta realidad sociocultural y política, a saber: que ellas pertenecían a la cultura hegemónica de todo país. Entonces, al artista no le restaba otra cosa que contribuir a la hegemónica o bien dirigirse a la minoría de productores culturales, que la criticaba y quería cambiarla de raíz. En cualesquiera de estos casos sus obras pasarían por el comercio del arte. También cabía incorporarse a la cultura popular, cuyo arte carecía de fuerza política directa —igual que el hegemónico— porque a lo sumo podía fungir de un instrumento político más.

La comunidad plástica de México siempre se singularizó por su independencia, personalidad o localismo. No adopta fácilmente las novedades foráneas, y si lo hace es con tardanza y para imprimirles una impronta nacional. Corre, eso sí, el peligro de incurrir en provincianismos, peligro que muchos de sus artistas no pueden esquivar.

En Costa Rica encontramos a los renovadores del Grupo 8 (1961).

En Venezuela los años sesenta comenzaron con el grupo Techo de la Balle-
na (1961-1964), cuyas actuaciones marginales y subversivas desmitificaban a las

artes y producían escándalo. Homenaje a la Necrofilia y Homenaje a la Cursilería, serían los títulos de dos de sus actuaciones. En 1966 Jacobo Borges armó y presentó su audiovisual *Imagen de Caracas*, en el espacio interno de un cubo construido especialmente. En él se proyectaban diapositivas, grabaciones y filmes con miles de imágenes sucesivas, simultáneas y alusivas a la historia de la ciudad de Caracas. Otros artistas, entre ellos O. Carreño y A. Oramas, fundaron el grupo Expansionistas (1967-1968) para postular la necesidad de expandir las manifestaciones tradicionales de las artes plásticas. Preparaban, así, el camino a los no-objetualismos, aunque sus obras eran muy próximas a las ambientaciones y ensamblaje geométricos.

En la pintura venezolana la lucha se estaba dando entre los cinetismos, por un lado, y los figurativismos de nuevo espíritu, como el de Jacobo Borges y el de Régulo Pérez, y la abstracción lírica con Hung a la cabeza, por otro lado. Estas luchas se daban también en toda América Latina: la producción racionalizada de la obra de arte en oposición al uso del azar o la improvisación y a los trazos expresivos en la figura y en torno a ésta. O construimos o nos expresamos. Este litigio nunca cesará en América Latina. Los mestizajes y síntesis de nuestras manifestaciones estéticas, precisamente, demandan trabajar con los más fecundos equilibrios entre lo razonado y lo improvisado. No todo es razón ni todo intuición en la producción y en el consumo artístico. En cada paso de la producción de un bien artístico o cultural cualquiera, el autor está obligado a elegir entre las posibilidades de elección que conoce. Entre éstas, unas son eliminadas por razones lógicas o científicas, otras por experiencia (o por razones empíricas) y unas terceras serán siempre elegidas o rechazadas por pura intuición. En las artes, obviamente, estas últimas operan más que en las ciencias, tecnologías o filosofía.

En Colombia tenemos como dato principal el surgimiento de algunos artistas dedicados a obras fuera de la tradición, esto es, marginales. Olga de Amaral tomó el tapiz con nuevo espíritu y lo dotó de generosos efectos estéticos (1966). A fines de los sesenta B. Salcedo presentó cajas que, para nuestra visión de los años ochenta, eran excelentes instalaciones burlonas en pequeño, mientras Beatriz González elaboraba figuras de corte popular y un tanto primitivistas. Propiamente eran gráficas y escuetas, después de una acertada asimilación de su procedencia: el arte *pop*. Feliza Bursztyn prefería obras de impacto y escándalo, como sus "camas" en vibración y sus trapos, presentadas como esculturas. Lo importante de todos estos artistas fue la desmitificación de las artes por ellos emprendida y lograda con mucho sentido del humor. A este grupo habrá que agregar a A. M. Hoyos con su geometría generadora de espacios austeros y a Fanny Sanin con su geometría de vivaces colores.

Con todo, las tendencias más importantes del ámbito artístico de Colombia eran, a la sazón, los figurativismos. La figura *pop* fue adoptada y asimilada acertadamente, como ya señalamos en B. González. Todavía está por estudiarse la

figuración colombiana en sus constantes y en la síntesis muy singular que ella logró. Fue cuando sus figuras comenzaron a adquirir un atractivo sello de actualidad y de realidad del mundo urbano y burgués muy de Bogotá, a menudo pintadas con mucha ironía. Esta figuración ha sido muy distinta a la del realismo mágico que, por ejemplo, tiende a imperar en México o a la del expresionismo abstracto del argentino Noé, pongamos por caso. Hubo algunos expresionistas, pero como excepciones. Primó un corte cercano al académico, aunque le iba muy bien a la ironía y al sarcasmo.

En Perú fueron distintas las cosas. La pintura acción tuvo muchos adeptos a comienzos de los años sesenta. En 1965 se presentó la primera manifestación no-objetualista: la ambientación *Mimuy* (Montero, Acha, Malatesta). En ese mismo año se fundó Arte Nuevo y principió la adopción del arte *pop*, con los logros de Gloria Gómez Sánchez. Aparecieron los conceptualismos y el arte informático, practicados por E. Hernández y por Hastings. Con la toma del gobierno por el general Velasco Alvarado en 1968, algunos artistas desmitificadores trataron vanamente de colaborar con los militares, atraídos por los iniciales signos de un nacionalismo verdaderamente revolucionario y autor de una real reforma agraria (1969). Entre estos desmitificadores, Ruiz Durán fue autor de muchos carteles oficiales alusivos a Túpac Amaru. Después se fue descubriendo que en lugar de un nacionalismo revolucionario había uno militar.

Esta actualización artística significaba desmitificación, quiérase o no. En consecuencia, ella fue blanco de los ataques de los aferrados a la mitificación, o sea, de los productores de objetos museables (académicos o abstractos, era igual), de los izquierdistas ortodoxos y después de los militares. Todos estos enemigos de los no-objetualismos estaban todavía acostumbrados al monoesteticismo o a la tendencia predominante o monopólica. En pocas palabras, no aceptaban la desmitificación del arte, menos aún se avenían a la pluralidad de tendencias. Ellos querían conservar el poder que les confería el mito del arte. En todos estos ataques latía —sin duda— la oposición generacional y no había diferencias entre un Szyszlo joven que, en 1951, negaba la existencia de pintores en el Perú y un conceptualista que, en 1968, objetaba la importancia de la pintura como la rectora y la mejor expresión estética. Negadores y negados adaptaban tendencias foráneas y lo único que contaba era si éstas eran transustanciadas o remedadas. Siempre las importaciones viejas han reprochado a las nuevas ser importadas.

Sea como fuere, el Perú cambió radicalmente tanto en política como en psicología social. Durante años el militarismo y el izquierdismo cerraron el paso a los efectos de las actualizaciones no-objetualistas de los años sesenta. Hubo que esperar hasta mediados de los setenta para ver aflorar algunos de sus efectos. Propiamente hubo una interrupción de unos diez años. O peor: hubo inamovilidad artística. El arte continuó mitificado y las pinturas de caballete devinieron en buenas inversiones en los años de crisis. A nuestro juicio, ningún país latinoame-

ricano ha podido, hasta ahora, asimilar la desmitificación de las artes y aceptar la realidad concreta de éstas: ser medios de dominación, en la práctica.

Al finalizar los años sesenta principiaron los encuentros de arte latinoamericano con sus exposiciones y las discusiones de nuestros problemas artísticos. Los inició la Universidad de Chile con Rojas Mix y cuando Mario Pedrosa, entonces exilado, colaboraba con él. Siguió la reunión de Quito organizada por Damián Ballón en nombre de la UNESCO. Estas reuniones menudearon durante los años setenta. Exhibir obras ya no bastaba: había necesidad de discutir ideas y conceptos, realidades y aspiraciones.

En los sesenta, Brasil llegaba a la culminación de su valioso aporte a la arquitectura mundial. Primero en los edificios públicos en Río de Janeiro y Sao Paulo y, luego, en el proyecto y construcción de Brasilia, la nueva capital del país, por L. Costa y O. Niemayer. En la arquitectura paisajista sobresalía R. Burle Marx. En el panorama latinoamericano llamaba la atención la buena calidad y la amplia pluralidad de la escultura, con nombres como S. Camargo, Weissmann, Toyota, entre otros. La Bienal de Sao Paulo continuaba y a fines de la década era objeto de boicot por parte de los artistas e intelectuales, como protesta contra su oficialismo. En 1964 los militares tomaron el gobierno.

Ligya Clark dejó el minimalismo pictórico para dedicarse a sus Bichos: unas esculturas de aluminio abisagradas, cuya organización de planos podía cambiar el receptor. De aquí ella derivó a obras sensorialistas, como sus Casas-Cuerpo y sus escafandras, para terminar mucho después en la sensibilización directa de grupos de alumnos. La acompañó H. Oiticica con sus Paragolés y su ambientaciones, posteriormente presentó *happenings*. Éstos fueron iniciados en el Brasil por Wesley Duke Lee a mediados de los sesenta y proliferaron en los setenta. Duke Lee también incursionó en ambientaciones y ensamblajes, así como adoptó al arte *pop*, tendencia que tuvo algunos adeptos. Las renovaciones figurativas las veremos en Joao Camara y E. Amaral.

Renovaciones que también preparaban el camino a los no-objetualismos fueron los ensamblajes de R. Gerchman, Antonio Dias y F. Krajeberg. En la geometría destacaba Iván Serpa y Willy de Castro. En aquella época, y como en otras partes de América Latina —en especial en Colombia—, hubo un rebrote del grabado (L. Abramo, Delamónica) y del dibujo, como las manifestaciones más apropiadas para nuestra pobreza y el reducido número de nuestros aficionados al arte y coleccionistas. En verdad, siempre lo fue; pero sólo en teoría, pues el grabado no puede competir con el prestigio de la pintura ni con los precios de sus obras, como tampoco con la familiarización de nuestra vista con lo pictórico. Son pocos los aficionados al arte capaces de apreciar lo gráfico de un grabado y lo "dibujístico" de un dibujo. La teoría no ha establecido todavía la especificidad de lo gráfico y sus diferencias con lo pictórico.

Por lo demás, Brasil descollaba ya, en nuestra América, por la cantidad y calidad de obras del diseño gráfico y del industrial (incluyendo modas y joyas), así como en la fotografía artística. En conclusión, era muy rica la pluralidad de manifestaciones estéticas del Brasil.

En Argentina, seis de los años sesenta transcurrieron en la democracia y los cuatro últimos bajo la dictadura militar, la cual en los setenta se fue agravando y cambiando de jefe. Los primeros años fueron, pues, favorables al incremento de las manifestaciones artísticas y a la publicidad que las prestigió; fueron emprendidas por el Instituto Di Tella, cuyo departamento de arte estaba dirigido por J. Romero Brest. Aquí se presentaron las exposiciones extranjeras y nacionales de mayor actualidad y se realizaron los concursos con premiados muy discutidos. Se trataba, en síntesis, de la norteamericanización de las artes plásticas argentinas, con el disgusto de los sectores porteños, cuyo europeísmo resultaba ya más europeo —o viejo— que el de los actuales europeos, un tanto norteamericanizados a la sazón. También atacaban al Di Tella las izquierdas y los artistas porteños y de provincia que eran amigos del mito del arte.

En otros términos, el Di Tella importaba las manifestaciones desmitificadoras del arte como las ambientaciones, las estructuras primarias, el arte *pop* y el informático, más los *happenings*. Organizó actividades muy llamativas y pregonadas, las cuales daban a nacionales y a extranjeros la impresión o la ilusión de que Buenos Aires era uno de los centros artísticos más importantes del mundo. La *Mensunda*, *happening* de Marta Menujín, fue en 1965 y produjo mucho escándalo. En teoría, lo sustancial de los *happenings* era exaltar la importancia de la acción y no del objeto, mero subproducto de ésta.

De aquí se desprenden varias interrogantes todavía por solventar, que son importantes para Argentina y América Latina. ¿Hasta qué punto los artistas desmitificaban a sus artes o sólo reemplazaban el mito del arte por el del artista como la *vedette* vanguardista? ¿Se arrogaba o no, el Di Tella, el derecho de representar a las artes plásticas de Argentina y de dirigir las? ¿Juzgó J. Romero Brest las obras y las tendencias según su criterio personal o de acuerdo con las rupturas vanguardistas y con patrones internacionales de calidad? ¿Se trataba de un fenómeno porteño, argentino o de un simulacro "dittelano"? ¿Acaso no sucedió lo mismo en la década siguiente con el CAYC y con Jorge Glusberg? ¿Hasta qué punto contribuyó la pasividad de los artistas, aficionados y coleccionistas nacionales? ¿Es que los artistas necesitaban un tutor? ¿Por qué se esperó hasta 1968 para arremeter contra el Di Tella?

La influencias norteamericanizadoras de las artes fueron inevitables hasta en los países europeos, que sí supieron criticarlas y asimilarlas. A la Argentina hubiesen llegado de cualquier forma. Lo deplorable fue la verticalidad con que el Di Tella impuso la norteamericanización, cuyos vanguardismos eran evidentes. El Di Tella nunca dialogó: dictó cátedra. Faltó, pues, la fecundidad de los diá-

logos que, al filo de un buen sentido crítico, aclarasen discrepancias y precisasen acuerdos. En buena parte lo hizo porque los artistas y aficionados evitaron el diálogo y la polémica, durante los seis primeros años, en espera de cambios radicales. No en vano las vanguardias norteamericanas subvertían los conceptos tradicionales del arte. Pero en la dictadura (1966) empezó a ser evidente cómo las vanguardias eran melladas en favor del sistema establecido y cómo el Di Tella aumentaba su alinenación y la de las artes, con respecto a la realidad concreta del país y a su devenir político.

Las protestas y ataques vinieron principalmente de las provincias y se les sumaron los de algunos artistas porteños. Pero fueron pocos en todas partes. Por doquier en América Latina existen artistas y aficionados que, en nombre de la cultura occidental, rechazan cambios radicales o aceptan sin crítica todo lo que viene de Europa. Paradójicamente, ellos resultan siendo los menos occidentales si identificamos a occidente con su cultura, por definición basada en la duda, el cuestionamiento y la divergencia. Su occidentalismo es el oficial y de paramento.

En buena cuenta, resultaba heroico escapar a las coerciones disimuladas y a las persuasiones inadvertidas del ambiente del Buenos Aires europeizado, el cual no quería saber nada con el Buenos Aires latinoamericano, pese a ser éste más extenso y poblado, y evitaba toda vinculación con las provincias, mucho más latinoamericanas. Además, el Buenos Aires europeizado, rector de las cuestiones culturales, imponía la idea de nacionalidad por raza o sangre. No escaseaban los artistas y aficionados que explicaban su imposibilidad de ser argentinos, porque todos sus antepasados fueron italianos, españoles o alemanes. Para ellos no existía la identificación con el país en que uno nace, menos aún con el que uno vive. Ignoraban que cuando los europeos emigran a Estados Unidos se identifican de inmediato con su nuevo país. Según ellos los padres determinan la identidad nacional. Este concepto sustancialista de identidad fue y es la peor y la mayor Malvina que muchos bonarenses y latinoamericanos llevan en su interior. Se sienten parte de su ciudad, pero no de su país.

En la producción plástica argentina de los años sesenta destacó la formación del grupo *Arte Generativo* (1960) con R. Brizzi, E. McEntyre, A. Vidal y J. Silva, continuadores de los geometrismos. Años más tarde aparecieron C. Paternosto y A. Puente, interesados en invocar al mundo precolombino con su geometría. Luego surgieron los parientes de la geometría, como J. A. Fernández Muro y R. Polesello. Un derivado aparte y notable por su enigmática calidad estética fue y es M. Bonervardi. Como ya manifestamos páginas atrás, fue escasa la abstracción lírica, practicada en los sesenta por Sara Grillo.

Sin embargo, la figura comenzó a tener mayor importancia. En 1961 se formó el grupo *Otra Figuración* con J. de la Vega, E. Deira, R. Maccio y L. F. Noé con sus respectivas renovaciones de la figura. Entre ellos, L. F. Noé evolucionó y llegó a una calidad sin par. A estos renovadores de la figura los antecedían R. Forner

y A. Berni. Con el tiempo algunos artistas fueron imprimiendo a la figura dimensiones muy originales, ejemplos: A. Seguí con sus ironías y J. Linares con sus angustiosas y grotescas figuras.

Las diversas tendencias de la plástica argentina fueron evolucionando y compitiendo entre sí, hasta adaptarse a la coexistencia pacífica. En 1968 comenzaron las protestas contra el Di Tella, tanto en Buenos Aires como en las provincias. Después de varios episodios (el Salón Ver y Estimar; Experiencias 68; el Premio Braque y el "asalto" a una conferencia de J. Romero Brest), que ocasionaron airadas protestas, muchas de carácter político, un grupo de artistas de Rosario organizó la exposición *Tucumán Arde*: se trataba de la presentación en sedes sindicales (CGT) de imágenes gráficas, fotográficas y filmicas, más textos y estadísticas de la miseria de la clase obrera de las azucareras de Tucumán, cerca de los Andes. Esta memorable exposición, adrede de sobrecargadas informaciones, constituía una acción política y, a la vez, artística. En otras palabras, llevaba a las últimas consecuencias la desmitificación del arte. Si el Di Tella la limitaba al Buenos Aires europeizado y "apolítico", el grupo de Rosario le dio un empleo político durante una dictadura militar.

Si bien *Tucumán Arde* sigue implicando, hasta ahora, actitudes plausibles y vanguardistas, entraña problemas que es menester aclarar por haber sido oscuros y confusos hasta para sus mismos organizadores. En sus fines vemos una combinación compleja de aspectos políticos, mientras sus medios constituyen un entrecruzamiento de factores artísticos. ¿Hasta qué punto fue artístico y hasta qué punto, político? ¿Cuáles son las generalizaciones que cabe extraer de *Tucumán Arde*?

No fue nada nuevo usar productos artísticos con fines políticos. Los usaron los socialistas alemanes de los años veinte, así como el gobierno de la Unión Soviética y el de México en los años treinta. La novedad estaba, ciertamente, en que los usuarios de Rosario eran artistas plásticos. Además de las realidades políticas y sociales, son dos los hechos artísticos que mayormente contribuyeron:

1. ^{mucho más la acción} Las desmitificaciones de las artes habían venido acentuando —a través de los no-objetualismos— la importancia del acto estético, en contra de la supremacía del objeto estético. El arte debía unirse a la vida diaria. La obra de arte no es un fin en sí misma, sino un medio para incrementar nuestras posibilidades de reaccionarnos estéticamente con nuestros semejantes y con nuestro hábitat natural y cultural.

2. Los no-objetualismos descansaban en el plano pragmático. Sus obras, que también son de arte, valen por sus efectos sobre el receptor y no por su plano semántico (o el parecido de la imagen con la realidad por ella representada) ni por su plano sintáctico (la belleza formal o de la composición). Observe el lector que lo mismo nos sucede hoy con las pinturas de Frida Kahlo: valen más por

ser un testimonio de la grandeza de la personalidad de su autora, que por sus calidades estéticas o artísticas. Este criterio pertenece a la estética que vimos en el mundo precolombino y el colonial.

En aquel entonces los artistas desconocían la polifuncionalidad de la obra de arte: su tema, que puede estar dirigido a cualquier idea o ideal humano (lo político, por ejemplo); su carga estética, que va a los sentimientos de agrado o desagrado; y su componente artístico, que atañe a los conceptos de arte y de cada uno de sus géneros: lo pictórico o escultórico, lo gráfico o arquitectónico. Todavía los artistas creían que la obra de arte con sus denuncias era indispensable o importante para la revolución social o política. Naturalmente ella puede intervenir, pero será un instrumento más.

La denuncia de Tucumán Arde fue valiente y obedecía a insobornables necesidades de la ciencia social de los artistas que la organizaron. Pero no por esto cabe generalizarla y afirmar que todos los artistas están obligados a producir siempre un arte político, cuando éste es apenas una de sus opciones. Además, las artes andan hoy desvinculadas de los sectores populares. Constituyen un aparato institucional con vida propia y no requieren tales vínculos. A su lado existen una estética y un arte populares de autoconsumo. Por último, hoy dudamos hasta de la revolución, puesto que ella no basta: debe consolidarse y desarrollarse. Los últimos acontecimientos históricos nos han convencido de que ella podría seguir siendo deseable, si las armas de sus enemigos no fuesen tan poderosas y capaces de anular sus efectos e impedir su subsistencia.

Hoy también sabemos que los efectos políticos de la obra de arte no son sólo directos y simples. Las denuncias políticas pueden estar asimismo dirigidas a las minorías revolucionarias de productores de bienes culturales. Pero aquí no terminan las funciones de la obra del arte: si ésta desea ser progresista o revolucionaria, se halla obligada a renovar los sentimientos estéticos y los conceptos de arte imperantes en la sociedad, que son apoyos importantes del poder político que la rige.

Las obras de Tucumán Arde fueron artísticas por ser no-objetualistas, y por eso acentuaban los efectos políticos. Utilizaron recursos estéticos y artísticos, presentes en las obras, pero sin mostrar nada nuevo, ya que la sintaxis y la semántica —portadoras de lo estético y de lo artístico— carecían de importancia para los autores de las obras o imágenes.

Después de lo dicho resulta exagerado el desengaño que con respecto al arte tuvieron, al parecer, los artistas de Tucumán Arde al renunciar a producir obras de arte y dedicarse tan sólo a la enseñanza. Pensamos, por ejemplo, en R. Naranjo y en G. Carnevale. Ellos no vieron que la pintura de caballete —la de los mayores problemas entre las artes plásticas— ya estaba funcionando socialmente como la poesía: la consumía la clase media y ella era capaz de alimentar espíritus radicales en lo cultural, lo artístico o lo político. En los años setenta vimos

cómo los *happenings*, por ser herméticos para la policía, sirvieron a los artistas para manifestar sus ideales políticos y contraculturales durante la dictadura militar de Chile y de Brasil.

En 1966 se inauguró el Museo de Arte Moderno en Asunción, Paraguay, suponemos que poco después el Museo Paraguayo de Arte Contemporáneo, también se formó el grupo los Novísimos (J. A. Pratt, E. Careaga, W. Riquelme y A. Yegros). Coexistían el expresionismo abstracto, el informalismo y el *pop*. Del taller de Cira Moscardo salen de 1965 a 1969 los *happineros* R. Migliorisi, A. Seppé y F. Alonso. A. Méndez practicaba el geometrismo en 1967 y también E. Careaga. La nueva figuración la encontramos en artistas como C. Colombino y O. Blindir. Prosperó el grabado gracias a las enseñanzas del brasileño Livio Abramo. De 1967 son *Las Puertas Inútiles* (una instalación o ambientación de Laura Márquez artista muy inquieta).

En Chile apareció el grupo Signos (1961), afectos al informalismo español, con pintores como G. Barrios, E. Martínez, J. Balmes, R. Bru. El *pop* es adoptado por algunos artistas como F. Brugnoli y al finalizar esta década se inician algunos no-objetualismos, como *happenings* y ambientaciones.

Volvamos ahora al panorama general de América Latina. Aquí podemos percatarnos de que los no-objetualismo de los años sesenta sirvieron de muy poco para desmitificar el arte. Todavía hoy seguimos sobrevalorando a los objetos y mitificando al artista. Además, la norteamericanización fue más efectiva en la estética popular y en la hegemónica, gracias a los entretenimientos audiovisuales de la televisión. Sus efectos fueron mayores en los cinturones de miseria de nuestras ciudades principales y cambiaron paulatinamente las apetencias musicales, de la canción y de los bailes, así como las preferencias y adersiones estéticas.

En el panorama de América Latina de los años sesenta, por lo demás, se fueron forjando las obras literarias que generaron, en la siguiente década, el *boom* mundial de nuestra literatura.

Pasará mucho tiempo para que los latinoamericanos podamos comenzar a escribir la historia de la cultura estética de nuestros países. Como venimos manifestando, nuestro recorrido no es histórico, sino teórico y centrado en la pintura, con breves alusiones a las demás artes y a la estética popular. Apenas estamos brindando aquí meras notas o reflexiones para estudios más amplios y profundos.

CAPÍTULO VI

DE LA MODERNIZACIÓN A LA POSMODERNIDAD 1970-1990

Si no es nada fácil —aunque lo parezca— rastrear en el ayer las causas de los sucesos mundiales de hoy, resulta muy difícil entresacar del presente las causas del mundo del mañana e imposible prever el de pasado mañana. Esto último sería profetizar, en lugar de inferir futurológicamente. Los investigadores acostumbramos a rastrear, en el ayer, las causas de lo de hoy o, si se quiere, vemos al ayer con la visión de hoy, pero también intentamos analizar el ayer con la mirada de su tiempo. Constituye, pues, una obviedad afirmar que en los últimos veinte años (1970-1990) hubo sucesos y procesos que terminaron en los cambios políticos hoy conocidos, como la caída del muro de Berlín y el fracaso de los ideales socialistas; para muchos, fracaso de las prácticas únicamente. Añádase el actual imperio de la economía de mercado, que agrupa a los hombres según el bloque europeo, el asiático y el posible americano.

Tales años también terminaron en cambios estéticos, siendo el más notorio el posmodernismo. Da lo mismo si se le toma como el ocaso de la modernidad o como una versión crítica de la misma. Para muchos estudiosos los no-objetualismos son los posmodernismos de las artes plásticas. Después de éstos, se sucedieron el hiperrealismo de las figuraciones, el minimalismo de los volúmenes y la abstracción cromática como búsqueda estética del color puro; tendencias que perdieron notoriedad y adeptos. De 1968 para adelante cesó en Europa y Estados Unidos la gestación de nuevas tendencias pictóricas y se han venido sucediendo —hasta ahora— los *retros* y los *neos*. Así la pintura de caballete llegó al callejón sin salida y a su consecuente inmovilidad estilística o tendencial de hoy, puesto que su quietud lleva ya más de 20 años, demasiado tiempo para la mentalidad modernista y nada para la posmodernista.

Sucede que el mismo posmodernismo trajo consigo la justificación de tal quietud, al postular que ya dejaron de ser necesarios los cambios y que todo vale, incluyendo las repeticiones. Basta hacer visibles algunas singularidades de la subjetividad personal del artista. Aludimos a la pintura de caballete que ha venido predominando en la estética occidental desde hace más de 600 años. La escultura y la arquitectura, en comparación, siguen estructurando espacios transitables y habitables respectivamente. Incluso existen edificios de estilo posmodernista y otros del desconstruccionista. Estas artes viven estilísticamente, por ocuparse de realidades de importancia humana y por haber sabido actualizarse con los adelantos tecnológicos. La pintura de caballete, mientras tanto, ha sido superada

como productora de imágenes por las tecnologías de la comunicación. Debemos admitir, sin embargo, que es difícil de consumir lo estético y lo específico de la arquitectura y de la escultura abstracta. Por consiguiente, no pueden ser popularizadas. Carecemos todavía de recursos conceptuales para analizar los espacios concretos.

En el panorama estético del mundo actual predomina indiscutiblemente la música *pop*, en que lo auditivo se fusiona con lo visual y con lo corporal, tanto de ejecutantes como de público. Le siguen en importancia las imágenes audiovisuales de la televisión y del cine, más las de las tiras cómicas, fotonovelas y prensa en general. Estas imágenes son las herederas de la pintura, ya que la fotografía y derivados son los descendientes y culminaciones del naturalismo y de la perspectiva central que buscó la pintura en el pasado. En nuestro siglo, y como oposición, ésta buscó fuera del naturalismo y abandonó la perspectiva central. Para el público, ella constituye hoy un *hobby* o afición que se encuentra recluida en los museos y es objeto de consumo masivo, sea o no naturalista. A lo sumo, son consumidas con legitimidad por minorías de productores de bienes culturales, igual que el teatro, la danza, los conciertos y la literatura. Quizá esta última sea la de mayor consumo. No en vano es media hermana de la telenovela, a la que prestigia en tanto legitima la narración entretenida, como un alto valor cultural.

El enfoque de la ciudad entera es hoy indispensable para el eficaz estudio de las cuestiones estéticas colectivas, como lo recuerda N. García Canclini en su libro *Culturas híbridas*. En la ciudad podemos ver cómo las artes tradicionales tienen poco público. Abundan, entretanto, los entretenimientos para nuestro tiempo libre y las comodidades para nuestros hogares. Pero nuestro interior y nuestra vida diaria se hallan regidos por estéticas espurias o distorsionadas.

En todas partes del mundo circulan hoy las mismas imágenes. No hay diferencias culturales ni estéticas por obra y gracia de la norteamericanización propia de los medios masivos. Ya dijimos que las diferencias son de mercado y tal vez como protesta sean hoy acentuadas las estéticas religiosas que nos diferencian y que entrañan el peligro del fundamentalismo, con el pretexto de darle a la política —hoy reducida al mercadeo— un sentido espiritual.

En América Latina el entusiasmo desarrollista se vio empañado por las dictaduras militares y luego aniquilado por nuestra archiconocida situación actual: tenemos más pobres y desocupados, más analfabetos y enfermos, que en los años sesenta y setenta. La miseria escandalosa comenzó en los ochenta, como resultado de nuestro endeudamiento, entre muchas otras causas; endeudamiento que en los setenta nos trajo su consabida e inmediata prosperidad pasajera. Nuestros estados se empobrecieron y, como inevitables secuelas, vino el deterioro de nuestra educación pública y la consecuente proletarización de nuestras clases medias, más el estancamiento retardador de nuestras artes plásticas, con el debilitamiento de sus mecanismos distributivos. En 1976, por ejemplo, el peso mexicano se de-

Poemata
América
Latina

SIGLO XX



Fig. 62. Mujer de Tehuantepec. Saturnino Herrán (1852-1913).

Impelido por el costumbrismo este joven (muere prematuramente) orientó su pintura hacia la temática nacional y popular.

Fig. 63. Emiliano Zapata. 1931. Diego Rivera.

Este es un fragmento del mural, del cual Rivera fue un insigne cultor, idealiza aquí al líder agrario de la Revolución Mexicana.





Fig. 64. El Coronelazo. Autorretrato. 1945. D. A. Siqueiros.

Un hábil escorzo acompaña aquí la reciedumbre de este muralista de espíritu monumental.



Fig. 65. La Trinchera. 1924. José Clemente Orozco.

Maravillosa dinámica la de esta obra de este muralista de visión expresionista.

Fig. 66. Mujer con Piña. 1941. Rufino Tamayo.
Color y figura se equilibran aquí en proporciones precolombinas y testimonian sus primeros éxitos internacionales. Después buscará el predominio del color sobre la figura.



Fig. 67. Entierro del Borracho. 1928. Pedro Figari.
Este pintor uruguayo incursionó en el tema del negro de su país, cuyas manifestaciones ya habían desaparecido, y adecua el acabado, intencionalmente descuidado, a la cotidianidad del tema.



Fig. 68. *La Negra*. 1923. Tarsila Do Amaral. Osada obra ésta con su simplicidad y monumentalidad dirigidas a la emblemización del substrato afrobrasileño.



Fig. 69. *La Jungla*. 1943. Wifredo Lam. Con influencias bien asimiladas de Picasso y del surrealismo, este pintor nos ofrece aquí un conjunto de figuras un tanto míticas y alusivas al substrato afrocubano.



Fig. 70. Pintura. 1937. Joaquín Torres Gracia (1874-1954).

El ordenamiento geométrico de las figuras en calidad de símbolos, tipifican a este pintor uruguayo que formuló la necesidad de construir la obra de arte, en lugar de expresarse sencillamente con ella.

Fig. 71. Nacimiento de América. Roberto Matta (1912-).

Este surrealista de primera hora destacó por su mundo de ciencia ficción de sugerentes colores.





Fig. 72. Las Hermanas. 1969. Fernando Botero.

Muy pocos pintores han usado la ironía y el sarcasmo con tanto éxito pictórico e internacional, como este colombiano, con sus personajes regordetes.

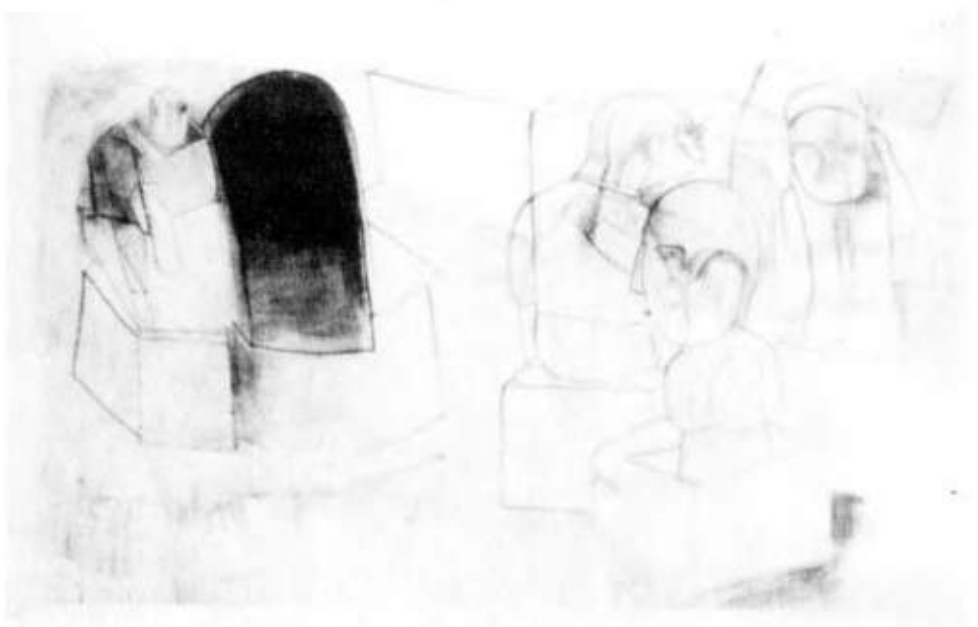


Fig. 73. Archivo de Indias. No. 1. 1991. José Luis Cuevas.

En las grandes dimensiones (151 x 250 cms.) vuelve a mostrar su maestría en el dibujo artístico, este prolífico y creativo artista.

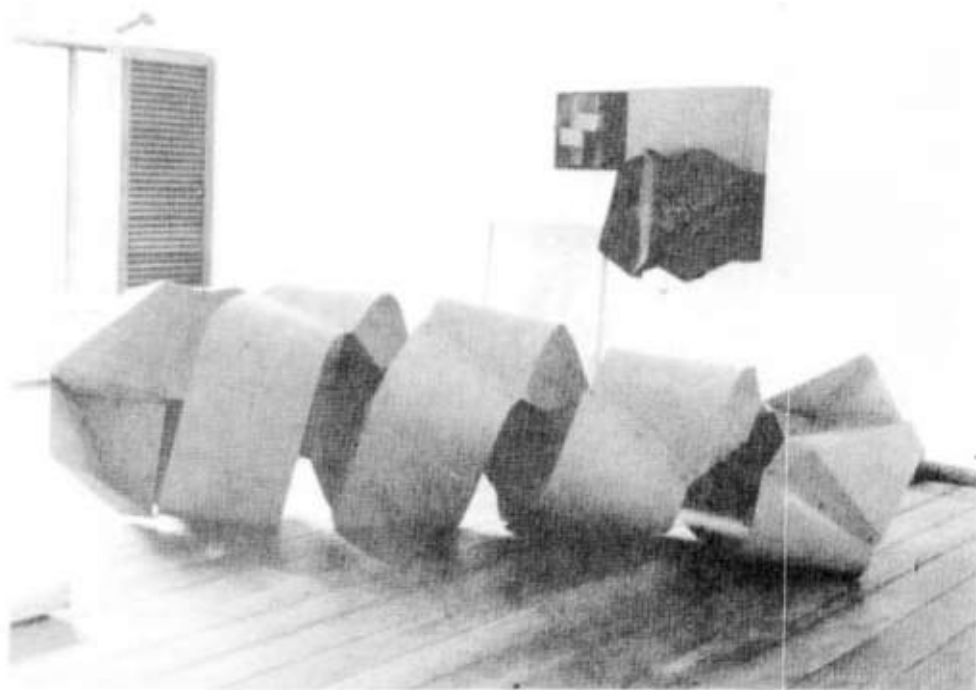
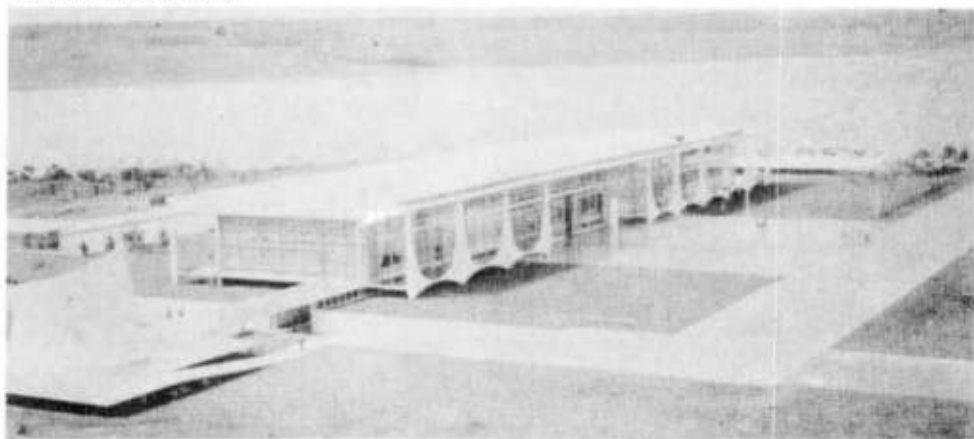


Fig. 74. Gran Metamorfosis. 1979. Edgard Negret.

Armónicas formas un tanto foleáceas situaron al colombiano en la cima de la escultura latinoamericana de reconocimiento internacional.

Fig. 75. Palacio de la Alvorada, Brasilia. Óscar Niemayer.

Fama mundial conquistó la arquitectura de este brasileño, entre cuyas obras están las de la proyectada nueva capital de Brasil: Brasilia.



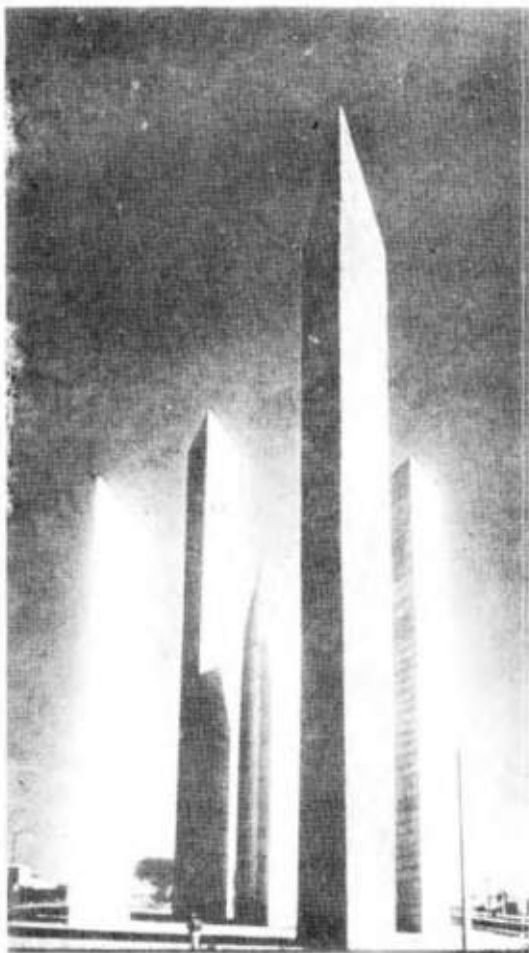
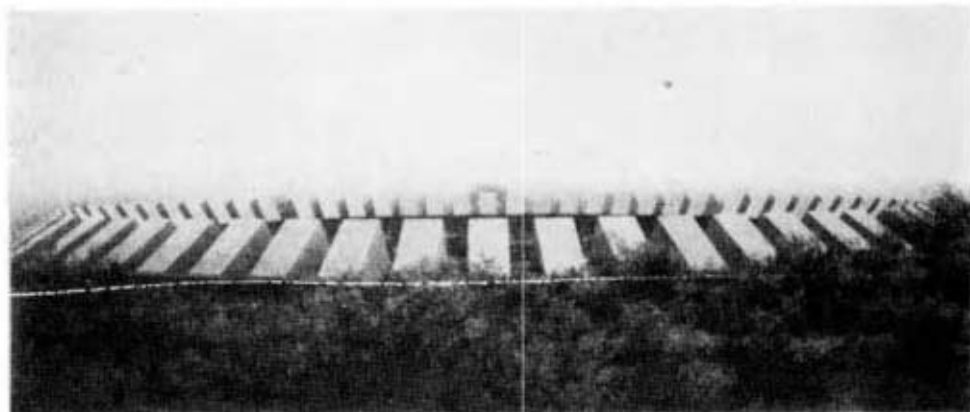


Fig. 76. Torres de Satélite. 1957. Mathias Goeritz y Luis Barragán.

La ciudad de México se vio enriquecida con esta escultura transitable de múltiples torres y colores.

Fig. 77. El Espacio Escultórico. Ciudad Universitaria. UNAM, México.

En 1979 se inauguró esta obra ejemplar por su calidad escultórica y estética, en que la rugosidad de la lava es rodeada por módulos geométricos simples. Autores: M. Goeritz, Hersúa, M. Felguérez, Sebastián, H. Escobedo y F. Silva.



valuó de 12.50 a 22 por dólar y la deuda era de 60 000 millones de dólares, cuando en 1971 fue de 4 300 millones. ¿Significa todo esto el fracaso de nuestros políticos y economistas? Indudablemente que sí.

Ahora bien, si miramos nuestra actual situación, hemos de convenir que nuestras artes plásticas no han generado, durante los años setenta y ochenta, obras valiosas por responder a escondidas necesidades de su comunidad artística ni valiosas por satisfacer exigentes expectativas nacionales o internacionales, como en los años veinte y hasta los sesenta, a excepción —y con reservas— del neomexicanismo de los ochenta. Ni siquiera tenemos esbozos de las nuevas tendencias que necesitamos, pese a que tampoco hoy las encontramos en occidente. Carece de importancia si producimos o no obras que halagan el gusto del comercio del arte y de los coleccionistas. ¿Son culpables de esta situación nuestros artistas y analistas de las artes?

Sí, lo son y por su voluntaria pobreza conceptual. Nuestros artistas de hoy ya no poseen el bagaje intelectual de los muralistas ni de un J. Torres García. Es más todavía: odian a las teorizaciones y toman por enemigos a los críticos, historiadores y teóricos de las artes. Para ellos el arte es producto exclusivo de los artistas como individuos. Nos falta, en fin, la complementariedad de las prácticas con las teorías. En la pintura de caballete Latinoamérica puede perder una de las pocas posibilidades que le quedan al artista, para —en su calidad de individuos aislado— proponer algo a su colectividad a través de nuestras minorías productoras de bienes culturales.

A partir de 1968 nuestras artes plásticas ya no tuvieron modelos europeos ni norteamericanos que importar y adoptar. Se vieron obligadas, entonces, a replegarse hacia las realidades nacionales y latinoamericanas concretas para responder a ellas. Primero nuestros artistas continuaron, en los sesenta, las manifestaciones plásticas tradicionales y se nutrieron del pasado. En los ochenta aparece el neo-expresionismo, producto del comercio del arte, que en un inicio fue rotulado transvanguardia y luego posmodernismo. Por otro lado, los no-objetualismos prosiguieron a lo largo de los setenta, para ir en contra de las mitificaciones y redefinir las artes de acuerdo con nuestras realidades nacionales o latinoamericanas.

Si hasta los años sesenta al artista latinoamericano le bastaba tener talento para insertarse con éxito en una nueva tendencia foránea, fue cosa muy distinta después: requirió conocimientos de nuestras realidades nacionales concretas, con el fin de responder a ellas y, según las mismas, redefinir las artes plásticas. Pero —he aquí lo lamentable— ni eran conocidas nuestras realidades concretas ni nuestros artistas supieron enfrentar los problemas reales de redefinir al arte. A lo único que ellos atinaron fue a tomar la obra de arte como instrumento político o social. Sin embargo, siguieron con las mismas ideas anticuadas de artista y con medias tintas subvertían los conceptos fundamentales del arte.

Nuestros artistas airmetían contra la sobrevaloración de la obra de arte como

objeto, pero sin aspirar a renovar las ideas fundamentales del arte, previo cuestionamiento de las occidentales. Pensaron que el arte seguía siendo importante para llegar a las mayorías demográficas y no los diseños (o artes tecnológicas) con los medios masivos incluidos. Para ser precisos, no se dieron cuenta del limitado radio de acción demográfica de sus no-objetualismos que ellos tomaban por llaves mágicas.

Hoy resulta palmario para cualquier persona el poder decisivo de los medios masivos en la formación de la opinión pública. Ellos influyen en la cultura estética mundial, mientras las artes han pasado a ser meros *hobbys* de unos cuantos. Con este cambio en el panorama mundial resultaron atrasadas nuestras artes plásticas en su condición de fenómeno sociocultural. El atraso estaba, precisamente, en el desconocimiento de nuestras realidades estéticas y las mundiales, más nuestra incapacidad de teorizar tales realidades y en especial a las artes; esto último equivale a gestar proyectos de largo alcance, en que la tan traída y llevada identidad nacional sea más un proceso de cambio que de conservación.

Naturalmente, no todo es culpa de nuestros artistas y analistas. La pintura de caballete —el arte de mayor importancia para nosotros— adolece hoy de problemas históricos. Si por un lado tenemos capacidad para producir buenas novelas que tienen buen consumo, por otro lado, nuestro talento poético produce para públicos reducidos. Lo mismo sucede con la pintura de caballete, cuyas imágenes devienen en pobres o anticuadas al lado de las del cine y televisión. Como resultado nuestra pintura se estancó. Pensar en hacer de la escultura y de la arquitectura nuestras manifestaciones importantes, resulta hoy ilusorio en virtud de la pobreza de nuestros países.

A) *La prosperidad del endeudamiento*

En términos generales, los años setenta fueron muy movidos para nuestras artes plásticas. No sólo por el dinero prestado que recibieron nuestros países, sino también por nuestras ansias de actualizar tales artes mediante los no-objetualismos y otras artes, como el tapiz y la fotografía, y por nuestros afanes de discutir los problemas artísticos. Fue la década de los simposios y encuentros. Ya señalamos el de Quito (1970), siguieron el organizado por la revista *Plural* de México y realizado en la Universidad de Austin en Estados Unidos (1975), el Iberoamericano en Caracas (1978) y el de la Primera Bical Latinoamericana de Sao Paulo (1978). Continuaron hasta comienzo de los ochenta, antes de dejar ver nuestra indigencia.

A lo largo de tales discusiones se fue despertando la necesidad de teorizar nuestras manifestaciones estéticas, tan dependientes de las innovaciones occidentales, que se habían ya paralizado en 1968. Lamentablemente, seguimos adversos a las teorizaciones a instancias de una educación pública de tipo memorista que

siempre imperó en nuestros países. Tomará, pues, tiempo hasta que les reconozcamos su importancia real. Deplorable fue —dicho sea de paso— el incendio del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro en 1978, que destruyó obras de artistas latinoamericanos y en especial un buen número de J. Torres García.

Comencemos el enfoque de nuestros panoramas nacionales con México. Los grupos, característica más notoria de esta década, comenzaron a sucederse en 1973 y trabajaron hasta 1979. Su lista fue larga y su presencia importante. Por primera vez, después del muralismo, artistas mexicanos se agrupaban en torno a búsquedas irreverentes, seguramente a causa de los acontecimientos de 1968, que despertaron sentimientos de solidaridad. Estos explican, en gran parte, la inclinación de los grupos —en su gran mayoría— hacia la utilización de los no-objetualismos con fines políticos o sociales; algunos prefirieron acercarse al gusto popular y a lo lúdico. (Los grupos fueron: Colectivo, Germinal, Fotográfico Independiente, Suma, No-Grupo, Peyote y Cía, Proceso Pentágono, Taller Arte o Ideología, Taller de Investigación Política, Tepito Arte Acá, Frente, La Perra Brava y Marco, Mira). El introductor de los verdaderos no-objetualismos fue Felipe Ehrenberg en 1973.

Muchas acciones e instalaciones de los grupos fueron brillantes y demostraron un elevado nivel intelectual, así como un fecundo y certero ingenio. Pero en ningún momento se cuestionaron los conceptos fundamentales que pudiesen deteriorar los valores del muralismo, objeto ya de beatas nacionalistas. Sospechamos, sin embargo, que si los grupos hubiesen subvertido dichos conceptos —no los usos de la obra de arte, como lo hicieron—, se hubiesen encontrado con una mala acogida por parte de los públicos. F. Ehrenberg fue el único que continuó subvirtiendo, con su labor polifacética, los conceptos establecidos del arte. El mito del artista prosiguió, pese a todo, como un inconforme total. El verdadero representante de los *performances* fue Marcus Kurtysze. Los grupos estuvieron más abocados a las ambientaciones, destacó la titulada *Entierro de Zapata*, fechada en 1973.

En el panorama mexicano de las artes plásticas hubo varios cambios o novedades de efectos importantes para ellas: las revistas *Plural* en su primera época (1971-1976) y *Artes Visuales* del Museo de Arte Moderno (1973-1981). Este museo desarrolló una política de educación artística muy activa y ejemplar, con regulares conferencias, mesas redondas, cursillos, etcétera. El Primer Salón (Anual) de Pintura data de 1971, el que se fue repitiendo y ampliando bienalmente a otros géneros de las artes plásticas.

- Fueron épocas en que se comenzó a reconocer la importancia de los diseños. En la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM (San Carlos) se introdujo en 1970 la enseñanza del diseño gráfico, cuyos alumnos fueron en aumento hasta sumar, al finalizar la década, el 75 por ciento de ellos (sólo 25 por ciento estudiaba artes tradicionales). Esto produjo la crisis de 1976, que no se pudo solucionar porque ni profesores ni alumnos conocían la realidad estética de Mé-

xico; los estudiantes de artes tradicionales creían vivir todavía en el siglo pasado o en los años treinta del auge muralista. Dicho sea de paso, el Museo de Arte Moderno presentó en 1975 una exposición de modelos y proyectos de los diseñadores mexicanos.

Como acontecimiento importante siguió la exposición El Geometrismo Mexicano en 1976, con 20 participantes. Esta aparición tardía del geometrismo distaba mucho de implicar imitaciones o remedos falsamente actualizadores. Internacionalmente carecía ya de importancia. Apareció en México para responder a necesidades locales; las cuales propiamente eran de su comunidad artística. El geometrismo iba contra el emocionalismo imperante porque algunos artistas necesitaban hacer hincapié en la producción artística razonada; por lo menos la geometría era el símbolo de creación racionada. Al poco tiempo sólo quedaron contados pintores geometristas, pero hasta ahora subsiste y con fuerza en la escultura pública. A fines de la década algunos artistas enrumbaron hacia la geometría sensible, esto es, hacia la expresiva.

Para nuestro modo de ver las cosas, también fue importante el incremento de la escultura transitable. Después de las obras de Luis Barragán y de Mathías Goeritz, en los cincuenta y sesenta, fueron surgiendo las de F. González Gortázar en Guadalajara (a partir de 1969); las esculturas de Villa Hermosa (1978) y el Espacio Escultórico (1979), más las obras transitables de Hersúa, H. Escobedo y Sebastián en la Ciudad Universitaria de la ciudad de México. Estas manifestaciones constituyen hasta hoy importantes aportaciones —en calidad y cantidad— a la escultura transitable internacional de nuestro tiempo. No sólo esto, sino que ella responde a una larga y arraigada tradición mexicana, aún por ser estudiada. Ahí están como testimonios las plazas ceremoniales del mundo precolombino, los atrios y capillas de indios durante la Colonia y los espacios destinados, en cada ciudad, al mercado de una vez a la semana, que después quedaban vacíos. Es de lamentar que las instituciones oficiales de México no hayan reconocido, hasta la fecha, el valor de las esculturas transitables de sus artistas. Prefieren la tediosa rutina de los muralistas.

En 1978 se formó el Consejo Mexicano de la Fotografía, que organizó la primera exposición latinoamericana de fotografías, junto con un simposio; actividades que se repitieron después en La Habana y en México. En Nueva York y los otros centros mundiales del arte la fotografía tuvo su cuarto de hora. Se notó incluso que las instituciones oficiales de México tuvieron la intención de apoyar a la fotografía como una heredera del muralismo. El Estado necesitaba renovar sus ideologemas nacionalistas. Contaba con el prestigio internacional de M. Álvarez Bravo como fotógrafo de elevada calidad artística.

Pese a los esfuerzos estatales, resultaba imposible reemplazar a la pintura; máxime en México donde, desde los años veinte, venía reinando su monocultivo a instancias del mismo Estado. En la visión y sensibilidad de los aficionados y de los

coleccionistas seguía imperando la pintura, también en los hogares el gusto pictórico demostraba cierta actualización, en tanto el escultórico seguía prefiriendo *souvenirs cursis*.

También fue recibido con entusiasmo el tapiz artístico. Se vio en éste una renovación visual. En 1979 se realizó la Primera Bial del Tapiz y su importancia fue reconocida hasta en buena parte de los años ochenta. Como era de esperar, muchos aficionados e incluso museos privilegiaban a los tapices que reproducían pintura; quizá por asociaciones versallescas. Los más avanzados recibieron con entusiasmo los tapices con relieves informalistas y expresionistas, que recordaban a pinturas modernas. Los tapices escultóricos, los ambientales y los de acentuación cromática tuvieron escasos públicos. Los volúmenes, espacios y colores carecían de atractivos para una vista habituada a ver pintura únicamente.

La pintura mural seguía su curso oficial, mientras la de caballete continuaba sus modalidades de los años sesenta, en las que predominaba el realismo mágico de T. Tamayo y de F. Toledo; predominio que subsiste hasta los años noventa. Varias generaciones de toda una región (Oaxaca) se dedicaron a girar, como satélites, en torno a estos dos pintores. Aquí se materializa el provincianismo, el mayor peligro que constantemente acecha a quienes se dejan absorber por las preocupaciones nacionalistas.

Durante los años setenta registramos en Venezuela la presencia de Marisol Escobar, una de los artistas connotados del *pop* neoyorquino, con sus muñecos de madera escenificados con una moderna generosidad espacial e inspirados en el arte popular de su país. Algunos pintores adoptaron el *pop* y ampliaron, así, la pluralidad de los figurativismos que siguieron coexistiendo con los abstraccionismos, tanto los geométricos como los informalistas. La balanza seguía en favor del cinetismo oficializado y se necesitaba que un artista figurativo ganase prestigio internacional para hacerle contrapeso. J. Borges estaba en camino y llegaba a la madurez. Por desgracia, nuestras valoraciones del arte nacional se reducen a la adopción ciega de los reconocimientos de los centros internacionales de las artes.

Lo sorprendente fue la proliferación de no-objetualistas de buena calidad con sus sucesos o eventos, como C. Zerpa vinculado a elementos populares (José Gregorio Hernández y el Corazón de Jesús) y multifacéticos (cajas, instalaciones y pinturas) o bien, como Pedro Terán, inclinado a la severa expresión de una idealización o ideal, mediante instalaciones y acciones. Muy próximos al conceptualismo estaban Yeni y Nan con se fecunda capacidad alegórica y Héctor Fuenmayor. Estas manifestaciones también rotuladas no-convencionales continuaron con artistas como Juan Loyola, A. Wenemossner y M. A. Ettedqui.

Sin riesgo de equivocaciones, Venezuela ha dado un buen número de artistas con *performances* de calidad, casi todos orientados a los conceptos e inspirados en M. Duchamp. C. Zerpa fue la excepción. Seguramente influyó en ellos la ne-

cesidad de raciocinar propalada por el cinetismo. He aquí una prueba del arraigo de la necesidad de raciocinar el arte, que buscaba contrarrestar el tropicalismo del ambiente nacional y no fue, por consiguiente, un mero aparentar para ocultar tal tropicalismo.

En el dibujo y la caricatura destacaba el humorista P. León Zapata. Digna de mención es la fuerza de las mitificaciones populares que entonces comenzaron a ser descubiertas no sólo por los artistas, como Marisol o Zerpa, sino también por la gente de museos y de organismos oficiales. Nos referimos al proceso de mitificación —digno de estudio— a que los sectores populares someten a personajes, como el Libertador Bolívar y el samaritano Dr. José Gregorio. Aquí no actúan los mitos heredados, como en otros países latinoamericanos: es la mitificación misma que materializa una iconografía en madera y que la dignificaba y amenizaba con la oralidad popular. Estas mitificaciones eran respetadas y se introdujeron alusiones a ellas en las manifestaciones *pop* y en los *performances*, pero escaseaban, por lo general, en la pintura y escultura venezolanas.

En Colombia aparecen las revistas *Arte en Colombia* (1976) y *Re-Vista* (1978), así como la Binal de Artes Gráficas de Cali (La Tertulia, 1971). En este país es notoria la coexistencia de varios centros artísticos, además, de Bogotá: Cali, Medellín y Barranquilla. Cerca de Cali —en Roldanillo— el pintor Omar Rayo fundó un museo dedicado a la estampa. A fines de los setenta operó el Salón Atenas para artistas jóvenes, por el cual desfilaron muchas osadías no-objetualistas.

El fuerte de Colombia continuó siendo el figurativismo, incluyendo el hiperrealismo de Darío Morales, G. Cuartas y Juan Cárdenas, más en el trampantojo estaba su hermano Santiago. En este país también surgieron los no-objetualistas, como Antonio Caro, de corte conceptual; Juan Camilo Uribe, con su iconografía popular de soluciones ingeniosas, y Alvaro Barrios, de actitudes a lo M. Duchamp. De 1976 a 1979 funcionó el Sindicato de Barranquilla, conformado por no-objetualistas. En 1979 Beatriz González presentó *Diez Metros de Renoir* (una copia caprichosa de *Moulin de la Galette*), para vender a 20 dólares cada centímetro cuadrado y, para sorpresa de la artista, toda la superficie fue vendida.

El comercio del arte se intensificó en los años setenta. Para muchos observadores contribuyó el narcotráfico. Al parecer éste compró muchas obras de arte. Muy posible, pero lo cierto es que la plástica colombiana mostraba ya rasgos comunes muy especiales. En su personalidad estaba la buena factura de sus obras, su rica variedad de figuraciones, sus temas urbanos de corte mesocrático y sus despreocupaciones política y populares. Tal vez F. Botero sea una excepción y por eso sus obras resultaron quizá más valiosas.

Los no-objetualistas veían en sus manifestaciones alternativas artísticas, pero más las tomaban por subversiones desmitificadoras del arte convencional. Es que

los no-objetualismos occidentales tienen ese doble filo: ser nuevos medios de expresión y al mismo tiempo poder fungir de desmitificadores o destructores del arte establecido. Lo malo estuvo en que los unos y las otras fueron pasajeros y olvidados por los latinoamericanos. La pintura de caballete y sus figuras prosiguieron su marcha triunfal. Si las tendencias artísticas de avanzada abandonan la estética occidental, como continuadora de la grecorromana, los medios masivos la conservan y utilizan con éxito popular: copan las apetencias de todas las clases sociales.

Durante el gobierno militar de Velasco Alvarado, que cayó en 1976, en la plástica peruana hubo asentamientos de un "neo-indigenismo", como testimonio del abismo que las familias de la clase alta fueron cavando entre el mundo andino y el costeño, entre la capital y las provincias de contextura indígena. Era una vieja escisión estética que afloraba y que todavía no ha sido analizada con detenimiento y al trasluz de los conceptos estéticos de hoy. En todos nuestros países coexisten artes populares y hegemónicas, pero en Perú es preciso añadir el arte andino señorial, que no quiere saber nada con el naturalismo, la perspectiva central ni los temas occidentales; se aferra a lo que los "cultos" denominan "primitivismos". Precisamente nuestros no-objetualistas andaban subvertiendo las ideas básicas del arte y a veces querían rescatar los "primitivismos" y los solían practicar. Lo hacían a partir de las informaciones internacionales y de su mentalidad colonizada. Por eso, no repararon en los "primitivismos" de las estéticas andinas que ellos tenían en sus narices.

En aquellos años hubo un retorno a la figuración, sea a la carga surrealista, con Tilsa Tsuchiya y G. Chávez, o bien a la de corte más moderno, con L. Villanueva, C. Revilla y M. Vértiz. En el hiperrealismo incursionaba Aquino, mientras J. To'la proseguía su expresionismo con ánimo renovador y de profundización, lo mismo Max Herkovitz. Con figuras ligadas al pasado trabajaban Leslie Lee, Hastings y G. Garreau. Los abstraccionismos eran cultivados por Shinki y los ya citados Milner Cajaguarina y Galdos Rivas.

Los no-objetualismos fueron practicados por Teresa Burga y los grupos Huayuco (F. Mariotti, Polanco, Bolaños) y Arte al Paso. Se desarrolló un *pop* acriollado. De 1979 fue el grupo Signo con Willy Ludeña y Hugo Salazar. En los comienzos de los años setenta Cultura y Libertad era el centro de los jóvenes no-objetualistas.

En 1979 fue asignado el Premio Nacional de Arte al artesano Joaquín López Antay, cuyas obras representaron a Perú en la Bial de Sao Paulo de aquel año. Llovieron las protestas por parte de muchos artistas. Lo importante fue que, por primera vez, se equipararon el arte culto y las artesanías. Hoy muchos de los retableros, herederos de López Antay, siguen firmando sus trabajos, como por ejemplo Nicario Jiménez.

Durante los setenta, en Chile, vemos actuar a las Brigadas con sus murales de adoctrinamiento político. Fue en el gobierno de Salvador Allende. Con la dictadura

del general Pinochet (1973) vino una pausa hasta 1979. Luego son practicados los *performances* y las instalaciones que tendrán auge en los ochenta. Notable fue el surgimiento de un figurativismo muy rico en variantes como el de M. Toral, G. Díaz, R. Opazo, C. Bravo, R. Irrazábal, Jan D. Dávila, C. Aldunante.

En Ecuador había entonces una rica variedad de tendencias de un buen nivel medio de calidad, tal variedad se dio en E. Távara. El acento nacionalista estaba en los *collages* de O. Viteri y de M. Solís G., así como en las figuras de A. Villacís, en tanto la abstracción lírica era cultivada por J. Villa y Ll. Wulf. Los objetos de Mauricio Bueno merecen especial mención, gracias a su vanguardismo y pulcritud, simplismo e intelectualidad.

Lamentamos no disponer de informaciones artísticas de Bolivia de los años setenta, con el atenuante de que no somos historiadores ni estamos aquí escribiendo la historia de la cultura estética latinoamericana. Delineamos simplemente los aspectos teóricos de los hechos artísticos más saltantes que aparecen en los estudios históricos hasta ahora publicados, que se suceden en nuestros países y cuya lógica de cambios necesitamos conocer. Al fin y al cabo, estamos ante procesos de nuestras culturas estéticas (gusto o sensibilidad) y de sus sistemas —también culturales— de producir, distribuir y consumir bienes estéticos, que denominamos artes.

De Uruguay sólo recordamos exposiciones nacionales de elevado nivel medio y de búsquedas vanguardistas. A la mente se nos viene el arte conceptual de L. Camnitzer. De Puerto Rico pensamos en A. Rendón y A. Martorell.

Brasil tampoco escapó a los *happineros*, que ponen el acento en la acción humana para postularla como el don más vital; mucho más vital que los objetos, sus productos. El crítico Federico Morais realizó en 1971 los *Domingos de Creación* en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, con el fin de difundir las prácticas no-objetualistas en el público y en los artistas. En 1973 los franceses F. Forest y H. Fischer presentaron acciones como Bical Año 2000. Entre los conceptualistas brasileños estaban M. Fridman, M. Ishikawa, F. Pons y entre sus *happineros* H. Oiticica, A. Manuel, A. Dias, M. Nitsch, G. Meirelles. También hubo Arte Correo (Mail Art) y producción de libro-objetos, como los de Lygia Pape y de J. Plaza. La dictadura militar obligaba a que las acciones tuvieran un tinte político, pero menudearon las contraculturales. No faltaron las obras de arte ligadas a la computadora. Importante fue la Poesía Concreta, muy vinculada con artistas geométristas y no-objetualistas.

En la geometría destacaban Myra Schendel, A. Castro y Mary Veira. En 1978 el crítico R. Puntual presentó la muestra latinoamericana titulada *Geometría Sensible*; designación empleada por el argentino Aldo Pellegrini en el catálogo de la muestra de Paternosto que presentó en 1964 la galería Lirolay de Buenos Aires. Para ser precisos el concepto venía del neoconcretismo de Río en 1960.

Fue muy amplia la variedad de tendencias pictóricas en Brasil. Lo mismo en provincias, cuyos artistas buscaron inspiraciones locales, como Espíndola con su bovinocultura, esto es, con el tema del ganado vacuno de su región. Llamó la atención la obra ambientalista del grupo *Etsedrón*, presentada en una de las bienales nacionales de Sao Paulo. Su obra mostraba los elementos vegetales de las frecuentes sequías y hambrunas del Noreste del Brasil. Esto de presentar un ambiente campesino nada agradable ni bello causó críticas adversas, hasta entre los no-objetualistas. Ahí estaba lo horrible en lugar de la belleza, como lo postularon algunos oradores de la Semana de Arte de Sao Paulo en 1922.

Como corresponde a las contradicciones de nuestros países, Etsedrón era y es una manifestación artística igualmente válida al de un arte de computadora o al arte de la fotografía. En este último arte comenzó a descollar Brasil, con artistas como S. Salgado. Arte y tecnología van siempre paralelos, lo mismo arte y naturaleza. Entre las contraposiciones habituales de Brasil y de cualquier otro país latinoamericano habrá que señalar también las oscilaciones entre la nacionalidad y la latinoamericanidad. En este sentido, y en vista de las dificultades para organizar la boicoteada Bienal Nacional que correspondía a los años pares, la Fundación de la Bienal de Sao Paulo presentó la Primera Bienal Latinoamericana de Arte en 1978.

Esta tuvo como tema *Mitos y Magias*, porque debía ser una Bienal de investigación de las realidades estéticas de América Latina y el tema se cambiaría en las venideras. Las protestas proliferaron con el pretexto de que el tema alejaría al arte latinoamericano de la calidad artística, lo único que supuestamente cuenta. Se exigía, pues, continuidad de los criterios de calidad, ya oficializados por la Bienal, a la que justamente se sabotaba por eso. El sabotaje persistió y fue extendido por algunos artistas, como I. Granato con su *performance* *Mitos Ociosos*, a la Bienal Latinoamericana; la que por lo menos demandaba esepera como un elemental gesto de solidaridad.

Desafortunadamente, los envíos nacionales fueron folclóricos. Los críticos y artistas latinoamericanos no estaban todavía capacitados para investigar. Se limitaron a los folclorismos existentes en cada país. No se puede negar, eso sí, que lo enviado a la Bienal era una realidad de cada país. Hubo un simposio paralelo con abundantes ponencias en que sobresalían los litigios entre los nacionalismos y los cosmopolitismos, entre los eurocentrismos y los autodeterminismos estéticos. Sobre todo salieron a la luz los múltiples y complejos aspectos de la dependencia o eurocentrismo de las culturas estéticas de nuestra América.

Cuando Aracy Amaral, encargada de organizar la Segunda Bienal Latinoamericana, llamó a los críticos latinoamericanos a discutir el tema, sin ella saber cómo ni cuándo se comenzó a discutir si la Bienal Latinoamericana debía continuar o no, la gran mayoría de los críticos latinoamericanos decidió suprimirla. El argumento de mayor peso fue que nuestros países eran pobres y no podían hacer

doble gasto para la bienal internacional y para la latinoamericana; en cuyo caso era preferible la primera. Con sobrada razón, a los artistas les interesaba únicamente codearse con los europeos y norteamericanos y no con los latinoamericanos, que en nada los prestigiaban. A las claras, muchos artistas y críticos brasileños y argentinos eran extraños a los latinoamericanos: preferían ser cola de león que cabeza de ratón.

Por su elevada población, por su clase media vigorosa y culta, y por sus clases dirigentes acostumbradas a coleccionar arte, siempre hubo en Brasil una rica pluralidad de géneros y de tendencias artísticas. Sus artistas fueron numerosos tanto en los principales centros del país como en los regionales. Las obras de arte oscilaban entre la tradición y las vanguardias. Los últimos adelantos tecnológicos eran insertados en las obras de arte y éstos atraían a buen número de gente. Sus coleccionistas tenían sentido hasta para los productos más heteróclitos.

El ámbito artístico argentino tuvo en los años setenta una producción muy variada y nutrida, pese a las dictaduras militares y a la intensa emigración que ellas ocasionaron con su terror. En 1969 se fundó el Centro de Arte y Comunicación (CAYC), que vino a reemplazar al Di Tella en la rectoría —más tomada por asalto que ganada— del ámbito artístico argentino. Fue heredero de un Di Tella comandado por un hombre solo y no por un cuerpo colegiado, como debía ser. El CAYC fue propiamente un instrumento del Buenos Aires europeo que decidía representar al arte argentino y que muchas veces con su "porteñismo" prefirió declararse más latinoamericano que argentino.

El CAYC puso en práctica la preferencia de los artistas argentinos, quienes como máxima aspiración buscaban éxito en Nueva York o Londres, París o Roma. La inserción en esos centros mundiales y el prohijamiento de los postulados europeos del arte, eran los caminos transitados. En honor a la verdad, muchos de ellos conquistaron renombre internacional. Sin embargo, creemos que su renombre sería mayor si abrigasen una dosis de inconformismo, condición indispensable de las creaciones culturales de verdadera importancia histórica. Pocos, pero muy pocos, pensaron en el arduo camino de la internacionalización de lo particular o de lo nacional, en lugar del fácil proceso de internacionalizar lo internacional con alguna calidad establecida, como mérito. Evitamos el término universalización por rimbombante, pese a significar la capacidad de una obra de arte de ser leída por sobre las diferencias de raza, religión o país de los receptores.

La mejor manera de orientarnos en lo que entonces sucedía en Argentina consiste, a nuestro juicio, en separar la pintura de los no-objetualismos; en escultura y arquitectura no hubo nada verdaderamente importante. La figura dominaba a la pintura en sus diversos estilos. A parte del surrealismo, registramos la nueva figuración de los artistas que venían prestigiados desde la década anterior, como L. F. Noé y A. Seguí. El hiperrealismo lo encontramos en S. Camporeale y B. Audivert. Figuraciones insólitas registramos en J. Alvaro, E. Bertani y D. Cancela.

La iconografía era, sin duda, muy "porteña", a saber: urbana, burguesa y europea, salvo muy contadas excepciones; por ejemplo L. F. Noé en obras como su políptico para Misiones.

Los no-objetualismos desarrollados pueden ser agrupados, a su vez, en objetos, instalaciones, procesos y acciones. Los practicaron, sobre todo, los miembros del grupo de los Trece, muy allegado al CAYC, cuyo director Jorge Glusberg denominó *Arte de Sistemas* a sus prácticas y productos. J. Bedel, V. Grippo, M. Lorensanz, A. Trotta y Lilian Porter crearon objetos, mientras a las instalaciones estuvieron dedicados A. Portillos, J. González Mir y V. Marotta. Los procesos, que presentaban productos en sus cambios naturales o artificiales, estaban en las obras de L. Benedit y V. Grippo. Las acciones estuvieron representadas por M. Menujín, L. Maler, A. Greco, Lea Lublin y N. Uriburo. De L. Maler queda la instalación *La Última Cena* que recibió el Premio de la Bienal de Sao Paulo de 1977 y que actualmente se halla en el Museo Rufino Tamayo de la ciudad de México.

Las obras no-objetualistas fueron numerosas y de apreciable calidad estética y artística. Sin embargo, las no-efímeras se perdieron en los tiempos y espacios, tanto argentinos como internacionales. Sus autores fueron catalogados de buenos artistas internacionales. Nadie dudaba de su meritoria calidad, pero pudieron ser mejor sus obras y lecturas. Una de las causas estuvo en la constante preocupación por el reconocimiento internacional, entonces exacerbada por las múltiples actividades internacionales que organizaba el CAYC.

Si algún mérito tuvo esta institución fueron sus numerosas exposiciones, encuentros y concursos de alcances internacionales que llevaron a cabo con éxito de prensa. Algunas veces hubo preocupaciones latinoamericanas, pero más de tipo proselitista que de intercambio de ideas y de pareceres acerca del curso de las artes plásticas en nuestros países. En síntesis, los aspavientos eurocentristas no permitieron o retrasaron el repliegue de los artistas "porteños" hacia el resto del país y de América Latina, para detectar las necesidades de sus comunidades artísticas y las de sus sociedades civiles y después satisfacer unas y otras.

Las instalaciones y objetos del grupo Los Trece fueron leídas con inteligencia por J. Glusberg. Sus lecturas aparecieron en su libro *Del Pop Art a la Nueva Figuración* (1985) y constituyen buenas penetraciones en los mecanismos de la comunicación suscitados por las obras. Algunas veces la lectura se detiene en lo específicamente plástico de ellas, pero no fue estética ni encaminada a vincular los temas, imágenes y funciones de la obra de arte con sus realidades nacionales. Tampoco le preocuparon a J. Glusberg las vinculaciones de las obras entre sí. Estas quedaron colgadas en la atmósfera internacional de las teorías a la moda.

Muchas obras contenían elementos naturales, sean animales, vegetales y/o minerales, fáciles de vincular con las realidades argentinas visibles y conocidas.

Pero lo importante hubiese sido ligarlas a realidades escondidas o bien inventadas, cuando la innovación portada por la obra de arte fuera muy polisémica y resultara fácil nacionalizar algunos de sus aspectos. Más que unir el arte con la vida diaria y colectiva, las obras buscaban fusionar las ciencias naturales con con el arte y/o con lo estético. A nuestro juicio fue una búsqueda tan equivocada, como cuando los geometristas quisieron reemplazar los sentimientos estéticos con los intelectuales de la universalidad del concepto geométrico; equivocación que en 1960 señaló el neoconcretismo brasileño.

En la profundidad de las obras del grupo Los Trece se echaban de menos las arbitrariedades del así denominado "duende" o, si se prefiere, las profundas huellas de la fantasía. Llamaban la atención la pulcritud de los objetos y la rareza de su instalación. Las apariencias eran, por cierto, impecables y bella su limpidez. Dicho de otra manera, lo suntuario se imponía y lo hacía como una virtud idiosincrásica del argentino y rayana, a veces, en el exhibicionismo; el cual también era registrable en las elocubraciones teóricas a que la crítica argentina solía someter las obras de arte. Los procesos mismos de algunas instalaciones quedaron opacados por la pulcritud formal.

Los años setenta fueron de auge económico para Paraguay y como resultado sus artes plásticas tuvieron un rápido avance. Se fundó el Museo del Barro (1979) y la geometría siguió practicada por E. Careaga, al que se le sumó M. Valdovinos. Las renovaciones figurativas fueron emprendidas por R. Yustmann, S. Martínez y Mabel Acondo. Hubo *montages* y *performances*. A juicio de Ticio Escobar, se desarrollaron "tendencias analíticas", por estar próximas al arte conceptual y al hiperrealismo, pero —según nosotros— sin por esto perder importancia el buen acabado de las obras. Las formas de estas tendencias analíticas, que continuaron hasta los años ochenta, fueron gráficas más que pictóricas y provenían de actividades reflexivas más que emocionales. En pocas palabras, sus artistas imprimieron un sello particular al arte conceptual. Ellos mostraban la misma predilección por la evolución que los brasileños: no se detenían en la tendencia con que lograban éxito y preferían cambiar de tendencia. Por eso, los nombres se repiten en varias tendencias.

En la década que nos ocupa aparecen en América Latina las preocupaciones teóricas en torno a las artes y se sucedieron las publicaciones de Néstor García Canclini, Mirko Lauer, Óscar Olea, Alberto Hajar, G. Buntix, Alfonso Castrillón, G. Glusberg y el que esto escribe. La historia del arte contaba con valores como A. Amaral, W. Zanini, G. Galaz, M. Evelic, y la promotora y estudiosa Bélgica Rodríguez. No obstante haber aparecido en los años ochenta, merece especial atención el libro en dos tomos de Ticio Escobar titulado *Una introducción a las artes visuales en el Paraguay* (1982 y 1984).

En el citado libro se fusionaron, por primera vez en América Latina, la historia, la teoría y la crítica del arte. No sólo las obras fueron situadas en su con-

texto sociocultural, sino también se enfocaban los conceptos fundamentales en que ellas se apoyaban y se les criticaban sus valores. Este criterio antecede al nuestro que venimos vertiendo en el texto que el lector tiene en su manos. Se comenzó a dejar atrás la historia del arte como mera sucesión de nombres y de obras, pues no se trataba de confeccionar una guía amarilla de teléfonos. La historia del arte empezó a centrar sus consideraciones teóricas en la sucesión y en la pluralidad de las tendencias que iban apareciendo en cada uno de nuestros países, a partir de las presiones internacionales y de nuestras succiones o apetencias estéticas.

La crítica del arte mostraba muchos avances como actividad especializada y apoyada en la historia del arte, y a ratos en la sociología y la psicología del arte. En cada país operaban críticos de elevada calidad profesional; la respaldada por la teoría del arte o por un buen manejo de conceptos no pasaba de ser una actividad de excepción y necesitaba un mayor cultivo en cantidad y calidad.

B) *El estancamiento retardador*

Internacionalmente la década de los ochenta se caracterizó por terminar en el decaimiento de los gobiernos socialistas de Europa y en el no bien claro proyecto soviético de autotransformación. Terminó la Guerra Fría y continuó el consumismo centrado en la comodidad de los objetos y en el entretenimiento como máxima aspiración espiritual. Las ferias del arte florecieron y superaron en importancia a las bienales. Como nunca, se inflaron los precios de las pinturas de caballete. Dicho sea de paso, es ya tiempo de que evitemos el uso de la generalización *arte*, puesto que lo que se infla y se subasta es la pintura y ningún otro arte. ¿Por qué?

A la sazón, el capital financiero resultaba ya más comprador que los mismos países en surgimiento económico y ávidos de abrir museos para prestigiarse culturalmente. La Documenta prefería limitarse a exhibir instalaciones como si ya la pintura careciese de importancia o como si quisiera esquivar las influencias del comercio del arte. Ya no brotaban nuevas tendencias por razones históricas. Surgió, como sucedáneo, la transvanguardia, rotulada también *Bad painting*, en Nueva York, o bien pintura hecha por *Die Wilde*, en Berlín occidental. Quizá fue la primera moda lanzada por el comercio del arte; en el futuro tendremos el diseño, estilo o moda, no de cada década, sino de cada año. Para lanzarla se requiere, desde luego, encontrar un estilo que responda a expectativas de la comunidad artística y del público. No es, pues, cuestión de imponerla porque sí. El comercio del arte detectó que el expresionismo era afín a nuestra época, tanto en el Primer Mundo como en el Tercero.

Otros aseveraron que eran manifestaciones o consecuencias del posmodernismo o del cambio de sensibilidad en las nuevas generaciones. Se impuso el eclecticismo, el desinterés por la novedad y el amor a las regresiones denominadas

"citas". A causa de esto, los transvanguardistas o neoexpresionistas echaban por la borda todas las normas de equilibrio y armonía, para dedicarse al culto de agredir visualmente y a la búsqueda, quizá, de nuevas categorías estéticas más afines al mundo actual. Por otro lado, el feminismo retomó las pinturas de Frida Kahlo y exaltó las lecturas referentes a la vida de esta mujer maravillosa. La calidad plástica pasaba a segundo plano al adquirir importancia la obra como mero referente de las vicisitudes de una vida femenina ejemplar. En el trasfondo, iba imperando el video rock. ¿Estará el mundo occidental entrando a una nueva estética?

Para América Latina, esos años fueron los de la llamada *década perdida*, resultado del recrudecimiento de nuestra crisis económica, a la cual se sumó la invasión de Panamá por Estados Unidos, cuando 25 000 soldados la invadieron para capturar a un hombre solo, el general Noriega, su antiguo aliado. El pago de la deuda nos privó de los medios para lograr los avances artísticos deseados y sobre todo los requeridos. Las instituciones artísticas vegetaron y consecuentemente se estancó el arte de nuestros países en cuanto a recortar atrasos. Nuestra vida estética, sin embargo, siguió el ritmo y los caminos impuestos por la industria cultural de los países ricos.

Pese a la crisis económica, en nuestras naciones aumentó el comercio del arte. Es que con la crisis los ricos devienen más ricos y los pobres más pobres. Nuestros narcotraficantes también se decidieron a invertir en pinturas, en tanto las telenovelas seguían enseñoradas. En la pintura culta, mientras tanto, se entronizó por doquier el neoexpresionismo. Igual que en el ámbito internacional o cualquier país europeo, nuestras generaciones jóvenes de artistas fueron perdiendo militancia artística y estética y principiaron a interesarse únicamente en el mercado, previo aprovechamiento del mercado de prestigio y del comercio del arte.

El panorama estético de los 400 millones de latinoamericanos era y es básicamente el mismo que el de los países desarrollados, salvo las obvias diferencias de cantidad, en tanto nuestras clases medias y altas son menores cuantitativamente que las europeas y éstas copian a éstas, aunque sin mucha fidelidad. Lo cierto es que la gran mayoría de la población latinoamericana estaba ya urbanizada y disfrutaba de las informaciones y esparcimientos audiovisuales de la televisión y el cine, en especial las telenovelas. Su vida religiosa se reducía a un par de festividades al año; de vez en cuando se deleitaba con la música, canciones y bailes folclóricos, prefiriendo los románticos y más aún los tropicales, mientras se iba acercando a la música *pop* o al rock. Seguían en importancia las tiras cómicas, las telenovelas y las esporádicas visitas a los espectáculos deportivos, al circo y al teatro de variedades. Los sectores populares prefirieron siempre participar en las manifestaciones estéticas y no sólo ser espectadores. Sucede lo mismo con las juventudes de las clases media y alta, pero en otros locales como las discotecas y los espectáculos caros.

Si dispusiéramos de encuestas, utilizaríamos la sociología de los números para establecer la cantidad de público interesado en las artes tradicionales y estudiar sus motivaciones, usos y fines. Contamos con unos cuantos datos y por eso hemos de echar mano a una suerte de "lógica de los números", con el propósito de inferir otros. Sabemos, por ejemplo, que México, un país de 80 millones de habitantes y con una capital de 20 millones, cuenta con un promedio de 150 000 asiduos visitantes a museos de arte. En la exposición de Picasso y en la de Diego Rivera se elevaron a 750 000 y a un millón respectivamente. A simple vista, estos números serían los potenciales aficionados al arte (3 750 000 o 4 millones para América Latina).

Sin embargo, los potenciales son en realidad los 150 000 (750 000 para América Latina) que ya visitan exposiciones, pero que carecen de una apropiada educación, si nos atenemos al reducido tiraje de las revistas y de los libros de arte de muy lento consumo, más la ausencia en nuestros museos de cursillos, mesas redondas y conferencias. Los aficionados de una buena educación no deben pasar de 15 000 en México y de 75 000 en América Latina, con unos 5 000 o 20 000 coleccionistas entre ellos. Si miramos los diarios y la cantidad de sus páginas destinadas a los deportes, cabe concluir que los aficionados al fútbol poseen mayor cultura futbolística, que los aficionados a la pintura, cultura pictórica. Como es de suponer, los 200 000 o 300 000 visitantes de la Bienal de Venecia y de Documenta no poseen todos una buena educación artística. Total; en Europa, Estados Unidos y América Latina son muy pocos los interesados en las artes plásticas.

Lo mismo acontece con nuestros aficionados al teatro, al ballet en todos sus estilos, a los conciertos y ópera: son pocos y su nivel intelectual es bajo. Tampoco son muchos los lectores de novelas, poesía, cuentos y ensayos. Además, todos estos aficionados ven televisión y filmes, van a los espectáculos deportivos y oyen mucha música y de todos los tipos.

Por todo lo dicho, resulta lógico que no haya mucho interés en la pintura de caballete, puesto que sus nietas son las rectoras de la cultura estética del hombre actual. Después de todo, la fotografía fue hecha a imagen y semejanza de la pintura naturalista que se propuso alcanzar el Renacimiento. Esta hija gestó, a su vez, el cine y la televisión. Muchas veces nos atraen las muñecas de la abuela, pero tan sólo interesan a unos cuantos que seguirán rindiéndole culto y coleccionando sus obras. Muchas veces hemos visto en la filatelia similitudes con el coleccionismo de pinturas de caballete, con la salvedad de imperar en la primera la rareza sobre la belleza, mientras los mitos espiritualistas reinan en el segundo. Por lo demás, la filatelia se halla hoy amenazada de muerte por el Fax y el desarrollo de las mensajerías privadas. La pintura —como hemos afirmado con frecuencia— continúa teniendo importancia cultural, aunque haya perdido la demográfica. La tendrá a través de las minorías de nuestros productores culturales que la siguen amando.

Si ahora echamos un vistazo a los artistas o productores de pinturas de caballete (las esculturas y las obras de arquitectura son poco entendidas), veremos que ellos practican diferentes tendencias. Cada generación sigue con las suyas y los jóvenes eligen el neoexpresionismo; lanzado por el mercado o por el posmodernismo, da lo mismo. La formación pictórica de nuestros países constituye un delta de tendencias, entre las que predominan los realismos mágicos, las abstracciones líricas, los geometrismos, los informalismos, las nuevas figuraciones (el *pop* y la de elementos gráficos y pueriles) y los neoexpresionismos o posmodernismos, tan ligados al autobiografismo individualista de tipo narcisista. Escasea el hiperrealismo, así como los proyectos de artistas encaminados a satisfacer necesidades de su comunidad artística o bien las de su país. Los no-objetualismos fueron practicados con entusiasmo hasta 1983-1984. En 1981 se celebró el Primer Coloquio de Arte No-objetualista en el Museo de Arte Moderno de Medellín, junto con una exposición. La crisis económica impidió celebrar el segundo en los Espacios Cálidos de Caracas.

En un recorrido como el nuestro resulta ocioso detenerse en los nombres y obras de las tendencias residuales o que vienen del pasado. Los años ochenta se caracterizan por los neoexpresionismos que por doquier los practican nuestros pintores de las nuevas generaciones. La Bienal de Sao Paulo de 1985 fue casi dedicada a los neoexpresionismos, cuyas obras fueron exhibidas por autores y no por nacionalidades. Sa'ió a relucir el mismo sello en todas ellas, como en las geometrías del pasado, y se imponía. Para la mirada del hombre actual eran demasiado sutiles las diferencias entre unas y otras. La angustia finisecular se había generalizado a toda subjetividad y el narcisismo resultaba más gregario que individualista.

Antes de entrar al análisis, por país, de los neoexpresionismos —lo más característico de los años ochenta en América Latina—, nos permitiremos trazar someramente algunos aspectos generales, como los esfuerzos de nuestras instituciones estatales para promover la distribución artística de cada país y el intercambio cultural entre todos. En México se abrieron en 1982 el Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo; el Museo Nacional de Arte, que debía elaborar el registro de las obras de los plásticos mexicanos, y el Centro Cultural Arte Contemporáneo (de Televisa). A las bienales se sumaron, en esos años, la de La Habana (Cuba), la de Trujillo (Perú) y la de Cuenca (Ecuador). En Caracas aparece la revista *Arte Plural*.

A fines de la década los gobiernos latinoamericanos principiaron a reunir a sus altos funcionarios para discutir la integración cultural de América Latina. Se empezó por delinear los intercambios de espectáculos, que más correspondían a las municipalidades de sus capitales, que a sus gobiernos. Luego se encaró el mercado común de los bienes estéticos, sin pensar en la previa e indispensable eliminación de los impedimentos aduanales. La ciudad de Sao Paulo inauguró el Memorial de América Latina (1989), lamentablemente centrado en las artes populares desde

una visión occidental. En el Primer Encuentro de Críticos y Artistas Iberoamericanos de Caracas, en 1978, se había ya proyectado un instituto de difusión, registro e investigación de arte latinoamericano, que nunca funcionó. Sin lugar a dudas, Venezuela seguía siendo el mejor país como sede de un organismo de estos fines, pues Brasil y México son demasiado grandes y buscan un liderazgo.

El asunto de las Malvinas en 1982 había acrecentado, sin duda, el latinoamericanismo en todos nuestros países, mientras lo despertaba en Buenos Aires, pese a la manifestación realizada para reclamar que se les siga considerando occidentales a sus habitantes, igual que católicos y blancos. Aumentaron consecuentemente en todas partes las discusiones en torno a la identidad latinoamericana, pero sin ampliar ni profundizar sus conceptos básicos y realistas. Chile y Paraguay, que habían estado aislados del resto de Nuestra América, abrieron las posibilidades de un intercambio artístico con sus hermanas repúblicas, cuando cayeron sus dictaduras.

Si las preocupaciones estatales por la integración latinoamericana despertaron ilusiones, mayores fueron cuando se realizaron subastas, en Nueva York, de pinturas latinoamericanas. Se pensó que estábamos ante el boom de nuestra pintura. Error. Los pujadores y compradores eran latinoamericanos, puesto que las obras estaban más baratas fuera de las fronteras de su país. Como en todas partes del mundo, el coleccionismo era ya nacional y las obras tenían mayor precio en su país de origen, a causa de la competencia. Además de que muchos coleccionistas norteamericanos deseaban deshacerse de las pinturas latinoamericanas.

En la década de los ochenta las artes plásticas latinoamericanas sufrieron las pérdidas, por fallecimiento, de Marta Traba (1983) y Jorge Romero Brest (1989); antes Mario Pedrosa. Todos habían llevado una labor crítica de importancia decisiva para nuestras artes y las de los países donde residieron. El número de críticos había aumentado en América Latina, pero todavía teníamos un déficit de ellos, en la mayoría de nuestras naciones, porque el periodismo cultural era pobre o no tenía interés en tal actividad. Tal carencia era mayor en historiadores y museógrafos y más aún en teóricos del arte.

Con la "lógica de los números" ya vimos que tenemos un fuerte déficit de aficionados en las artes tradicionales; pero todo lo contrario en los entretenimientos audiovisuales, los icónico-verbales y los espectáculos deportivos, así como en la música, baile y canción. El cuadro de nuestra cultura estética se completa si agregamos el hecho de que el elevado porcentaje de bienes estéticos que consumimos viene del extranjero, más el faltante de productores nacionales de tales bienes que sufrimos, salvo los folclóricos y los populares urbanos.

Hubo hechos importantes en el ámbito artístico de México en esos años: se creó la Bienal Rufino Tamayo (1980) en Oaxaca y el Salón de Arte Joven (1982). Entre las más destacadas exposiciones cabe mencionar a *De los Grupos*, *los Individuos* (1985) y *Confrontaciones 86*, que fue un balance de nombres más

que tendencias. El Salón de los Espacios Alternativos de 1987 en el Museo de Arte Moderno, resultado de la bienal dedicada a las experimentaciones, como las instalaciones. Alusiones a la Virgen de Guadalupe y a la integridad nacional fueron consideradas profanaciones. Organizaciones católicas invadieron el Museo de Arte Moderno, donde se exhibían las obras, y lograron el retiro de las "profanadoras" y luego del director del mencionado museo.

En 1987-1988 se presentó la exposición Rufino Tamayo-70 Años de Creación y la En Tiempos de la Posmodernidad (1987) en el Museo de Arte Moderno. En 1989 principió a operar el Consejo Nacional para la Cultura y Las Artes, teniendo bajo su autoridad al Instituto Nacional de Bellas Artes. Uno de sus primeros trabajos fue coordinar múltiples exposiciones para celebrar los 150 años de la fotografía. Llamaron la atención los méritos de La Memoria del Tiempo, exposición organizada por Mariana Jampolsky (1987) en el Museo de Arte Moderno. En exposiciones extranjeras recordamos la de J. Torres García (1981), la de Cartier Bresson (1982) y la "actuación sociológica" del francés Herver Fischer en 1985.

Entre otras novedades estaban: el *pop* practicado por F. Marmata, Martiel y C. Rippey; el hiperrealismo de Teresa Morán y B. Domínguez; el *comix* de Zalathiel Vargas; imágenes de tiras cómicas de fines contraculturales, llevadas a la pintura de amplios formatos. Fuera de la pintura destacaron las instalaciones, con Francisco Moyao como su principal cultor. En escultura descolló La Puerta de Sebastián, en Monterrey, a la salida para Saltillo; una obra transitable de indiscutible valía internacional. Le sigue a distancia la obra OVI de Hersúa, también transitable e instalada en los jardines del Museo de Arte Moderno de la ciudad de México.

En arquitectura hubo muchas obras importantes, pero todavía indescriptibles por falta de recursos conceptuales para asir sus espacios con nuestro cuerpo, además de nuestra vista.

Mención aparte merecen la Macro Plaza de Monterrey y la plaza en torno al Hospicio Cabañas en Guadalajara, como obras del diseño o arte urbano. Fueron soluciones ejemplares por influir en la vida de la comunidad. En la primera se erigió el muro escultórico de Luis Barragán con su sugerente color, altura y un rayo láser en la cima, yendo en las noches de un punto cardinal a otro. Las otras esculturas tertimonian el gusto dudoso de políticos y la ignorancia, en escultura contemporánea, de los empresarios, pese a su plausibles modernidad tecnológica. Sea como fuera, la Macro Plaza muestra en sus esculturas la diversidad de gustos de su sociedad: los actualizados y los anacrónicos, los malos y los buenos.

Hemos dejado para lo último los neo-expresionismos surgidos en los ochenta y practicados por muchos artistas jóvenes. Como sus obras exaltan elementos locales, cabe referirnos a un neo-mexicanismo muy singular e importante, que destaca por su cantidad y su renovado localismo en el panorama latinoamericano y el

internacional. Lástima que estos artistas de las nuevas generaciones hayan tenido que esperar presiones foráneas para penetrar en sus estratos idiosincrásicos y hacer visib'es aspectos nuevos.

En realidad, esta espera viene a ser una prueba más de nuestra falta de proyectos o de orientaciones nacionales; la cual impide el desarrollo del talento artístico de muchos jóvenes mexicanos, capaz de transfigurar sus tradiciones profesionales y nacionales. Como ya hemos señalado, la comunidad plástica de cada uno de nuestros países fue adquiriendo tradición y personalidad con el tiempo. Consecuentemente, cada país iba diferenciándose de los demás, aunque paradójicamente aumentaba su conciencia latinoamericanista.

El neomexicanismo de nuestros neo-expresionistas no era el expresionismo tradicional que ostenta visibles componentes nacionales, hechos símbolo. Propiamente penetraron en varios aspectos de la estética popular, como los religiosos y sus sentimentalidades. Esto, además del retorno a los orígenes que, de hecho, postula el neo-expresionismo. Después de todo, éste manifiesta un retorno al primitivismo de formas y colores. Si los artistas de los países desarrollados querían jugar al primitivismo, como una demanda de la sensibilidad de nuestro tiempo, nada mejor que la subjetividad mexicana para practicarlo con legitimidad, ya que ésta estuvo siempre preocupada por la cultura popular y por sus antecedentes precolombinos.

Pero también hemos de admitir que el expresionismo se ha exacerbado internacionalmente por la angustia que han suscitado las violencias de nuestro tiempo y por las presiones de la estética anglosajona en busca de predominio. Los países desarrollados sienten sed de antiguos mitos, pues han perdido los suyos, mientras nosotros los tenemos en exceso. ¿Dónde está el justo medio?

Nos estamos refiriendo a las pinturas de A. Arango, A. Bellón, A. Colunga, J. Galán, J. de la Garza, Jazzamoart Vázquez, R. Maldonado, D. M. Núñez, A. Patiño, R. Turnbull, G. Venegas y N. B. Zenil.

Son variados los componentes de su neomexicanismo: los populares se combinan con los mesocráticos antes marginados y con los internacionales, los religiosos se codean con las sentimentalidades de telenovela, el *kitsch* se entrelaza con las inspiraciones en Frida Kahlo y su auge internacional, el feminismo se alterna con el homosexualismo. En lo formal se hermana el *pop* con el puerilismo, la ingenuidad se liga a la agresividad cromática, las desfiguraciones se juntan con las rotundidades gráficas. No falta la paradoja del pulcro acabado de las obras, como las de N. B. Zenil.

En todas sus obras aparecen el autobiografismo y la acentuación del plano pragmático: lo importante está en las realidades humanas referidas por la obra. El plano semántico y el sintáctico son puramente lingüísticos, o mejor: pertenecen a los "dialectos" populares e iconográficos, en que se dan cita lo grotesco, la ironía y, a ratos, la morbidez. Las normas estéticas tradicionales son subvertidas radical-

mente con el fin —inadvertido quizás para muchos de estos jóvenes— de llegar a lo horrible como una de las facetas de lo sublime o a la descomunal violencia de nuestro tiempo. Este neomexicanismo viene a ser, para nosotros, el verdadero *pop* del Tercer Mundo en general y del mexicano en particular.

Para terminar con México e iniciar la visión general de cada país, a modo de balance, señalaremos al Estado mexicano como el mayor problema para superar que, por ahora, tienen las artes nacionales. Nos referimos a los excesos en que han incurrido las instituciones oficiales al promover desde 1922 las artes, sin la competencia del señor privado y sin una crítica activa de los estudiosos, frente a los desmanes estatales. Ahora que el Estado empobrece comenzamos a percibir los daños causados por su sobreprotección a los artistas nacionales de valía y por su "patriotización" de los valores de éstos, que ha impedido la libre circulación de criterios contrapuestos a los oficiales.

Los daños comenzaron con la educación artística, tanto la profesional como la escolar, que hoy requieren una urgente actualización basada en la más abierta pluralidad de pareceres artísticos y de apetencias estéticas. La valoración debe primar sobre el respeto a los valores oficiales impuestos o contra el "terrorismo" de estos valores y de la negación de los favores del Estado. Son abismales las diferencias entre los tiempos de la gestación del muralismo y los actuales, entre los valores artísticos y el nivel intelectual de los artistas de los años veinte hasta los cuarenta, y los actuales. La promoción estatal, además, debe centrarse en la educación artística que los museos deben impartir a los aficionados. Estamos en la época del mercadeo: lo difícil no es producir, sino lograr que se consuma lo producido. Y el arte mexicano sufre una carencia de consumidores.

Con la Bial de La Habana la plástica cubana entró en activo contacto con el extranjero. Si bien la pintura cubana no tenía, en los años ochenta, cúspides como las del cartel y del cine en el pasado, mostraba un elevado nivel medio gracias a una buena educación superior del arte. Ésta había modelado a un artista promedio que sabía verter en conceptos correctos y claros lo que estaba haciendo con las manos. Viéndolo bien, Cuba debió ser en los años ochenta un país rector de la teoría latinoamericana del arte, pues contaba con teóricos jóvenes de un buen manejo conceptual. Por desgracia, las viejas generaciones que habían hecho la revolución no supieron ceder campo a los teóricos jóvenes para que intervinieran en los asuntos nacionales e internacionales del arte.

Venezuela, por su parte, necesita contrapesar la abundancia de productores, fundaciones y coleccionistas de arte, con una mayor producción de críticas, teorías y textos históricos, con criterios actualizados. Los trabajos de un Juan Calzadilla, por ejemplo, cumplieron su tarea con mucha sensibilidad, conocimiento histórico, cultural visual y una buena prosa. Pero hoy se echa de menos el manejo de conceptos en las cuestiones artísticas. Con todo, ya comienzan a aparecer críticos de formación universitaria especializada. Lo importante es, a nuestro juicio, la

elevación del nivel intelectual de los aficionados y de su número. Igualmente urgente viene a ser la organización y la actualización de la enseñanza artística superior, tanto tiempo abandonada y a la deriva, cuyos anacronismos fueron subsanados con estadias en París becaadas por el Estado. La opulencia pertenece al pasado y dudamos que vuelva.

Pese a todo, Venezuela posee una Galería Nacional de Arte, provista de un buen registro de obras de artistas venezolanos, buenas colecciones de arte latinoamericano y un activo Museo de Arte Contemporáneo, dirigido por Sofía Imber.

La impresión que tenemos del ámbito colombiano de arte es su aislamiento voluntario. No con respecto a Nueva York o París, sino a los países latinoamericanos. Exhibe pocos envíos extranjeros y no manda exposiciones afuera. Aquí también cabe señalar la necesidad de una mayor circulación de ideas y de teorías. Sin embargo, Colombia cuenta con un comercio de arte muy activo, que aparece reflejado en la revista *Arte en Colombia* y que quizás sea la causa de su aislamiento. Además, goza de las ventajas del descentralismo, en tanto Medellín, Cali y Barranquilla muestran independencia de Bogotá, la capital, en la organización de sus actividades artísticas.

En Ecuador las artes plásticas requieren una asimilación —o superación— del éxito real o ficticio de O. Guayasamín y, sobre todo, de la oficialización de su persona y de su tardío indigenismo. Sólo la juventud es capaz de zafarse de las imposiciones oficiales.

En medio de la honda crisis económica de Perú y la consecuente incapacidad de su Estado de hacer algo en favor de las artes plásticas, muchos jóvenes experimentan en busca de nuevos caminos para sus prácticas e ideales. Otros, mientras tanto, van tras el éxito en galerías. Los coleccionistas, en su mayoría, buscan buenas inversiones en la pintura nacional. En el fondo del panorama nacional registramos un aumento, en cantidad y calidad, de los preocupados por las visiones teóricas de las artes. En los cinturones de miseria, entretanto, se acentúa el mestizaje cultural y surgen resultados sorprendentes como el de la música "chicha", combinación de aires andinos con tropicales. Está pendiente aún que se pacifique y rinda frutos la actual coexistencia de una pintura de estética andina con la mestiza costeña y con la de remedo europeo, escasa por fortuna.

Las artes plásticas de Bolivia siguen el curso de sus búsquedas de variados mestizajes iconográficos y estéticos, y de los problemas propios de su crisis económica. Los jóvenes son obviamente los que pugnan por actualizarse. Hemos visto, por ejemplo, las actuaciones de C. Valcárcel un "performista" de actitudes serias y cautivadoras, hasta suscitar generosas tensiones de un suspenso muy pocas veces visto.

Los ochenta fueron muy ricos en *performances* en Chile (C. Leppe), los conceptualismos (E. Dittoborn), los instalaciones (V. Errázuriz, F. Brugnoli, J. P. Langlois, A. Jaar) y los video-artes (J. Downey, E. Castro Cid). Estos no-objeta-

lismos estuvieron respaldados por teorizaciones. Los apoyó en forma muy estrecha N. Richard.

Ya hemos manifestado que con la restauración de la democracia en Chile y en el Paraguay, se espera que sus respectivos artistas rompan el aislamiento impuesto por sus correspondientes dictaduras y entren a vincularse con sus colegas del resto de América Latina, cuya comunidad de aspiraciones y de problemas beneficiaría a estos dos países.

Uruguay fue siempre uno de los centros importantes de la cultura latinoamericana, pese a su reducida población. En cuanto a las artes plásticas ostenta a tres valores indiscutibles como J. M. Blanes, P. Figari y J. Torres García. Esperamos una pronta recuperación económica, para que este país pueda enviar, a los demás latinoamericanos exposiciones de sus artistas más actualizados y teorice los diferentes aspectos de las artes plásticas de América Latina, como ya lo han hecho con éxito en la literatura estudiosos como Rodríguez Monegal y A. Rama. Cualesquiera de sus reactivaciones estarán animadas —de esto estamos convencidos— de ese latinoamericanismo siempre registrable en la vida cultural de Montevideo, su capital.

Siempre resultó tarea ardua orientarse en la nutrida pluralidad artística de un país tan grande y poblado, como es Brasil. Naturalmente, sufre actualmente una fuerte crisis económica que circunscribe sus artes plásticas a estrechos círculos demográficos y que hoy las aleja de las mayorías. Hace frente, pues, a los mismos problemas que el resto de nuestra América. Su pluralidad plástica —aclarémoslo— no es sólo de tendencias o de géneros de circulación internacional (tanto de origen europeo como estadounidense), sino también de varias corrientes locales: la europeísta un tanto apátrida o cosmopolita; la de mestizaje lusitano; la de mestizaje africano como Etsedron y el Proyecto Tierra de J. Dorea; y la latinoamericanista, que busca romper el aislamiento que impuso a Brasil el hecho de hablar portugués y no español, más un constante mirar a Europa. Sao Paulo ha tomado últimamente la bandera del latinoamericanismo con la construcción del ya citado Momenial de América Latina.

No olvidemos que los diferentes mestizajes temáticos, estéticos y artísticos no han impedido, al contrario, que el Brasil disponga de unas artes plásticas copiosas y actualizadas. Sobre todo en escultura pública, arquitectura y los diferentes diseños. Esto, además de una cultura popular muy rica en música, bailes y canciones, así como de una oralidad cargada de mitos y formas afrobrasileñas.

Argentina, a su turno, cambió de rumbo político en los años ochenta con su entrada a la democracia en 1982. El CAYC, su principal institución artística, también cambió de orientación y se abocó a la arquitectura y al espacio público con su exposición Arte en la Calle de 1984. El neoespressionismo brotó, pero sin muchos adeptos. No por nada, Argentina había tenido en los años sesenta la nueva figuración, cuya fuerza era difícil de superar para las nuevas generaciones.

Con todo, destacaron A. Eckel y G. Kuitca. La figuración siguió predominando en sus múltiples modalidades renovadoras. En estos momentos (1991) resalta, para nosotros, la urgencia de que la pluralidad de ideas y pareceres artísticos abandone sus pugnas silenciosas y entre a una oposición abierta y de mutua emulación. El principal blanco se halla, a nuestro juicio, en el monopolio de una única institución (el Di Tella primero y luego el CAYC), no importa si se trata de un monopolio más oficial que real. Otra recuperación vital que vemos por delante es que los jóvenes artistas aficionados abandonen el uso de un lenguaje hermético y de doble sentido, impuesto por las dictaduras militares, que hoy lastra a la crítica y a las teorizaciones del arte. A esto y al consecuente uso de un lenguaje directo, ha de contribuir eficazmente la actualización de los conceptos e informaciones artísticas en circulación en el ámbito cultural.

La renovación de conceptos y de prácticas artísticas en los países de América Latina Central resulta mucho más difícil, a causa de sus pequeñas poblaciones. Como es obvio, sólo un intercambio estrecho y libre de impedimentos aduanales entre estos países lograría tal renovación. Con todo, son notorias las preocupaciones de los países centroamericanos por las artes plásticas durante los años ochenta.

Los países del Caribe presentan las mismas desventajas, más su condición de islas, su idioma inglés o francés y el no ser católicos. Sin embargo, hoy su afro-latinidad es evidente, esto es, participan de las mismas aspiraciones y problemas colectivos que el resto de América Latina. Hasta ahora, destacan la pintura ingenua de Haití y la de Jamaica atenazada por nacionalismos y sentimientos religiosos.

Aquí ponemos punto final al señalamiento de los problemas estéticos y artísticos que hasta 1990 vemos en cada país, o grupo de países de América Latina, desde nuestra perspectiva personal de 1991 hacia atrás. Ésta se halla animada por las impresiones que fuimos obteniendo y decantando a lo largo de nuestro estudio de sus realidades estéticas nacionales y de nuestras visitas a los diferentes países hermanos. Una mayor pluralidad plástica presentamos para los años noventa.

CONCLUSIONES COMPENDIADORAS

En nuestro estudio hemos aplicado constantemente una de las recomendaciones más elementales y eficaces, que subrayaba Descartes y que consiste en enfocar separadamente cada uno de los componentes integrados del objeto de nuestro análisis. Para manejar algo con eficacia es preferible hacerlo por partes y no tomar el todo como un fardo cerrado y uniforme o internamente indiferenciado. De acuerdo con tal recomendación, debemos aquí ocuparnos primero de nuestras culturas estéticas, para así ir de lo general a lo particular; del todo a sus partes, las que, en este caso, son las artes. Pero hemos de separar las estéticas hegemónicas de las populares y en unas y en otras iremos viendo sus respectivas relaciones con sus sistemas de producir imágenes, objetos y acciones que las expresan y retroalimentan y que conocemos con el nombre de obras de arte.

Las estéticas hegemónicas se sucedieron entre nosotros por reemplazo o, mejor, por desalojo: las ibéricas impuestas por los invasores tomaron el lugar de las autóctonas. Luego transplantamos a nuestros suelos las de los países europeos más desarrollados y las de Estados Unidos sucesivamente, como la mejor occidentalización o modernización de las colonias. Así las ibéricas fueron superadas. Hoy los vientos posmodernistas presagian cambios radicales en la cultura estética de occidente y consecuentemente en la mundial.

Los mayores cambios de nuestras estéticas hegemónicas en su largo recorrido coinciden con los tres mayores pasajes históricos de Nuestra América: del mundo precolombino a la Colonia; de ésta a la república, y el de 1950 cuando la invasión tecnológica causó el empobrecimiento del campo y la formación de los cinturones de miseria en nuestras ciudades principales. Esta invasión trajo consigo la industria cultural controlada por los países ricos, que por doquier en el mundo impone persuasivamente el sistema occidental de valores estéticos, y que altera el panorama estético mundial y los mecanismos internos de las estéticas nacionales.

Los cambios radicales se sucedieron demasiado rápidos desde el punto de vista histórico. A tal punto, que nuestras actuales estéticas hegemónicas no han tenido tiempo de fraguar un sistema de valores al calor de sus estéticas populares. No nos referimos a las precolombinas que evolucionaron durante milenios a la sombra de sus valores religiosos y de sus luchas con otras culturas autóctonas. Fueron las más hegemónicas, en tanto tuvieron un ideal consenso popular y poseyeron una unidad iconográfica y otra racial. Los sentimientos y los conocimientos mágico-religiosos regían a los ético-políticos, a los afectivos y a los estéticos, todos muy activos en la cotidianidad del azteca o del súbdito incaico; no sólo en sus ritos, mitos y magias.

En las estéticas autóctonas también cabe comprobar una constante evolución de lo religioso hacia lo profano, de las teocracias hacia los sacerdocios, de las noblezas hacia los guerreros. El poder se fue laicizando (militarizándose para ser exactos), pero continuaron sus ritos, mitos y magias y prosiguieron sus valores estéticos, los que a la larga rigieron el sistema de las decisiones prácticas del hombre común, cuando fallaban sus razones lógicas. No olvidemos que estos valores son también sentimientos y conocimientos de la realidad. En verdad, lo estético no sólo concierne a la belleza ni al placer, como postula hoy abusivamente la cultura occidental oficial.

Pero nuestras culturas autóctonas tuvieron una notoria desventaja vital: sus intercambios fueron muy reducidos y casi endógenos, pues no fueron ni siquiera continentales. A diferencia de Europa, cuya cultura surge de los milenarios mestizajes, suscitados en el Cercano Oriente por la confluencia de África, Asia y Europa.

Su sistema estético de valores, por otro lado, estaba subyugado por los sentimientos mágico-religiosos —muy ligados a categorías, hoy rotuladas dramatismo, fealdad y sublimidad o grandiosidad— entonces generados por la imponencia de la naturaleza, el imaginado terror de los dioses y lo horrible que se veía en la existencia humana; causa con las cuales se confundían los sentimientos estéticos.

Propiamente las relaciones estéticas predominantes en el hombre común eran con los dioses, luego con los nobles y después con su colectividad. Hasta el trabajo de siempre o cosecha constituía un rito mágico-religioso. Recordemos que el concepto de sensibilidad aparece en la Europa del siglo XVIII. El sistema de imágenes era religioso. Ellas constituían una suerte de ayuda-memorias para la rica oralidad precolombina, preservadora y comunicadora de los mitos. El politeísmo originaba una mitología en que la épica y la lírica de numerosas deidades implicaban múltiples sentimientos o conocimientos estéticos. La mitología reflejaba la cotidianidad del azteca o del quechua.

En la vida profana del precolombino lo bello o placentero de los objetos estuvo unidos a la profusión de adornos y al acabado perfecto, el cual a su vez estaba ligado a utilidades prácticas. La belleza pura, recordémoslo también, aparece en Europa a mediados del siglo XIX.

Por último, los sistemas precolombinos de producir imágenes, objetos y acciones estaban recién salidos de la magia y principiaban a ser tecnologías u oficios. Esto explica, precisamente, el concepto de acabado perfecto como un anhelado paradigma de belleza. La producción de imágenes, objetos y/o acciones había pasado del mago al sacerdote y de éste a gente de oficio que prestaba servicios por retribuciones o servidumbre, esclavitud o tributos. Su distribución era controlada por los sacerdotes. El consumo se hallaba centrado en productos de naturaleza eminentemente religiosos, los cuales valían como referencias a una deidad o héroe.

No existían las obras como espectáculos que se bastasen a sí mismos y fueran profanos. A simple vista, fue profano el uso de joyas. En realidad eran signos de

posición elevada en la estratificación social, también regulada por la religión. Incluso estuvo reglamentado el uso de joyas. Además, el uso de amuletos o efigies eran medios mágico-religiosos para fines prácticos, como la fertilización o la cura de males corporales. No olvidemos: Europa pasó también de los magos del paleolítico a los productores neolíticos de textiles, cerámica, cestería y metalurgia.

En Mesoamérica fue importante el rito público y por eso predominaron las plazas ceremoniales con sus obras arquitectónicas, a cuyo servicio estuvieron la pintura mural y la escultura. En las culturas centroandinas, mientras tanto, sus ritos se centaban en el fardo funerario. De ahí la importancia de la textilera, cerámica y metalurgia. Además, entre sus formas proliferaron las geométricas.

Resumiendo, en nuestras estéticas autóctonas no existían las artes como sistemas culturales propiamente dichos; vale decir, ellas no poseían sus propios principios, medios ni fines. Todos estos eran mágico-religiosos. El lector entenderá nuestro concepto de sistema cultural si piensa que en Europa el arte de la pintura fue un oficio hasta la Edad Media. En Italia comenzó a surgir la pintura como sistema con el Renacimiento, cuando en el siglo xiv éste inició la búsqueda de la perspectiva central y de las proporciones, elementos puramente pictóricos que impusieron el imperio de la pintura de caballete.

Tengamos presente que ni aun los mayas —los más adelantados en este sentido— habían llegado a la escritura como un sistema eficaz o de gran economía de signos fonéticos. Estaban en camino de lograrlo y todavía utilizaban pictogramas sin llegar a los ideogramas, menos al sistema de signos completo y económico. No pudo existir, pues, la pintura como un sistema autónomo.

En términos generales, cuando los españoles invadieron a las culturas precolombinas los valores estéticos y los procedimientos de producir imágenes, objetos y acciones (también estéticos) de éstas atravesaban una suerte de sincretismo antropológicamente temprano, en que los valores y categorías aún andaban indiferenciados y que eran productos de mestizajes con culturas invasoras o invadidas. Para nosotros, los mestizajes que nos importan son los culturales y no los raciales. Como es lógico suponer, sus luchas eran religiosas ante todo y sobre todo. Sea como fuere, los sacerdotes (o el Estado) regulaban la sensibilidad y mentalidad del hombre común, mediante las inadvertidas persuasiones estéticas de los ritos. Igual que en Europa católica, en paleoamérica los sacerdotes lo hacían a través del tiempo libre, en su gran mayoría dedicado a los ritos mágico-religiosos.

Si existieron estéticas populares en las culturas precolombinas, entonces con mayor razón tuvieron que ser religiosas. Los ritos de la estética hegemónica fueron populares, sin duda, pero también pudo haber habido versiones populares de tales ritos o bien propiamente populares, éstos por lo regular anacrónicos o pertenecientes a pueblos subyugados que continuaban sus ritos, mitos y magias, de suyo diferentes a los de la cultura que los dominaba. Casi nada sabemos de una muy probable estética popular profana, que aunara, por ejemplo, música,

bailes y canciones relativos al amor entre un hombre y mujer o que poseyera una rica oralidad narrativa. En todo caso, hubo vínculos profundos entre las estéticas hegemónicas y las populares, que desaparecieron en nuestra Colonia y en nuestras repúblicas tuvieron iconografías deliriosas ajenas a los sectores populares. Notable fue asimismo el hecho de que las estéticas precolombinas no hayan estado amenazadas obviamente por la guadaña de los modernismos.

Ante lo que sabemos o que nos imaginamos del ayer lejano de nuestras estéticas indígenas, cabe preguntarnos: ¿qué subsiste hoy de todo esto? ¿En qué nos puede beneficiar nuestro conocimiento de ellas y alguno que otro ingrediente de las mismas?

No cabe buscar las respuestas en las estéticas hegemónicas de hoy, pues éstas se cuidaron mucho tiempo de no absorber elementos indígenas, aunque no pudieron evitarlos. Sin embargo, hoy ellas buscan defenderse de los internacionalismos con la asimilación de ingredientes autóctonos, todavía subsistentes en las etnias de algunos países latinoamericanos. No en vano, éstos están obligados a echar mano de ciertos elementos europeos y locales para poder contrarrestar la norteamericanización que tan fuerte y tan de cerca nos presiona. Nuestras estéticas populares preservan los elementos autóctonos en sus indígenas y no en las piedras de los museos. Si bien nos enorgullecemos de éstas, nos avergüenzan los descendientes de los autores de ellas. Dichas estéticas los preservan, gracias a la acción de élites populares que también existen. No importa si los preservan con algunos inevitables cambios homeostáticos y la gran mayoría de los sectores populares mantiene un constante mestizaje con las hegemónicas, que propaga la industria cultural, para acercarse a éstas y alejarse de las suyas.

Hoy nos percatamos de la importancia de los procesos que nuestras colectividades han de emprender irremediamente: llevar su mentalidad de los valores indiferenciados de sus realidades inmediatas a los diferenciados o plurales, mientras su sensibilidad es conducida de lo diferenciado (propio de lo no integrado) a la indiferenciación o integración. El conocimiento de nuestros mestizajes culturales y el razonamiento de sus respectivos cursos posibles serán eficaces cuando aceptemos lo substancial: que se trata de mecanismos culturales y no raciales, con los cuales se les confunde.

Todavía el pensamiento latinoamericano no sale de los elementales criterios morfológicos y reduce lo cultural o lo racial únicamente, esto es, se queda en la superficie de las formas y colores. No quiere entender que muchos hijos de europeos de Nuestra América son y pueden ser más mestizos culturales que muchos mestizos raciales. Si bien la raza posee sus características culturales, éstas se deben a coyunturas históricas y geográficas, más no a determinismos raciales. La miseria y el analfabetismo que hoy sufren las etnias no se deben a causas raciales, sino a la marginación a que se las somete o por no estar todavía integradas al país. En pocas palabras, los mestizajes culturales (los estéticos y los artísticos incluidos)

continuarán durante mucho tiempo y nos irán acercando a la unidad nacional y a la latinoamericana, cuya vital pluralidad irá pasando de la incoherencia a la congruencia y de la jerarquización a la igualdad.

Desde el punto de vista metodológico nos será dable concluir que, en el estudio de nuestras estéticas autóctonas, es obligatorio poner en práctica las diferenciaciones siguientes: entre lo estético y lo artístico; entre las tres actividades básicas: creación, promoción y apreciación; entre lo antropológico, lo precolombino y lo propio de cada cultura; aparte de arremeter contra los monoesteticismos, los eurocentrismos y las bellomanías. Pero las estéticas precolombinas tenían que seguir su curso histórico y fueron surgiendo otras diferenciaciones a emprender: entre el mestizaje cultural y el racial, entre el individuo y su colectividad o comunidad profesional y otras más.

Uno de los factores importantes de nuestra Colonia fueron, para nosotros, los cambios radicales que las estéticas de las vencidas culturas precolombinas tuvieron que asumir al verse obligadas a enfrentar las estéticas ibéricas de los invasores triunfantes. Estos cambios radicales comienzan con la conquista, después del descubrimiento de América como continente, el cual tomó años hasta que Magallanes dio a conocer su totalidad y que indudablemente fue importante para los españoles y los aborígenes en particular, así como para el mundo en general. Vino la conquista militar y a lo cruento de ella se sumó el aniquilamiento de la población indígena por las epidemias que causó la bacteriología de los españoles, contra la cual los indios no tenían anticuerpos, esto es, defensas.

Hoy insistimos en repudiar dicha conquista. Con razón, si nos atenemos a los principios éticos de los derechos humanos que conocemos actualmente. Pero incurrimos en el error de querer ignorar las alternativas posibles en el contexto histórico de entonces. No pensamos qué hubiese sucedido en el caso de no haber sido descubierta América: ¿hubiesen continuado floreciendo las culturas mesoamericanas y las centroandinas en aquel tiempo activas? Hoy sabemos que el centro ceremonial de Teotihuacan fue abandonado en el siglo vi d. C. por decaimiento de su cultura y que muchos centros mayas desaparecieron bajo la voracidad de la selva, también por decadencia. Hubiesen aparecido otras culturas. Es muy cierto. Pero ¿hasta cuándo conservarían su fertilidad las precolombinas dentro del aislamiento en que se desarrollaron y que podía originar degeneraciones endogámicas de tipo cultural y no racial?

Imposible nos resulta imaginar victorias de las culturas autóctonas sobre las occidentales, las que inevitablemente hubiesen venido y vencido gracias a su mayor evolución tecnológica y bélica. La conquista por parte de los europeos era inevitable y, si no hubiesen sido los españoles o portugueses, ¿qué hubiera pasado con tales culturas bajo el dominio holandés o francés, inglés o italiano? Como sabemos, esto era improbable a fines del siglo xv, dado el mayor adelanto mercantil de los españoles.

En consecuencia, resultó inevitable también la conquista cultural a que fueron sometidos los autóctonos. El eje principal de tal conquista fue la imposición de la religión católica; la cual fue denominada también evangelización o catequización. Las magias, ritos y mitos indígenas fueron desalojados por los cultos, dogmas y creencias cristianas en los sectores hegemónicos. En los populares, los componentes ibéricos apenas si cubrieron a los indígenas. Dos culturas eminentemente religiosas se enfrentaron y una desalojó a la otra en la hegemonía colonial. Si bien hubo diferencias y aversiones mutuas, nunca vistas en América, poseían muchas analogías y puntos de contacto entre sí, que facilitaron la colonización. Las diferencias fueron quizás mayores con los usos y costumbres profanas. Dicho en otros términos, la españolización fue más radical, en cuanto a introducir tecnologías, conocimientos y experiencias más evolucionadas, casi nada favorables a los sectores populares.

Después de todo, la españolización impuso un idioma diferente y una raza también diferente, considerada superior. Además, la españolización fue alterando radicalmente las preferencias y aversiones de la sensorialidad, la sensibilidad y la mentalidad indígenas. Primero impuso tales cambios, luego persuadió su adopción y terminó viéndolos solicitados por los descendientes de los conquistados. Así se inició nuestro desmedido afán de adoptar lo europeo, mientras comenzaron a brotar y a fructificar los tres errores capitales del pensamiento latinoamericano, aún por superar en su actual palpitar tercermundista:

1. Tomar modernización por la mera adopción de productos y ésta por evolución.
2. Considerar racial la naturaleza de la cultura, como si ésta en esencia fuese cuestión biológica.
3. Limitar todavía el conocimiento de nuestras realidades americanas a las acepciones castellanas o portuguesas, por no producir nosotros las acertadas de manera científica.

1. Con la Colonia los habitantes de Iberoamérica perdieron creatividad, capacidad exigida y activada por la directa y estrecha vinculación con su ambiente natural, y fueron ellos habituándose a importar y a prohijar productos ibéricos. Entonces, el hecho de no participar en el proceso de la confección ni de la creación de tales productos, nos obligó durante la república a denominar modernización a tal prohijamiento y a suponerla evolución. Nos referimos a la evolución colectiva, propia de asimilaciones pluriculturales sin multipolaridades antihumanas, además de anacrónicas.

Asimismo, el hecho de no emprender procesos, nos obligó a tomar la letra y no el espíritu de las importaciones y lo peor: aceptamos nuestra identidad na-

cional y la latinoamericana por nuestra filiación o modo de ser definitivo y substancialista, pero no como el devenir que en realidad es. Todo esto requiere redefinir nuestra evolución colectiva como una sucesión de asimilaciones críticas y pluralistas que equilibren las presiones y succiones, las transmisiones y adquisiciones culturales en favor de nuestros intereses colectivos.

Nuestra colonización constituyó la españolización o lusitanización de la sensorialidad, sensibilidad y mentalidad precolombinas, mediante el adoctrinamiento católico, hasta que las alteraciones se tornaron hábitos. Durante los casi 300 años de nuestra Colonia las fuerzas iberizadoras predominantes fueron pasando de manos de la Iglesia a las de la Corona, esto es, hubo una paulatina laicización de los modos americanos de vida. Culturalmente, la iberización fue reemplazando los elementos medievales traídos inicialmente con los renacentistas y después con algunos de la Ilustración. Pero como los países ibéricos se atrasaban en relación con otros países europeos, resultó débil, al final de cuentas, nuestra occidentalización o, lo que es lo mismo, su colonización fue, sí, provechosa para ellos. Por eso, una vez terminada la Colonia tuvimos que acelerar nuestra occidentalización y centrarla en Francia. Entonces descolonización devino en afrancesamiento.

Las creencias católicas desplazaron a las precolombinas en el grupo hegemónico, el cual era entonces ibérico y había desalojado a la élite azteca o incaica, rápidamente catequizada en las escuelas de caciques. La prohibición de ritos autóctonos y la extirpación de idolatrías obligaron a los indígenas y africanos a insertar sus creencias y efigies en los cultos católicos. Surge así un catolicismo popular centrado en el culto al santo patrón y provisto de una iconografía a imagen y semejanza de los europeos y, por tanto ajena a los sectores indígenas, africanos y mestizos. Como más adelante veremos, son también alteradas violenta y radicalmente las manifestaciones estéticas y artísticas populares.

Con las nuevas creencias religiosas y los usos y costumbres profanas, introducidas por los ibéricos, fueron alterados los hábitos sensoriales. El gusto, el olfato y el tacto cambiaron con las comidas, las singularidades de la naturaleza circundante y el uso de nuevos utensilios. Lo mismo sucedió con la vista y el oído, pero con implicaciones intelectuales, en tanto las bellezas antropomórficas, las naturales y las de las imágenes sagradas de los colonizadores fueron sobrevaloradas y produjeron el menosprecio del hombre, el paisaje y las deidades autóctonas. Recordemos que en la república los sectores populares prefirieron las bellezas del almanaque del paisaje suizo, que las menospreciadas del propio. La belleza no predominaba en el inventario estético del indígena, sino la utilidad práctica y lo imponente de la naturaleza. Con todo, la sensorialidad continuó ligada a la religión y la rigieron patrones europeos, sean puros o en sus diferentes grados de mestizaje.

La sensibilidad indígena, a su turno, también cambió en los sentimientos religiosos y los afectivos, los ético-políticos y los estéticos. Los valores estéticos europeos, estrechamente ligados a su sensorialidad, fueron transplantados a nuestras

clases hegemónicas, quienes pese a las resistencias absorbieron lentamente algunos elementos populares, en especial, en los usos y costumbres cotidianos, propias de las clases pudientes. En los sectores populares, entretanto, el catolicismo fue generando una cultura popular, rica en músicas y bailes, canciones y oralidad, así como fiestas públicas. Su sentimentalidad creció para compensar una mentalidad de magra formación intelectual.

Con respecto a los cambios experimentados por la mentalidad indígena, tenemos poco de qué hablar. Suponemos una visión europea y epigónica en las clases hegemónicas y una mentalidad popular aferrada a la religión, a la comunidad y a lo mítico. A esta última no le llegaron los ideales renacentistas de la individualidad ni los de la Ilustración. Es tiempo ya de preocuparnos por comprender la Colonia al trasluz, no de un rutinario repudio, sino a través de cada uno de los diferentes aspectos particulares de nuestras culturas hegemónicas y de las populares. Para bien o para mal, la Colonia viene a ser la fragua primordial de nuestros países, siendo la república la principal. La acertada comprensión tendrá como resultado conocer si la colonización se ocupó más de la sensibilidad que de la intelectualidad y hasta qué punto lo hizo.

En términos generales, se ahondaron las polaridades culturales: en un extremo, la hegemónica en sus esfuerzos por conservar puro su iberismo, no pudo evitar diferenciarse a la postre de sus fuentes: en el otro extremo, la popular triunfó en sus afanes de interpolar elementos indígenas y africanos en sus actividades religiosas, aunque fueron escasas sus absorciones de ingredientes españoles de tipo profano. Entre estos dos polos se hallaban los sectores racialmente mestizos que fueron asimilando componentes culturales de allá y de acá, de arriba y de abajo.

Propiamente hubo dos colonizaciones paralelas e interdependientes: una cultural en beneficio de los criollos y otra religiosa en los indígenas que, sobre todo, fue de explotación y de marginación con respecto a la educación española o lusitana, y a todas las ventajas profanas. Los sectores populares no tuvieron la evolución generada por una correcta alfabetización y por la activa participación en los asuntos colectivos. Algunos individuos excepcionales evolucionaron y si lo hicieron fue por esfuerzos propios y por imitar a las clases dirigentes. Los mestizajes culturales fueron débiles en nuestros pueblos. Hoy por hoy resulta imperativo analizar por separado estas dos colonizaciones o iberizaciones.

En síntesis, a la Colonia entró un pueblo estrechamente vinculado con sus grupos dirigentes, pese a las hondas diferencias entre los nobles y los plebeyos, y salió otro muy distinto que era pluricultural y colmado de multipolaridades, por habersele negado las ventajas de una buena occidentalización. Gracias a esto, sin embargo, más el aislamiento en que vivieron los sectores indígenas y el nostálgico tradicionalismo de las élites precolombinas en los Andes, con Cusco como centro, fue posible conservar muchos ingredientes autóctonos.

Las preguntas abundan y se agolpan en nuestra mente. ¿Hasta qué punto la colonización fue religiosa más que profana? ¿Acaso evolucionamos en nuestra mentalidad o sensibilidad? ¿Hubo un proceso civilizatorio? Si lo hubo, ¿fue discriminatorio y pleno de antagonismos o generó una unidad? ¿Nos modernizamos?

Lo cierto y notorio fue que la colonización creó un nuevo hábitat cultural y social muy distinto al precolombino. Entonces a los sectores populares sólo les quedó amoldarse a la situación. Su evolución fue homeostática y dictada desde la cúpula. Otra cosa muy diferente sucedió con los criollos y peninsulares, creadores de tal hábitat. Las respuestas dependen, pues, del grupo humano a que nos estamos refiriendo.

Junto con los cambios religiosos y estéticos vinieron los de los oficios o tecnologías manuales de producir imágenes, objetos y acciones o espectáculos que hoy denominamos artes, que en la Colonia eran artesanías gremiales y habían estado al servicio de los politeísmos precolombinos. Con el tiempo y luego de una breve yuxtaposición de oficios ibéricos y autóctonos, los primeros predominaron, aprovechando la habilidad manual de los indígenas y sus fines fueron pasando de religiosos a profanos en pleno siglo XVIII. Los productos de la pintura y de la escultura comenzaron a independizarse del retablo y de la arquitectura, a cuyos nichos y fachadas servían de aditamentos. Y en el mismo siglo XVIII lo lograron. La iconografía religiosa y luego la profana, ya lo dijimos, fueron afines a la raza de los iberos y ajenas a la de los colonizados.

Con el tiempo, las multipolaridades de interés estéticos y artísticos se ahondaron y los hegemónicos las ocultaron hasta simular unidad o unión de todos los sectores demográficos. Estilísticamente fuimos dependientes de las artes ibéricas y apenas si imprimimos aire americanos a nuestras obras epigonales, como en el caso del barroco. Nuestras artes coloniales no estuvieron en contacto con los países más importantes de Europa. Fueron cautivas de la Iglesia y/o de la Corona de los países ibéricos. Por otra parte, las artes populares permanecieron religiosas y las profanas de autoconsumo se distinguían intensamente de las consumo señorial o hegemónico. Las artes eran, a la sazón, denominadas artesanías gremiales.

De todo esto, ¿qué nos favoreció y qué nos perjudicó? ¿Qué debemos conservar y qué rechazar? Por último, ¿cuáles fueron los resultados estéticos y artísticos de la Colonia?

Una vez ventilados los dos yerros capitales del pensamiento latinoamericano que nos faltan, daremos respuestas.

2. Las situaciones y la evolución culturales tuvieron una interpretación racista en todos los países colonizadores de Europa, la que los obligó a jerarquizar las razas en inferiores y superiores. Esta diferenciación devino de inmediato el justificador ético-político de los saqueos, explotación y marginación ejercidos por

los colonizadores blancos en perjuicio de los colonizados de color. En aquellos tiempos eran normas establecidas. Es muy cierto. Pero continuaron vigentes hasta comienzos de nuestras repúblicas, pese a haber ya sido eliminadas en otras culturas por lesivas a la dignidad humana.

En nuestra Colonia los conquistadores devinieron en criollos y los conquistados, en indios, negros, mestizos y mulatos. En consecuencia, hoy tenemos en cada uno de nuestros países una superposición de razas y mezclas raciales, en lugar de una integración de las mismas. La estratificación racial determina hasta ahora a la económica y a la laboral, a la educativa y a la social, a la estética y a la artística. Seguimos todavía aferrados a los racismos y sin tener el menor interés por crear argumentos que fomenten la igualdad o la pluralidad racial sin jerarquizaciones y que promuevan, por ende, un tránsito fluido entre las clases sociales, los niveles culturales y las solvencias económicas, sin los impedimentos raciales aún vigentes al entrar en el tercer milenio.

Sin lugar a dudas continuarán por muchos siglos las mezclas raciales, hasta fraguar una definitiva, semejante a la "cósmica" postulada por J. Vasconcelos, si logramos aprender a percibir las síntesis raciales. En su defecto, seguirán menospreciados los mestizos y mulatos, por ser eso: mezclas. Hasta ahora, la más alta casa de estudios de México, la UNAM, por ejemplo, tiene por lema: "Por mi raza hablará el espíritu". En realidad debía ser: "Por mi cultura hablará el espíritu". Definitivamente la cultura dista mucho de ser un producto biológico, pues las particularidades antropomórficas (o la biología) de una raza son un producto de la geografía, que no puede existir sin concreciones culturales e históricas.

La cultura estética hegemónica fue la europea identificada con los colonizadores y luego con los criollos, todos blancos. La estética popular, en cambio, es identificada con razas inferiores y sus diversas mezclas. En la Colonia la producción artística o artesana estaban monopolizadas por los gremios, instituciones medievales, cuya versión ibérica —de suyo tardía— trajeron los colonizadores. Según los reglamentos, los maestros debían poseer pureza de sangre, la blanca por supuesto. Pero en provincias se toleraban a indígenas y mulatos como tales.

La heterogeneidad racial polarizada que, en la Colonia, reemplazó a la heterogeneidad social jerarquizada y unida de los precolombinos, generó en los colonizadores primero y en los criollos después la necesidad de que sus intereses de clase simbolizaran o representasen a la colectividad entera. Este etnocentrismo fue un protonacionalismo que apareció en los criollos, al reclamar éstos igualdad con los peninsulares e inclusive pedir mayores derechos por ser nacidos en tierras americanas. Como resultado, la religión y las manifestaciones estéticas y las artísticas hegemónicas representaron a la sociedad entera. Este gesto de los criollos fue el germen que iría fructificando en las minorías intelectuales de nuestros países.

Dicho al margen, el protonacionalismo de los criollos, como los legítimos de la república, fue ajeno a cualquier intención de integrar a los sectores indígenas,

africanos y las mezclas raciales en la vida colectiva. La esclavitud se prolongó en la república.

Los racismos fueron también estéticos y artísticos. Ni en la iconografía ni en los temas artísticos aparecieron otras razas fuera de la blanca. Aparecen en la república. La producción artística también estuvo regida por racismos. Recordemos la estructuración monárquica de nuestra Colonia. En la distribución como en el consumo artísticos profanos, no participaron los sectores populares. Fueron religiosos únicamente. Las técnicas de producción artística fueron promovidas, eso sí, en todos los sectores populares, no así su consumo ni su distribución.

3. Los cronistas de los albores de nuestra Colonia empezaron a producir conocimientos de las realidades americanas, designándolas obviamente con palabras y conceptos ibéricos. Ellos operaron acertadamente, nos beneficiaron y no les podemos exigir más. Pero los traemos a colación porque los pocos intelectuales de la Colonia y los numerosos de la república, incurrieron, salvo excepciones, en el error de tomar como un ejemplo a seguir los procedimientos de los cronistas. Es por eso, que hasta hoy no hemos logrado conocer la totalidad de nuestras realidades con nuestra propia sensorialidad e intereses, los que de suyo nos obligan a crear nuevas palabras o nuevas acepciones para los vocablos viejos. Por mejor decirlo, no hemos producido todos los conocimientos que necesitamos y entre los logrados abundan los ingenuos del cronista y los sensitivos de nuestra cultura estética, pero escasean los científicos; hablamos del promedio de ellos y no de sus excepciones, que siempre existieron en nuestro pasado.

Para precisar, nuestra cultura científica es escuálida, mientras es notoria la frondosidad de nuestra cultura estética. Nuestras teorizaciones de las realidades colectivas de América Latina son débiles. En la Colonia no pudo haber teorizaciones de nuestras realidades estéticas ni artísticas, pues Europa las principió a generar en el siglo xviii. Pero en esa misma era las reformas borbónicas nos empujaron hacia el modernismo. Entre tales reformas vino la fundación de las academias de arte, con el fin de disponer de productores artísticos de mejor instrucción intelectual y, con la formación de artistas ir hacia la abolición de los gremios artesanales cuyas normas impedían la competencia y con ella el desarrollo del capitalismo.

En pocas palabras, la Corona en manos de los borbones nos inició en el modernismo y de alguna manera estimuló las necesidades de independencia política y territorial entre los criollos. Hoy nos resulta imposible suponer que las reformas borbónicas hubiesen continuado hasta exaltar entre nosotros la producción científica de conocimientos y generalizar la alfabetización, en el caso de haber continuado la Colonia. Lo único evidente es que en 30 años (1780 a 1810) no se hizo mucho al respecto.

Ciertamente, heredamos la mentalidad ibérica de privilegiar las cuestiones estéticas y artísticas con nefasto menoscabo de las científicas; inclinación que la república no pudo superar en 150 años. Esta trató de generalizar al alfabetización hace apenas 70 años (1930) y lo hizo defectuosamente. Entró en la escandalosa y hoy irrisoria contradicción de alfabetizar con el fin de mejorar lo inmejorable: la memoria que es la insuperable virtud psíquica de los analfabetos. Las preocupaciones por una educación memorista impidieron ver en la enseñanza y práctica de la redacción el más eficaz modo de aprender a pensar que tiene el niño y adolescente.

Es así como terminamos el segundo milenio con dos tareas vitales pendientes: una verdadera alfabetización y un mejoramiento de la creatividad de nuestras minorías productoras de conocimientos científicos, para así equilibrar nuestra cultura espiritual, contrapesando nuestra frondosidad estética, mientras vamos sacando de la indigencia a nuestra cultura material. Seguiremos rastreando el curso de nuestra mentalidad a lo largo de la república y en relación con nuestra cultura estética y artística.

Hagamos ahora un balance general de los resultados estéticos y artísticos de la Colonia, para así dar respuesta a las preguntas que nos han venido saliendo al encuentro en las conclusiones compendiadoras que estamos despegando aquí. Los siguientes son los resultados más saltante que nosotros vemos como balance:

- A) En la Colonia nuestras culturas estética y artística estuvieron limitadas a los modelos ibéricos. No entablaron vínculos con el mundo.
- B) La Colonia nos inició en la modernidad, mediante las academias y el neoclasicismo.
- C) Nuestra máxima aspiración fue producir obras de arte con la misma calidad técnica que los europeos y lo logramos, aunque sin preocuparnos por las creaciones radicales. La habilidad manual fue la norma habitual en la cultura popular.
- Ch) En las artes coloniales el tema fue religioso y luego profano, pero con exagerado antropocentrismo, esto es, no les preocupó la naturaleza ni lo humano ni lo cultural del hábitat.
- D) La estética popular fue rica en técnicas manuales y su catolicismo tuvo un hábil desarrollo en la combinación de los elementos medievales traídos por los conquistadores con los indígenas y/o africanos.
- E) La Colonia nos inició en el pasaje histórico de artesano a artista, que la república no pudo acelerar ni consumir.
- F) Los productos artísticos estaban destinados a la Iglesia, a la Corona y a las familias pudientes.

El siglo XIX fue rico en experiencias para los países latinoamericanos. Tuvieron una década de Colonia, dos de guerras independentistas y tres de luchas entre caudillos y por cuestiones limítrofes. Fue a mediados de siglo cuando comenzaron nuestras repúblicas a funcionar como normalidad y pudieron poner en práctica los cambios que propiciaban. Estos fueron, como sabemos, políticos y territoriales, más que culturales. No hubo diferencias sustanciales entre la cultura colonial y la de los comienzos republicanos.

No nos extrañemos de lo anterior. Después de todo, los criollos en ningún momento pusieron en tela de juicio a la cultura occidental ni a la ibérica y jamás pretendieron tirar por la borda los ideales estéticos ni los artísticos de la Colonia. El neoclasicismo traído por los borbones, por ejemplo, continuó animado por el predominante espíritu castrense de las luchas independentistas.

Si bien los criollos no buscaban cambios estéticos ni artísticos, éstos surgieron como resultados inevitables de la independencia política y del contacto con los países europeos más adelantados. Es así como en nuestro siglo XIX se cruzaron o sucedieron el neoclasicismo y el romanticismo, el costumbrismo y los cientificismos positivistas. Por otra parte, la cultura occidental evolucionaba y había creado la fotografía, un nuevo medio iconográfico de enorme influencia en la visión y sensibilidad humanas.

Si alargamos el siglo XIX hasta 1920, como prácticamente lo fue, entonces hemos de agregar una revolución mexicana ejemplar, las protestas antiacadémicas de nuestros estudiantes de arte (Caracas en 1907 y México en 1911) y la germinación de la autoconciencia latinoamericana en las manifestaciones literarias y en el pensamiento lógico y crítico; autoconciencia que se evidenció pictóricamente en 1922 en México y Brasil. Además, la república necesitaba muchos pintores, escultores y arquitectos en aquel tiempo de alta extracción social, formados profesionalmente en Europa y disfrutadores de prestigio, como resonancia del gozado por todo artista en París.

Los criollos querían gobernar sin tutelas peninsulares y su máxima aspiración fue formar países, trazar sus límites territoriales y gobernar con leyes inspiradas en los ideales de los enciclopedistas y en la Revolución Francesa, más los de la independencia de Norteamérica y la de Haití. La independencia del Brasil —recordémoslo— fue dictada por su monarquía y su república llevada a cabo por la cúpula política. Al parecer, nuestra independencia no presupuso necesariamente acciones bélicas quizá por no haber sido ella radical. Recordemos también que en lo social ni siquiera tuvieron un horizonte que incluyera la abolición de la esclavitud.

Como quiera que haya sido, ellos fueron los forjadores de nuestros países y de nuestros ideales políticos y culturales, aunque en lo social no hayan visto la necesidad de una verdadera integración intranacional de los diferentes grupos humanos que habían luchado por la independencia. Entonces no cabía otro comportamiento, lo cual no impide discutir ahora si nuestra independencia fue un mero

separatismo de los criollos y si debemos recusar su desinterés por las enmiendas sociales aún hoy pendientes. Ellos redujeron las cuestiones políticas y sociales a la pugna entre liberales y conservadores. Por otro lado, su nacional antipeninsular evolucionó al territorial o político, que viene a ser la antesala de la autoconciencia nacionalista.

Nos falta asimismo establecer hasta qué punto nuestra independencia se debió al espíritu romántico de los criollos, de suyo ajeno a las soluciones prácticas y proclive a los apresuramientos políticos, casi siempre erróneos. Los dominaba el optimismo. Entre los criollos estaban los literatos que produjeron obras importantes (*Martín Fierro* y *María*) y que abrieron el camino a los localismos. Ahí están también pensadores, como Rodó con su arielismo y como los ensayistas en busca de las causas de nuestras fallas, y preocupados por los determinismos o interpretaciones racistas. La literatura fue la rectora cultura y la guiadora en cuanto los escritores ejercían la crítica y reclamaban a los pintores llevar el paisaje nacional a sus obras. No por nada, entre nuestras comunidades productoras de bienes espirituales, la literaria fue la primera en abocarse al modernismo, lo que equivalía a solidarizarse con las fuerzas precoces y radicales de la cultura occidental auténtica, diferenciándola de la oficial, siempre conservadora.

Después de la declinación de la enseñanza artística superior y de la vida artística local, causadas por los cambios políticos y por los elevados costos bélicos, las actividades artísticas de la república fueron iniciadas por los artistas viajeros. Y éstos casi siempre de espíritu romántico, introdujeron la visión europea de las particularidades de nuestra gente y paisaje. Tal visión vino a contrastar con la de nuestros artistas locales que veían lo europeo de lo americano con mentalidad europea. Más adelante apareció la mentalidad americana de ver lo americano de nuestra gente y paisaje. Fue cuando se fusionó sensorialidad, sensibilidad y mentalidad. No por nada, hasta fines del siglo xx no hemos logrado leer lo latinoamericano de nuestro arte, al lado de lo internacional del mismo.

Faltan estudios del papel desempeñado por la fotografía en el desarrollo de nuestra visión e iconografía durante la segunda mitad del siglo xix. Sabemos que abundaron los concursos, exposiciones y talleres de fotografía. Con la disminución de la vida religiosa y el consecuente aumento de las actividades profanas, las imágenes fotográficas fueron vistas por mucho más gente que las pinturas. Indudablemente, la fotografía tuvo que producir muchos cambios en los aspectos visuales del sistema de valores estéticos de nuestras clases altas y las populares.

Las manifestaciones pictóricas, escultóricas y arquitectónicas tuvieron un auge en tanto el nuevo Estado de la república las necesitaba para su prestigio. El consumo privado fue exiguo y sin importancia. La república exaltó a las manifestaciones artísticas populares y éstas gozaron de prestigio. Un balance de 1850 a 1920 nos daría los siguientes resultados *grosso modo*:

1. Vinculación con París, el centro artístico más importante en la Europa decimonónica, aunque sin diferenciar todavía la Europa oficial de la auténtica con sus innovaciones radicales.

2. Como un paso a la modernización, nuestros pintores comenzaron, a fines de siglo, a liberar su producción de los encargos y a dirigirla con sus propios deseos o proyectos personales.

3. A fines de siglo se inició el cambio del modo de pintar, al ser practicado el impresionismo por nuestros artistas, en lugar del académico.

4. Antes de la modernización anterior, apareció el costumbrismo o localismo por influencias europeas, sobre todo de España.

5. Los alumnos de las escuelas superiores del arte se hicieron voceros de la periclitación del academicismo y de su repudio para emprender los avances del arte europeo.

6. Influencia de la fotografía en la visión y mentalidad latinoamericanas.

Lo más importante de los 70 años mencionados (1850-1920) fue, a nuestro juicio, la maduración del pensamiento latinoamericano, al ir éste preparando el camino a los acontecimientos de los años veinte y treinta de nuestro siglo. Si bien los criollos fracasaban en los manejos públicos, sus intelectuales fueron desarrollando actitudes propiciadoras de cambios y proyectos de innegable importancia para nuestros países. La historia siempre subestima a quienes preparan el camino y sobrevalora a quienes comienzan a transitarlo. Como dijo J. C. Orozco, aludiendo a los muralistas, "encontramos la mesa servida".

Los que utilizan el camino tienen el mérito de consolidar con talento las aspiraciones de sus antecesores. Pero ellos suelen impedir la evolución, cuando arrogantemente toman sus obras por soluciones definitivas y no como puntos de partida de un largo proceso de profundizaciones y de cambios transfiguradores. Todo esto deberíamos estudiar en nuestros protagonistas de los años veinte y treinta, cuyas acciones tantas esperanzas nos despertaron. Es muy cierto: las injusticias de sectores criollos provocaron la Revolución Mexicana, por ejemplo. Pero otros de sus sectores la ampararon y tornaron en autores de acciones progresistas. En esos años se fraguaron muchos proyectos latinoamericanistas, que luego se truncaron. Queda la interrogante del porqué y de los causantes principales.

Con el despertar de la autoconciencia latinoamericana, comenzó la resematización de las artesanías, la revalidación del mundo precolombino y del popular. Los Estados latinoamericanos estaban preocupados desde los inicios del siglo xx por todas estas cuestiones, como pasos progresistas indispensables. Se formuló asimismo la necesidad de vincular las artes plásticas con los sectores populares, hasta entonces alejados de éstas. 1922 fue año crucial: se inició el muralismo y se cele-

bró la Semana de Arte Moderno en Sao Paulo, Brasil, que fueron dos pasos importantes más de nuestra pintura hacia el modernismo.

El expresionismo fue la tendencia o el modo de pintar más adecuado de dichos pasos para hacer visible los sentimientos y pensamientos del hombre latinoamericano en busca de progreso. El novomundismo nos embargaba por diversas influencias, incluyendo las de O. Spengler en su obra *La Decadencia de Occidente*. Nos sentíamos encarnar una de las promesas más apreciadas del mundo y en eso nos quedamos, por desgracia: en la eterna promesa. El expresionismo se dio *de facto* en México, mientras Brasil lo formuló también teóricamente, al postular lo horrible como la categoría estética que más nos convenía. Esto, a instancias, claro está, del expresionismo alemán traído por A. Malfatti.

Como es harto sabido en los años veinte se abrieron los tres caminos principales y lícitos de nuestra producción de bienes culturales:

I. El indigenismo o localismo, con sus exaltaciones de los valores precolombinos, de los ingredientes populares y de los ideales socialistas, y con sus fines didácticos y de alcances populares.

II. El internacionalismo que contrapuso el universalismo, esto es, los valores internacionales y su artempurismo o aversiones o cualquier politización de los bienes culturales.

III. La búsqueda de la síntesis de los localismos con los internacionalismos. Este camino fue el más realista y actual, si consideramos que la síntesis es también resultado inevitable en todo indigenismo e internacionalismo. En esta búsqueda hemos de considerar la propuesta de J. Torres García, quien teorizó en favor de la síntesis de lo local con lo internacional y cuyo posegeometrismo de espíritu —no de forma— constructivista quedó en un intento demasiado adelantado para nuestras artes plásticas.

Desafortunadamente, y salvo excepciones, se tomaron por soluciones o valores estos caminos legítimos hacia la creación; creación que termina revelando indefectiblemente lo local y lo internacional, por ser forzosos estos dos ingredientes en toda obra humana. Además, la pluralidad de caminos correspondía a la realidad de los países latinoamericanos en busca de una mayor síntesis de su singular pluralidad. Sin embargo, en estas décadas los artistas excepcionales aportaron hitos importantes de nuestro proceso artístico. Ahí están R. Tamayo, W. Lam, R. Matta, J. Torres García, los más conocidos.

La síntesis buscada debía expresar o definir, acelerar u orientar nuestra latinoamericanidad o mexicanidad, peruanidad o argentinidad, tomada por una individualidad cultural en los años veinte. En los cincuenta, sin embargo, se prefirió hablar de identidad latinoamericana o nacional y se le dio a ésta un sentido substancialista y ahistórico, fijo y asocial, como si únicamente existiese el concepto policial que toma la identidad de una persona como inmutable. Se omitió, pues,

lo verdaderamente humano de toda identidad: el devenir, que es un querer ser otro, conservando algo de lo que se es y amoldándose a la realidad histórica del momento. Además es plural nuestra identidad como filiación cultural o modo colectivo de ser de una persona.

Para nosotros, las mejores síntesis logradas por la pintura latinoamericana, a lo largo de toda su historia, sería la siguiente sucesión de autores. Lo sería, por sus singularidades, sus elementos comunes y su fusión de componentes endógenos y exógenos, modernidad y tradición.

Guamán Poma — Escuela del Cusco — Castro Gil — Pancho Fierro — E. Bustos — J. M. Estrada — P. Figari — J. G. Posada — Tarsila do Amaral — J. Torres García — R. Tamayo — F. Botero — neo mexicanismo actual —.

También cabe señalar la trayectoria de nuestros mayores occidentalizadores, ejemplos: Villalpando, J. Cordero, J. M. Velasco, J. M. B'anes, P. Pucyrredón, o bien la de los indigenistas, tales como J. C. Orozco D. Rivera, D. A. Siqueiros, J. Sabogal y C. Portrinari.

Favorecidos por el incremento de nuestras exportaciones, a causa de la segunda Guerra Mundial, nuestros países construyeron carreteras y medios de comunicación que luego favorecieron a la invasión tecnológica sufrida por nosotros a partir de 1950. Tal invasión trajo el empobrecimiento de las provincias y del campo, produciendo los consecuentes cinturones de miseria en torno a nuestras ciudades principales. Los ámbitos artísticos de América Latina se actualizaron con la aparición de galerías, museos y la educación artística destinada a formar públicos aficionados. Todo esto y la crítica especializada brotada al lado de la escrita por literatos y de la historia de arte, completaron el fenómeno sociocultural de nuestras artes plásticas. Faltaba la teoría de arte solamente.

En esos años se practicaban ya el abstraccionismo y otros nuevos modos de pintar, mientras destacan artistas de indiscutible valía, como J. Soto, J. LePare, J. L. Cuevas, Pedro Coronel, F. de Szyszlo, F. Botero y otros más, con obras dentro de la tradición europea. La norteamericana influirá en las artes latinoamericanas a partir de los años sesenta, tal como lo vemos en la venezolana Marisol Escobar incorporada al movimiento Pop de Nueva York.

Nuestras ilusiones desarrollistas, más la norteamericanización de nuestras artes, no nos dejaron ver el cambio radical en el panorama estético mundial y menos aún permitió prever nuestra crisis económica de los años setenta y ochenta. Nos referimos a la aparición de la televisión junto con los medios masivos de tipo audiovisual que comenzaban a copar los intereses de todas las clases sociales. Las artes plásticas tradicionales pasados a planos muy secundarios. Esto significaba que nuestra pintura tan entusiasmada por sus avances, ya no tenía la posibilidad de llegar a interesar a las mayorías demográficas, como pensábamos en los años veinte. La función didáctica y culturizadora del muralismo perdió, pues, toda vigencia. A las artes plásticas sólo les quedaba un público reducido.

Naturalmente los ámbitos artísticos latinoamericanos habían crecido y, sin embargo, decaían nuestras artes bajo la presión de la industria cultural. Los proyectos de los años veinte no habían sido reemplazados. Norteamérica influía sobre ellas y en los años sesenta comenzó a comandar nuestras actualizaciones artísticas. En los ochenta emerge la transvanguardia y luego el posmodernismo, así como el comercio del arte. Con todo esto, las reglas del juego cambiaron radicalmente. He aquí lo importante, porque hablar de decaimiento de nuestras artes sería muy discutible, si vemos que nuestros artistas y público interesados aumentan en cantidad; aparte del florecimiento del comercio del arte y los precios estratosféricos de las obras maestras de la pintura.

Las nuevas reglas del juego o las causas de nuestra actual situación estética y artística, serían para nosotros las siguientes:

A) Florecimiento y predominio de los entretenimientos audiovisuales con la imposición del consumo masivo y la consecuente masificación de las artes o, lo que es lo mismo, el halago al hombre-masa con imágenes.

B) La aparición del periodismo cultural que difunde el consumo masivo, al suplantar el placer estético con el agrado de ver algo que los medios masivos han declarado importante.

C) Las políticas culturales ejercidas por los Estados, con fines políticos y sin preocupaciones por formar consumidores.

Ch) Cese en 1968 de la producción de nuevas tendencias pictóricas de Europa y de Estados Unidos.

D) Formación en el mundo occidental del aparato institucional de las artes plásticas, cuyas instituciones, profesionales y publicaciones no necesitan vinculaciones populares para poder subsistir.

E) Florecimiento del comercio del arte y la imposición de sus intereses.

F) Deterioro en nuestros países de educación pública y la consecuente proletarización de nuestras clases medias.

G) La falta de unas ciencias del arte desarrolladas que produzcan conocimientos de nuestras realidades estéticas y artísticas. A nuestro entender, la ausencia de estas ciencias en México de los años veinte y treinta, fue una de las causas principales de que el muralismo se haya truncado por falta de una evolución transfiguradora. Esto, pese a la elevada calidad literaria de la crítica escrita por poetas, como Luis Cardoza y Aragón.

Además, de la superación de todos estos ocho puntos, casi todos nuevos, vemos nosotros los mejores remedios inmediatos, en nuestras minorías culturales como receptores de las artes y en nuestra habilidad para situarnos entre las influencias

europas y las norteamericanas, con la finalidad de superar a unos con ayuda de los otros.

Los diferentes factores que hemos venido señalando, desembocan en la **ACTUAL SITUACIÓN DE LAS CULTURAS ESTÉTICAS DE AMÉRICA LATINA** que nosotros vemos así:

ARTES PLÁSTICAS TRADICIONALES

Del individuo: pintura y demás imágenes

De equipo; escultura, arquitectura

ARTES TECNOLÓGICAS O DISEÑOS

El gráfico y el industrial

El arquitectónico y el urbano

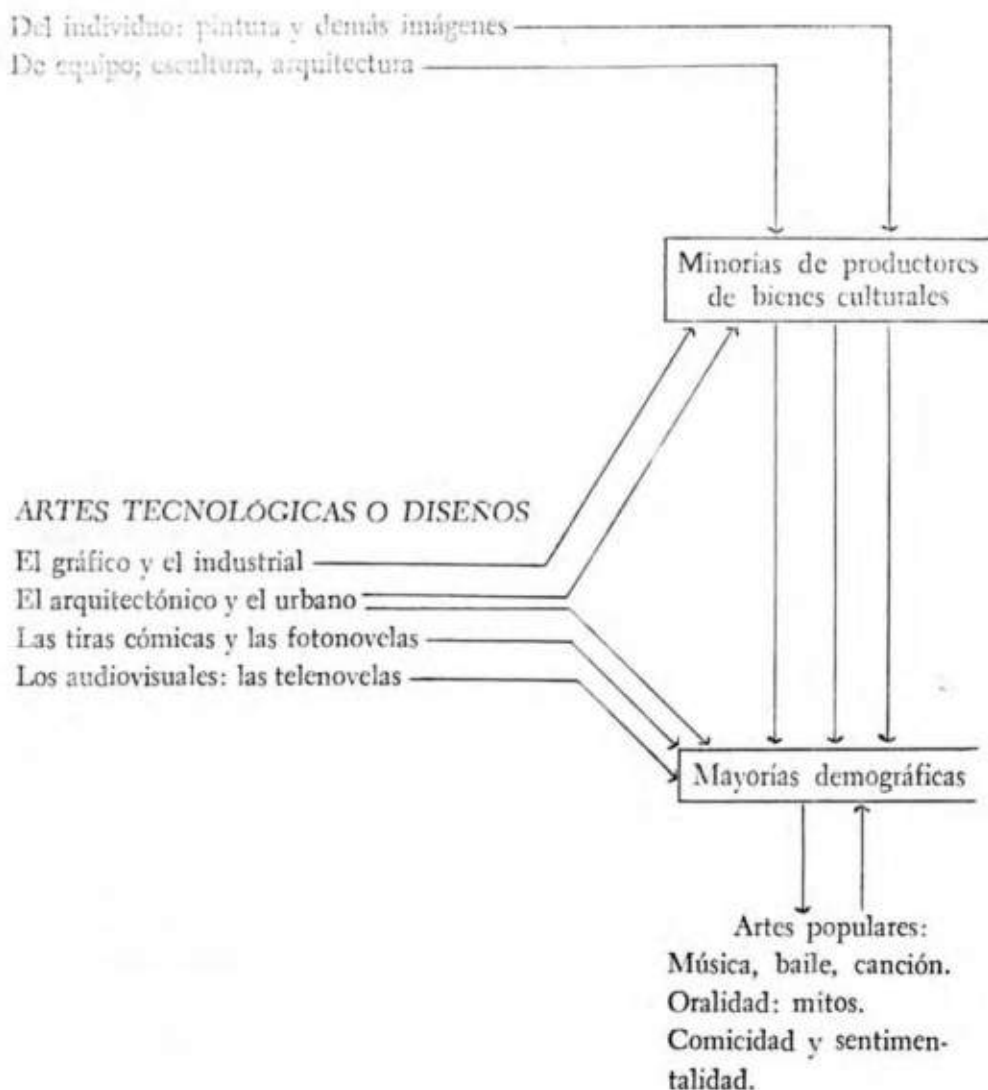
Las tiras cómicas y las fotonovelas

Los audiovisuales: las telenovelas

Minorías de productores
de bienes culturales

Mayorías demográficas

Artes populares:
Música, baile, canción.
Oralidad: mitos.
Comicidad y sentimentalidad.



Frente a la historia de nuestras artes y a su actual situación mundial, nos es posible colegir que hasta 1950 creíamos que las podíamos modernizar, para, así, poder controlar nuestra cultura estética. Pero en dicho año ya era claro el cambio del panorama mundial: los países ricos de occidente controlaban la estética mundial, mediante los medios masivos o diseños audiovisuales. Como resultado, sólo nos quedaron nuestras minorías de productores de bienes culturales, como destinatarias de nuestras artes tradicionales y capaces de traducir las innovaciones de éstas en beneficios de variada índole para las mayorías demográficas. Por este camino se contrarrestarían, en algo, los efectos nocivos de la industria cultural controlada por los países ricos.

Lo único que nos preocupa, es la actual proletarianización de tales minorías en nuestros países y su disminución en números relativos, que poco van a servir como intermediarias de las artes tradicionales. Por otro lado, los medios masivos también llegan a esas minorías y a éstas les queda poco interés para la pintura de caballete, sea la occidental o la primitivista. En buena cuenta, esta pintura tiene poca importancia para la actual cultura de cualquier país. Como hemos visto, la pintura de caballete constituye un aparato institucional con suficiente gente, instituciones y medios, como para tener vida propia y sin necesidad de vínculos populares. Por añadidura, pasará mucho tiempo, hasta que podamos manejar los medios masivos en beneficio de nuestras mayorías demográficas.

En el diagrama anterior, hemos querido señalar en las artes tradicionales, que las hechas por individuos —como la pintura, el grabado, el dibujo y la pequeña escultura— se diferencian hoy de las realizadas por equipos, como la arquitectura y la escultura pública. Las hechas por individuos son las que hoy están en apuros y las que lanzan por la borda toda clase de normas y de composturas. Las realizadas por equipos, al contrario: son las que siguen cumpliendo normas y buscando pulcritudes. En realidad, la pintura de caballete es la subastada y la inflada en sus valores de cambio, para escándalo de unos y para admiración de otros.

Situación similar atraviesan los géneros literarios, pues abundan los escritores, cuyo empleo suntuario del idioma cubre la vaciedad conceptual y se adhiere a la amenidad periodista. Los medios masivos les adjudican elevada calidad a una buena cantidad de éstos. Dichos medios son los que están malbaratando la calidad artística, porque diariamente ellos necesitan nuevos valores. El diarismo es su enfermedad. Así como en el fútbol hay un Maradona, un Hugo Sánchez y unas cuantas estrellas más, así también en todo país existen pintores y escritores de valía; lo mismo pasa con los numerosos cantantes que transitan por el mundo. Existen —claro está— valores artísticos reales e intrínsecos, pero estos son sólo reconocidos por los científicos del arte y por unos cuantos aficionados informados, cuyos conocimientos tienen poca cabida en los medios masivos.

Los medios masivos, por otra parte, han difundido la idea de cultura como entretenimiento exclusivamente o de literatura como amenidad narrativa y aprecio

del uso suntuario del idioma. El arte está para deleitar y el artista debe ser el bufón que nos entretenga. Todas estas ideas en sus pequeñas verdades, son coronadas con el consumo masivo, el que, propagado por los medios masivos, consiste en suplantarse el placer estético por el placer de ver lo importante que los medios masivos han inventado y propagado. El mayor problema del arte no está, pues, en el comercio del arte, sino en el consumo masivo.

La pintura de caballete ha dominado durante 600 años y hoy se la ha convertido en el arte tradicional de mayor consumo masivo. De ahí la importancia de los museos de arte, cuyo elevado número de visitantes da la impresión de un florecimiento del verdadero consumo artístico. La primacía de lo pictórico en la visión del hombre actual, va a impedir justamente la necesaria difusión del auténtico consumo escultórico o arquitectónico, gráfico o "dibujístico", para que sepamos practicarlo, previa diferenciación del pictórico, hasta ahora identificado abusivamente con la generalización ARTE.

Otro problema urgente es la falta de aficionados a las artes tradicionales. ¿Cómo subsanarla? Que el Estado forme estos aficionados en la educación pública, lo creemos muy caro e imposible. Las instituciones oficiales y privadas dedicadas a las artes, son las obligadas a ofrecer una educación artística para adultos en museos y otros lugares públicos, mediante la edición de libros y revistas y la organización de cursillos, mesas redondas y conferencias. Así, irían formando aficionados cultos, al mismo tiempo que ven incrementando las actividades de los analistas del arte. Por desgracia, tales instituciones caen en la burocracia, la que, pese a ser de elevado nivel, sigue siendo burocracia y, como tal, se pierde en las argucias políticas, casi siempre en detrimento de las artes y no en su beneficio como debería ser.

Cuando nuestros estados comiencen a poner orden y eficacia en sus instituciones culturales, entonces podemos esperar una efectiva integración latinoamericana. Esperar que ésta sea el comienzo o la causa automática de nuestro desarrollo estético, resulta hoy pueril o bien es un calculado escamoteo.

La situación de las culturas estéticas en el mundo actual, nos dice que ellas seguirán por mucho tiempo siendo presas fáciles de las persuasiones audiovisuales de la industria cultural, controlada por los países ricos de occidente. Tales persuasiones, más la música en todas sus formas y las imágenes masivas de la fotografía y del dibujo, ejercerán la rectoría estética. La literatura y la pintura perderán importancia demográfica y sólo podrán aspirar —como venimos diciendo— a las minorías productoras de bienes culturales y pasará mucho tiempo hasta que éstas se interesen por la escultura y la arquitectura, cuyos conocimientos manejan hoy nos cuantos profesionales. Tarea nuestra es crear anticuerpos respecto a las nefastas manipulaciones de los medios masivos, previo escrutinio de los placeres estéticos utilizados de carnada por dichas manipulaciones.

Por otro lado, nuestras manifestaciones artísticas, sean las pre-renacentistas o artesanías, las artes renacentistas o cultas y las artes tecnológicas o diseños, demandan esquivar forzosamente las generalizaciones y estudiar por separado las particularidades de cada género artístico. Hace tiempo que la arquitectura, por ejemplo, es analizada por separado, pues sus problemas son diferentes a los de la pintura y de la escultura. El género artístico que hoy está en problemas es la pintura de caballete. Produce imágenes, hoy superadas por las audiovisuales y sus productos son los subastados y los que adquieren elevados precios; no los de la escultura ni los de la arquitectura. Pero la pintura tiene la ventaja de ser una actividad del individuo aislado. Casi todas las otras artes son de equipo y requieren muchos aparatos y gente. Por eso nunca desaparecerá ella y siempre tendrá aficionados. Sus principios, medios y fines seguirán constituyendo un sistema cultural, hoy autónomo, en tanto no requiere vínculos populares.

Las manifestaciones artísticas continuarán fungiendo de excelentes medios correctivo-renovadores de nuestra cultura estética, tanto la colectiva como la personal. Tenemos problemas con la producción de arte, por faltarnos proyectos que detecten necesidades latentes de nuestro país, de su comunidad profesional o de nuestras minorías productoras de bienes espirituales. Además, han de estar encaminados a contrarrestar los efectos de los medios masivos. La solución de estos problemas competen a los esfuerzos personales. Otra cosa muy distinta con los hondos problemas de la distribución de los medios intelectuales de consumo o apreciación artística, a través de una buena educación artística en museos y otros organismos públicos. Ciertamente, los mayores problemas son hoy los de consumo. Tenemos un evidente y vergonzoso déficit de aficionados a las artes, por estar atraídos y subyugados por el consumo masivo. Precisemos: no se trata de un problema de cantidad sino de calidad. Lo explicamos a continuación.

Tomemos el caso de la ciudad de México, por ejemplo, con sus 150 000 asiduos visitantes de los museos de arte. El número es excelente, aunque no se crea. Muy pocas ciudades de los países ricos cuentan con cantidades superiores. Naturalmente, con la diferencia que el aficionado europeo toma el arte como una cuestión diaria y no sólo de los domingos, bienales o festivales, como nosotros. Más importante aún el hecho de que los europeos son consumidores de revistas especializadas y de libros de arte. En pocas palabras, disponen de una afición cultivada. Los citados 150 000, en cambio, no leen, pues en México no pueden existir revistas de arte con un tiraje de 7 000 ni un libro de arte con más de 3 000 ejemplares. Los diarios tampoco ofrecen lecturas de arte. Son escasos, desde luego, los compradores de cuadros entre los 150 000.

Se trata, como vemos, de formar una cantidad de aficionados cultos, que sea capaz de mantener con vida museos, revistas, libros, textos periodísticos. Y esto implica dar trabajo a los diferentes profesionales del arte, como críticos e historiadores, teóricos o museógrafos. Nuestros Estados no pueden sostener todo el

aparato institucional de las artes. Tienen responsabilidades mayores. Por tal razón, es menester la autogestión de los aficionados con sus pequeñas contribuciones en el pago de visitas a museos y conferencias, cursillos y mesas redondas. El sector privado está asimismo obligado a contribuir. Pero para contrarrestar cualquier desmán paternalista y manipulador de este sector o del Estado, contamos con el público interesado. Y este público debe conocer el curso histórico de las diferentes culturas estéticas que coexisten y se vienen sucediendo en nuestros países. Para iguales fines están también los intelectuales independientes y los científicos del arte.

México, D. F., mayo de 1992.

BIBLIOGRAFIA

- ACHA, Juan. *PERU-Unión Panamericana*. Washington, 1961.
- . *Pintura Peruana 1938-1967*. ICNA. Lima, 1967.
- . *Arte y Sociedad: Latinoamérica*. El Sistema de Producción. FCE. México, 1979.
- . *Ensayos y Ponencias Latinoamericanistas*. GAN. Caracas, 1984.
- . *Perfil Sociocultural del Museo de Arte Moderno en Museo de Arte Moderno 25 años 1964-1989*. CNPCA e INBA-México, 1989.
- . *Los conceptos esenciales de las artes plásticas*. Ediciones Coyoacán, 1993.
- . *Las actividades básicas de las artes plásticas*. Ediciones Coyoacán, 1993.
- AINSA, Fernando. *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*. Gredos-Madrid, 1986.
- AMARAL, Aracy. *Tarsila sua obra e seu Tempo*. 2 tomos. Perspectiva. Sao Paulo, 1975.
- . *Artes Plásticas na, Semana de 22*. Perspectiva. Sao Paulo, 1972.
- . *Arte e meio artistico: entre a feijoadá e o x-burger*. Nobel. Sao Paulo, 1983.
- . *Arte para qué? A preocupacao social na, arte Brasileira 1930-1970 Nobel*. Sao Paulo, 1984.
- . *Aspectos del No-objetualismo en el Brasil*. Revista RE-VISTA. Medellín, 7-V 2, 1981.
- . (Coord.) *Projeto Constructivo Brasileiro na Arte*. Rio y Sao Paulo, 1977.
- Arte Funerario*. 2 tomos. UNAM. México, 1987.
- Arte Contemporáneo de Ecuador*. Salvat. Quito, 1977.
- ARELLANO, J. E. *Pintura y Escultura en Nicaragua*. Managua, 1978.
- BÁEZ Macías, E. *Fundación e Historia de la Academia de San Carlos*. México, 1974.
- BARDI, P. M. *Profile of the Brazilian Art Cosmos*. Rio-Sao Paulo, 1970.
- BAYÓN, Damián. (Relator) *América Latina y sus Artes*. Siglo XXI. México, 1977.
- . (Coordinador) *El Artista Latinoamericano y su Identidad*. Monte Ávila, Caracas, 1977.
- . *Aventura Plástica de Hispanoamérica*. FCE. México, 1974.
- . *Pensar con los ojos*. FCE. México, 1993.
- BONIFAZ Nuño, R. *Imagen de Tláloc*. UNAM. México, 1986.
- BOUYSE, Cassagne y otros. *Tres Reflexiones sobre el Pensamiento Andino*. Hishol. La Paz, 1981.
- BOGLAR, L. y T. KOVÁCS. *Arte Indígena desde México hasta Perú*. La Habana, 1983.
- BROWN, Th. A. *La Academia de San Carlos en Nueva España*. 2 tomos. SEP Setentas. México, 1976.
- BOULTON, Alfredo. *Historia de la Pintura en Venezuela Armitano*. Caracas, 1972, 3 tomos.

- BUNTIN, Gustavo. *Arte Joven Peruano: el pos-velasquismo pictórico*, pág. 42. *Arte en Colombia*. Nº 26, febrero, 1985.
- CALZADILLA, Juan. *El Arte en Venezuela*. Caracas sin fecha.
- CARDOZA Y ARACÓN, L. *México: Pintura Activa*. Era. México, 1961. *Pintura Contemporánea de México*. Era. México, 1974.
- CASTELLO, Leopoldo. *A History of Latin America Art and Architecture*. Praeger. Nueva York, 1969.
- CASTEDO, Leopoldo. *Historia del Arte Iberoamericano*. Andrés Bello. Alianza Editorial, 1988.
- CASTRILLÓN, Alfonso. *Reflexiones sobre el Arte Conceptual en el Perú y sus proyecciones*, pág. 41 *Re-Vista* núm. 7, vol. 2, 1981. Medellín.
- COCHARALE, F. y A. B. GAIGER. *Abstraccionismo-Geométrico e Informal*. FUNARTE Río de Janeiro, 1987.
- COVANTES, Hugo. *El Grabado Mexicano en el Siglo XX-1922-1981*. México, 1982.
- CRUZ DE ANANÓBAR, I. *Historia de la pintura y escultura en Chile desde la Colonia al siglo XX*. Antártida, Santiago de Chile, 1984.
- Cuarenta Siglos de Arte Mexicano*. 8 tomos Herrea. México, 1981.
- CARRASCO, P. y J. BRODA. *Economía Política e Ideología en el México Prehispánico*. Nueva Imagen. México, 1978.
- Claves del Arte de Nuestra América*, vol. 1, noviembre, 1986, núms. 1-16. Casa de las Américas. La Habana, 1986.
- COE, Michel. *México*, Praeger. Nueva York, 1967.
- . *The Maya*. Praeger. Nueva York, 1969.
- CORCUERA, Ruth. *Herencia Textil Andina*. Buenos Aires, 1987.
- CONRAND, G. M. / DEMOREST, J. A. *Religión e Imperio. Los Noventa*. CNCA. México, 1990.
- CÓRDOVA, Iturburu. *80 Años de Pintura Argentina*. Buenos Aires, 1978.
- CHASE, Gibert. *Contemporary Art in Latin America* Free Press. Nueva York, 1970.
- DA ANTONIO, FRANCISCO. *Textos sobre Arte. (Venezuela 1682-1982)*. Monte Ávila, 1982.
- DAMAZ, P. F. *Art in Latin American Architecture* Reinhold. Nueva York, 1963.
- DE LOS GRUPOS, *Los Individuos*. INBA. México, 1985.
- DE LA FUENTE, B. *Peldaños en la Conciencia*. UNAM. México, 1985.
- . *Los Hombres de Piedra*. UNAM. México, 1984.
- DEBROISE, Oliver. *Figuras en el Trópico-Plástica Mexicana 1920-1940*, Océano. Madrid, 1983.
- DE JUAN, Adelaida. *En la Galería Latinoamericana*. La Habana, 1977.

- DELGADO, Delia. *Seis Ensayos sobre Estética Prehispánica en Venezuela*. Academia Nacional de Historia. Caracas, 1989.
- Diccionario de las Artes Visuales en Venezuela*. 2 tomos. Monte Ávila. Caracas, 1983 y 1985.
- ECHVERRÍA, C. F. *Historia Crítica del Arte Costarricense*. Universidad San José, 1986.
- EDER, Rita. *El Arte No-objetual en México*, pág. 14, *Re-Vista* núm. 7, vol. 2, 1981, Medellín.
- EMERICH, Louis Carlos, *Figuraciones y desfiguraciones de los ochentas*, Diana, México, 1989.
- ESCOBAR, Ticio. *Una Interpretación de las Artes visuales en el Paraguay*. 2 tomos. Asunción, 1982 y 1984.
- . *El Mito del Arte y el Mito del Pueblo*. Peroni. Asunción, 1987.
- FERNÁNDEZ, Justino. *Estética del Arte Mexicano*. UNAM. México, 1972.
- . *La Pintura Moderna Mexicana*. Formaca. México, 1964.
- FERNÁNDEZ, Adela. *Dioses Prehispánicos de México*. Panorama, México, 1983.
- FERNÁNDEZ, P. y MERINO, L. *Arte: Cuba República*, 2 tomos, Universidad de La Habana. La Habana, 1987.
- FERRERO, Luis. *La Escultura en Costa Rica*. Costa Rica, 1973.
- FLORES, Elsa. *Convergencias*. Monte Ávila, Caracas, 1983.
- FRANCO, Jean. *The Modern Culture of Latin American*. Penguin-Baltimore, 1970.
- GALAZ, G. y IVELIC, M. *Chile, Arte Actual*. Universidad Católica de Valparaíso. Valparaíso, 1988.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Arte Popular y Sociedad en América Latina*. Grijalbo. México, 1977.
- . *La Producción Simbólica*. Siglo XXI. México, 1979.
- . *Las Culturas Populares en el Capitalismo*. Nueva Imagen. México, 1982.
- . *Culturas Híbridas*. Grijalbo. México, 1989.
- . y otros. *Políticas Culturales en América Latina*. Grijalbo. México, 1987.
- GLUSBERG, Jorge. *Retórica del Arte Latinoamericano*. Nueva Visión. Buenos Aires, 1978.
- . *Hacia una Crítica de la Arquitectura*. Espacio Editora. Buenos Aires, 1980.
- . *Del Pop-Art a la Nueva Unagen*. Gaglianone. Buenos Aires, 1985.
- GOLDMAN, Shifra M. *Contemporary Mexican Painting in a Time, of Change*-Austin, 1981.
- GUEVARA, Roberto. *Para una Nueva Escala-Huella*. Caracas, 1978.
- GUERRERO, Raúl, F. *Historia General del Arte Mexicano*. Hermes. México, 1976. 2 tomos, Época Prehispánica.

- GUAMÁN POMA, F. *Nueva Crónica y Buen Gobierno*. 3 tomos. Siglo XXI. México, 1988.
- GESUALDO, Vicente. *Enciclopedia del Arte en América*. OMEBA. Buenos Aires, 1968. 5 tomos (2 de historia y 3 de biografías).
- GISBERT, Teresa. *Iconografía y Mitos Indígenas en el Arte*. La Paz, 1980.
- GRUZINSKI, Serge. *La Colonisation del Imaginaire*. Gallimard. Paris, 1988.
- GULLAR, Ferreira. *Vanguardia e Subdesenvolvimento*. Civilizacao Brasileira. Rio de Janeiro, 1969.
- HABER, A. y otros. *La Pintura Argentina*. Buenos Aires, 1975.
- HAUFE, HANS. *Funtion und Wandel christlicher Themen in der Mexicanischen Malerei des 20. Jahrhunderts* Colloquium. Berlin, 1978.
- Historia del Arte Mexicano*. Salvat, 1982. 12 tomos.
- IVELIC, M. y GALAZ, G. *La Pintura en Chile. Desde la Colonia hasta 1981*. U.C.V. Valparaíso, 1981.
- JODOROSKY, A. *Texto Pánico*. Alacena/Eta. México, 1965.
- KASSNER, Lily. *Diccionario de Escultura Mexicana del Siglo XX*. UNAM. México, 1983.
- KING, JOHN. *El Di Tella*. Gaglianoni. Buenos Aires, 1985.
- LA FAYE, Jacques. *Quetzalcoatl y Guadalupe*. FCE. México, 1977.
- LÓPEZ MÉNDEZ, L. A. *El Círculo de Bellas Artes*. Banco Central, Caracas, 1976.
- LUCENA, Clemencia. *Anotaciones Políticas sobre la Pintura Colombiana*. Banda Roja. Bogotá, 1975.
- LUMBRERAS, Luis. *Arte Precolombino*. Banco de Crédito. Lima, 1979, 2 tomos.
- MANRIQUE, J. A. y otros. *El Geometrismo Mexicano*, UNAM. México, 1977.
- MESER, Th. *The Emergent Decade*. USA, 1966.
- MOSQUERA, Gerardo. *Exploración en la Plástica Cubana*. La Habana, 1983.
- MIRKO, Lauer. *Szyszlo*. Mosca Azul. Lima, 1975.
- . *Introducción a la Pintura Peruana del Siglo XX*. Mosca Azul. Lima, 1976.
- . *Critica de la Artesanía*. Desco. Lima, 1982.
- . *La Producción Artesanal en América Latina*. Mosca Azul. Lima, 1989.
- MASON, J. A. *Las Antiguas Culturas del Perú*. FCE. México, 1969.
- McELROY, Douglas Keith. *The History of Photography in Peru, in the Nineteenth Century, 1839-1976*. Ann Arbor. Michigan, 1977.
- MENDES DE ALMEIDA, P. *De Anita do Museo-Perspectiva*. Sao Paulo, 1976.
- MORAIS, Frederico. *Artes Plásticas a crise da hora actual*. Paz e Terra, 1975.
- . *Artes Plásticas na América Latina*. Civilizacao Brasileira. Rio de Janeiro, 1979.
- NELKEN, Margarita. *El Expresionismo Mexicano*. INBA. México, 1964.

- NORIEGA, SIMÓN. *La Crítica de Arte en Venezuela*. Mérida, Venezuela, 1979.
- NOÉ, Luis Felipe. *Antiéstética*. Van Riel. Buenos Aires, 1965.
- NÚÑEZ Urueta, T. *Pintura Contemporánea*. Banco de Crédito. Lima, 1976. 2 tomos.
- PEDROSA, MARIO. *Dos Murais de Portinari aos Espacos*, de Brasília-Perspectiva, Sao Paulo, 1981.
- . *Mundo, Homen, Arte em Crisi*. Prespectiva. Sao Paulo, 1975.
- PELUFFO LINARI, Gabriel. *Historia de la Pintura Uruguaya*. 7 cuadernos. Montevideo, 1986-89.
- PERAZZO, Nelly. *El Arte Concreto en la Argentina*. Caglianone. Buenos Aires, 1983.
- Plástica del Caribe. Ponencias de la II Bienal de La Habana*. La Habana, 1989.
- PUNTUAL, Roberto. *Arte Brasileira Contemporâneo*. Rio de Janeiro, 1976.
- . *Geometria Sensível*. Rio de Janeiro, 1978.
- PRESTA, Salvador. *Arte Argentino Actual*. Lacio. Buenos Aires, 1960.
- RAMÍREZ, FAUSTO. *Crónica de las Artes Plásticas en los años de López Velarde 1914-1924*. UNAM. México, 1990.
- RAVINES, R. (Comp.). *Tecnología Andina*. Inst. Estudios Andinos. Lima, 1978.
- RÍOS, JUAN. *La Pintura Contemporánea en el Perú. Antártida*. Lima, 1946.
- RODRÍGUEZ, BÉLGICA. *La Pintura Abstracta en Venezuela*. Maraven. Caracas, 1980.
- RODRÍGUEZ, Prampolini. *Ida Una Década de Crítica del Arte*. Sep-Setentas. México, 1974.
- . *La Crítica de Arte en México en el siglo XIX*. 3 tomos. UNAM. México, 1964.
- ROJAS, J. M. *Costa Rica en el Arte*. Museos Banco Central de Costa Rica, 1990.
- ROJAS, Pedro. *Historia General del Arte Mexicano*. Hermes. México, 1969. 2 tomos. Época Colonial.
- ROMERO BREST, Jorge. *El Arte en la Argentina*. Paidós. Buenos Aires, 1969.
- SCHÁVELSON, Daniel. *La Polémica del Arte Nacional en México 1850-1920*. FCE. México, 1989.
- SERRANO, Eduardo. *Un Lustró Visual*. Bogotá, 1976.
- SUÁREZ, O. S. *Inventario del Muralismo Mexicano*. UNAM. México, 1972.
- SÉJOURNÉ, Lauiett. *Pensamiento y Religión de México Antiguo*. FCE. México, 1970.
- SOMOLINOS PALENCIA, Juan. *El Surrealismo en la Pintura Mexicana*. México, 1973.
- TIBOL, R. (Recop.). *Textos de Rufino Tamayo*. UNAM. México, 1987.
- . *Historia General del Arte Mexicano*. Hermes, 1969. México, 2 tomos. Época

- Moderna y Contemporánea.
- . *Documentación sobre el Arte Mexicano*. FCE. México, 1974.
- TOVAR DE TERESA, G. *México Barroco*. SAHOP. México, 1984.
- TRABA, MARTA. *La Pintura Nueva en Latinoamérica*. Librería Central. Bogotá, 1961.
- . *Dos Décadas Vulnérables en las Artes Plásticas 1950/1970*. Siglo XXI. México, 1973.
- . *Arte Latinoamericano*. Caracas, 1972.
- . *Propuesta Polémica sobre Arte Puertorriqueño*. Puerto Rico, 1971.
- . *Historia Abierta del Arte Colombiano*. Museo. Tertulia. Cali, 1974.
- . *Mirar en Caracas*. Monte Ávila. Caracas, 1974.
- . *Marta Traba*. Museo de Arte Moderno, Bogotá, 1984. (Recopilación de sus textos).
- TOUSSAINT, Manuel. *Arte Colonial en México*. UNAM. México, 1990.
- UGARTE, Eléspuro, J. M. *Pintura y Escultura en el Perú Contemporáneo*. Lima, 1970.
- . *Arte Virreinal*. Banco de Crédito. Lima, 1973.
- WESTHEIM, Paul. *Ideas Fundamentales del Arte Prehispánico en México*. FCE. México, 1957.
- ZANINI, Walter. *Historia Geral da Arte no Brasil*. Coordenacao. Sao Paulo, 1983. 2 tomos.

Ponencias de los coloquios organizados
por el Instituto de Investigaciones de la UNAM:

- La Dicotomía entre Arte, Culto y Arte Popular*. UNAM. México, 1979.
- La Iconografía en el Arte Contemporáneo*. UNAM. México, 1982.
- El Arte Efímero en el Mundo Hispánico*. UNAM. México, 1983.
- Las Academias de Arte*. UNAM. México, 1985.
- El Nacionalismo y el Arte Mexicano*. UNAM. México, 1986.
- La Ciudad, Concepto y Obra*. UNAM. México, 1987.
- Simpatías y Diferencias. Relaciones del Arte Mexicano con el de América Latina*. UNAM. México, 1988.
- Historia, Leyendas y Mitos de México*. UNAM. México, 1988.
- NOTA: no se han incluido las monografías sobre obras de artistas.

INDICE

<i>Introducción</i>	7
Capítulo I	
MAGIAS, MITOS Y RITOS PALEOAMERICANOS	25
A. Prevenciones conceptuales	26
B. Las estéticas mesoamericanas	32
C. Las estéticas centroandinas	47
Capítulo II	
MESTIZAJES ESTÉTICOS BAJO LA IGLESIA Y LA CORONA	61
C. El choque de estéticas locales con foráneas	62
B. Trasplantes y mestizajes estéticos: siglo XVI	68
C. La plenitud estética: siglo XVII	79
CH. En busca de la modernidad: siglo XVIII	86
Capítulo III	
LA INDEPENDENCIA Y LA CONSOLIDACIÓN 1810-1920	95
A. La Independencia de 1810 - 1850	101
B. Consolidación republicana 1850 - 1920	106
Capítulo IV	
EL DESPERTAR LATINOAMERICANISTA 1920 - 1950	117
A. Los indigenismos	122
B. Las actualizaciones eurocentristas (La Escuela de París)	133
C. Búsquedas de síntesis o mestizajes estéticos	138

Capítulo V

LA INADVERTIDA INVASIÓN TECNOLÓGICA 1950 - 1970	147
A. Nuestras artes principian a completar su contextura	148
B. La norteamericanización y el desarrollismo	160

Capítulo VI

DE LA MODERNIZACIÓN A LA POSMODERNIDAD 1970 - 1990	173
A. La prosperidad del endeudamiento	176
B. El estancamiento retardador	187
Conclusiones compendiadoras	199
Bibliografía	225



Las culturas estéticas de América Latina, editado por la Dirección General de Publicaciones, se terminó de imprimir en la Imprenta Universitaria el mes de marzo de 1994. Su composición se hizo en tipo Electra de 10:12 y 10:10 puntos. La edición consta de 5 000 ejemplares, en papel Cultural de 60 kgs.

He aquí el primer paso hacia una estetología latinoamericana, capaz de puntualizar y valorar, en su totalidad, cada una de nuestras culturas o sensibilidades estéticas, en su condición de fuentes y, a la par, de destinatarias de nuestras artes. En su recorrido, el autor va exaltando los aspectos más importantes que conocemos de las culturas precolombinas, de la Colonia y de la República hasta 1990. Especial énfasis reciben los tres conocidos acontecimientos fundamentales de nuestra formación y devenir cultural: el choque de las estéticas precolombinas con las ibéricas invasoras, en que se suscitó la contraposición entre la sensibilidad popular y la hegemónica de importación; nuestra independencia en que las citadas sensibilidades tomaron contacto con el mundo entero y que despertó nuestra autoconciencia latinoamericanista a partir de 1922; y la invasión tecnológica de 1950, la que alteró de raíz a nuestros países, al empobrecer sus campos y sus provincias, y al mismo tiempo imponernos las novedades estéticas de los entretenimientos audiovisuales. El panorama descrito es el de un teórico de las artes plásticas y no el de un historiador de las mismas.