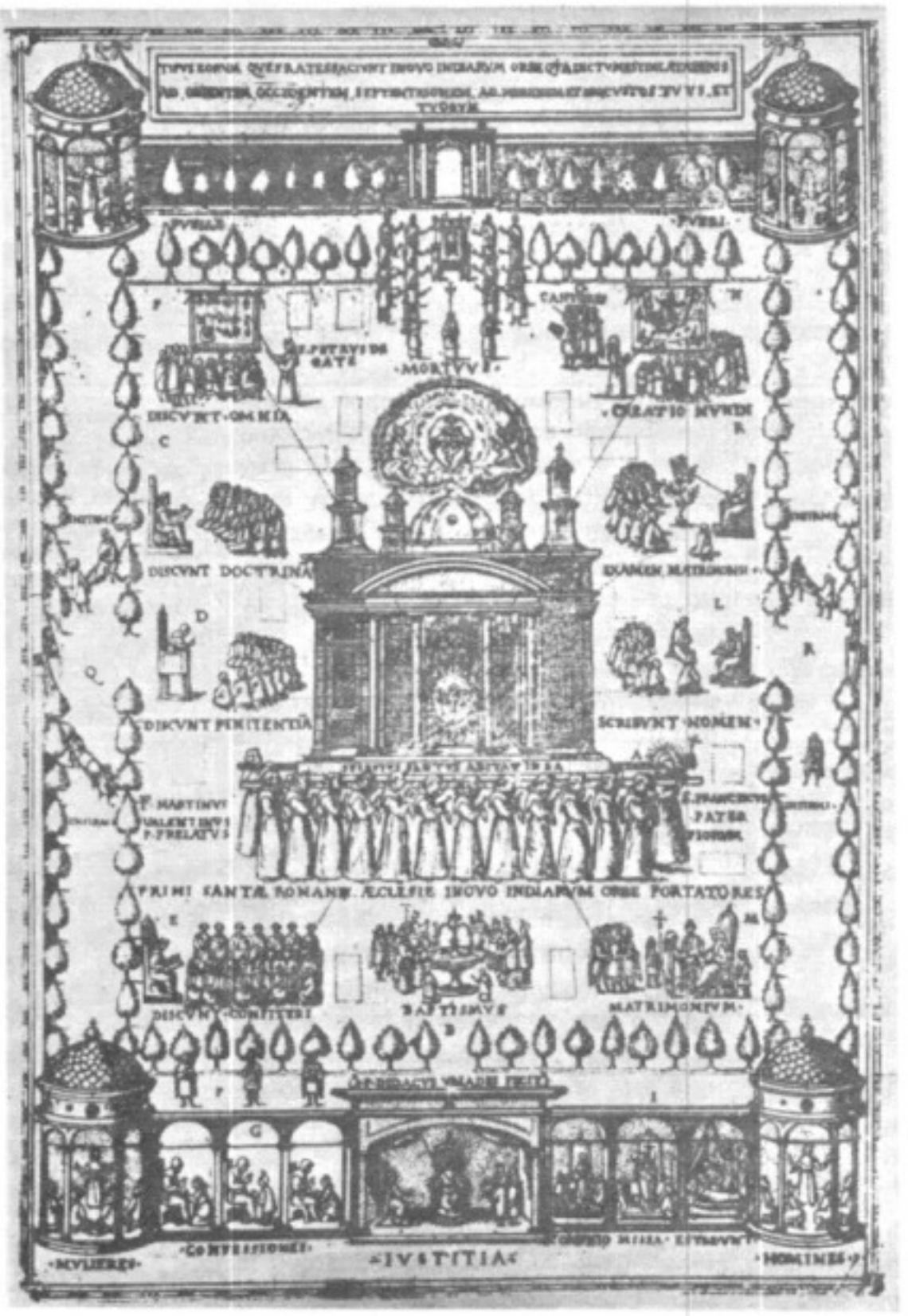
TEMAS DE SIEMPRE



Atrio: Según la Retórica Cristiana del fraile Miguel de Valadés.

SOBRE LA IDENTIDAD DEL ARTE AMERICANO

"... toda esta movilidad, hirviendo dentro de un mundo que fue guardado trisecularmente en paz y a salvo de las guerras europeas, todo contribuyó a hacer del alma de las Indias algo extraño y peregrino, casi único en los anales del espíritu humano".

Madariaga, Salvador de. "The Fall of Spanish American Empire" p. 3.

La búsqueda de una identidad en el arte americano ha sido y es una constante preocupación en la tarea de numerosos estudiosos. Así un amplio espectro de teorías intenta explicar una problemática multifacéticamente heterogénea y espinoso si se pretende abordar desde visiones parcializadas. Cabe esta explicación porque no es extraño encontrarnos con posiciones deterministas que fluctúan entre la disyuntiva de la sola supervivencia de lo indígena en algunos casos, o de una duda existencial ante la legitimidad de lo americano en otros. ¿Es que la autenticidad del arte americano radica exclusivamente en lo precolombino? y, ¿la vigencia de esa autenticidad depende de la subsistencia inamovible de esos valores?, o ¿es que el aporte hispánico como una gran máquina de borrar, ha sido tan poderoso que ha eliminado ya los antiguos vestigios y ha impedido el surgimiento de formas nuevas?

Creemos que la personalidad y originalidad de nuestro arte está dada justamente por un proceso de necesidad integradora, física y espiritual, entre los componentes europeos y los autóctonos. Quede claro que nos referimos a una integración pausada, efectivizada a lo largo de casi tres siglos y que conservó características particulares de acuerdo a cada región y a cada estilo.

No nos volcaremos pues, a rastrear lo idéntico, sino una identidad.

Resta simplemente con pensar que una catedral gótica francesa y otra inglesa no son iguales, y sin embargo no dejan de ser góticas y lo que es más, europeas en esencia. Claro está que si queremos comprender esa diversificación unificada y encontrar lo distinto como resultado de una gran suma y síntesis, es necesario analizar en profundidad la interrelación de los factores que la determinaron.

Transplantaremos esta idea al plano americano y nos daremos cuenta de la complejidad de un fenómeno que se desarrolló básicamente entre dos idiosincracias con pautas cultura-

les diferentes, encauzadas en una relación espacio-temporal sin antecedentes y a través de la convivencia de dos mundos, uno receptivo pero no pasivo, el otro proyectado, pero no insensible. Ambos se encontraron quizás sin saber "como" pero tratando de no perder sus "por que" y en la mayoría de los casos, tratando de congeniarlos. Sin lugar a duda un camino difícil.

Para hacer más clara nuestra metodología de trabajo nos concentraremos en dos casos paradigmáticos que produjo México: los convento-fortaleza y el esplendor de la arquitectura eclesiástica del "seicientos" y del "setecientos". Elegimos el campo de la arquitectura religiosa porque al adquirir continuidad expresiva a lo largo y a lo ancho de América, resulta testimonio válido para el historiador y porque es el producto directo de la actividad que dio significado y sentido a la empresa española.

A) Un Modelo de Adaptación

Los primeros grupos de españoles que llegaron a nuestro continente, asombrados ante las distancias inmensas, la altura increíble de las montañas, el caudal de los ríos, enfrentados a la incomprensible existencia del indio, tuvieron necesariamente que dejar de lado las estrictas divisiones sociales que imperaban en Europa.

América exigía (como lo había hecho la Reconquista) la imaginación, la acción y el esfuerzo constantes; los líderes emergían por su capacidad, por su carisma, que por razones de nacimiento. Por otra parte, el Cristianismo los unificaba y los convertía en evangelizadores desde el vamos.

Tras la caída de la imperial Tenochtitlán, 13 de agosto de 1521, en el interior del territorio mexicano, casi siempre próximos a poblados o a tradicionales lugares del culto del indio; franciscanos, dominicos y agustinos, erigieron en el siglo XVI los conventos-fortaleza como testimonio de su férrea voluntad de doctrina.

El conjunto sorprende por su funcionalidad; se trata de un trazado empírico adaptado a las nuevas exigencias y amenazas, que convirtieron a los frailes en ingenieros y arquitectos.

Estas estructuras macizas y defensivas de anacrónico aspecto románico, almenadas, con pasos de ronda, con garitas de vigía (cuando en Europa se expandía el Renacimiento) modificaron las plantas tradicionales, privilegiando algunas áreas y creando otras para responder a los propósitos evangelizadores: se magnificaron las medidas del atrio y aparecieron las capillas para indios (capillas abiertas) y las capillas posas o procesionales.

Dentro del recinto del atrio, presidido por una cruz de piedra, pululaba la población indígena. Allí, cotidianamente, en contacto con el pequeño número de frailes[1], aprendía las verdades de la Fe, participaba en coloridas funciones litúrgicas y hasta encontraba su última morada.

Las capillas posas, edículos en forma de cubos abiertos por dos de sus lados, y a veces coronados por cúpulas, cobraban importancia en las festividades solemnes cuando las fervorosas procesiones interrumpían su recorrido para descansar en ellas las imágenes en medio de rezos y cánticos.

Las capillas para indios, excepcionales en América del Sur, pero lugares comunes en los conventos-fortaleza, fueron una solución porque atendían a las comunidades rápidamente convertidas, que no se avenían con facilidad a asistir a los oficios religiosos en espacios cerrados, dada la incapacidad psicológica heredada de sus antepasados, cuyos templos se alzaban sobre plataformas sin modificar el espacio interior.

El aporte de los canteros prehispánicos, famosos por la calidad de sus trabajos, consistió en trasladar a la piedra los motivos ornamentales y las estampas con imágenes o historias teológicas que les proporcionaban los religiosos.

Imprimieron a los relieves su peculiar factura ingenua y planimétrica, plasmando una imaginería pétrea compuesta por ángeles y rosas góticas, cordones franciscanos de estilo isabelino, alfices mudéjares, medievales símbolos de la pasión. . ., vocabulario de diversas raíces estéticas y acronológicamente reunido que jugaba el papel de elemento didáctico en esta flexible dinámica pedagógica y que dio por resultado una iconografía singular e incomparable.

Hoy, a más de cuatrocientos años de la experiencia, los ejemplos —muchos de ellos casi en ruinas— de Huejotzingo, Calpan, Acolman, Tepeaca, Yuriria, Actopan, Cuilapan, Oaxaca, podríamos mencionar doscientos setenta y dos entre grandes y pequeños, nos sorprenden por la multiplicación del titánico esfuerzo y por la rapidez y capacidad con que las órdenes religiosas improvisaron estos modelos.

Estamos frente a una arquitectura de raigambre europea, que recibe la savia hispánica, pero que es en esencia la primera respuesta al desafío americano.

B) La Sociedad Criolla y una Nueva Estética

Si el siglo XVI fue un período de luchas, la segunda centuria americana (siglo XVII) configuró ya la sociedad colonial. Las ciudades de reciente fundación comenzaron a florecer y la tierra a dar frutos. Los conquistadores afianzados en sus puestos creyeron reproducir la vida peninsular, pero sus necesidades, sus ambiciones y la historia burilaban entretanto una sociedad de nuevo cuño. El sistema virreinal aceptó y fortaleció por los hechos —no por las leyes— una situación de caballeros o señores, de maneras ostentosas al uso de la más alta aristrocracia española.

También el paisaje, la flora y la fauna transportaron al conquistador a un mundo de quimeras donde el mito y la realidad no se excluían, sino que daban nacimiento a una nueva cosmovisión que acarreó mudanzas a sus espíritus.

Esta movilidad social evolucionó, enriquecida con el tiempo por mestizaje racial y cultural, y crecimiento psicológico.

[1] Casi todos los conventos-fortaleza tenían claustros pequeños y pocas celdas. En muchos desapareció la sala capitular debido al escaso grupo de frailes que en ellos residía. Otro ejemplo de adaptabilidad constructiva.

El rompecabezas de la sociedad americana se fue armando con la presencia del español, del criollo, del indio, del mestizo y más tarde del negro; y sus experiencias estéticas —especialmente la arquitectura— constituídas por vocablos representativos de estas piezas, estructuraron un lenguaje coherente, pero distinto de cada una de ellas, que las interrelacionó y transformó en algo original.

"... a través de las décadas del siglo el criollo se identificó más y más con su tierra natal e incrementó la conciencia de su personalidad separada y singular[2]". Así la sociedad criolla forjó un sustrato genuinamente americano que la diferenció de la europea.

El esquema económico estaba basado en una clase de grandes propietarios (encomenderos hasta la abolición de la institución a fines del siglo XVII y luego sus herederos), comerciantes urbanos y explotadores de minas, sin olvidar los dominios del alto clero y de las órdenes religiosas.

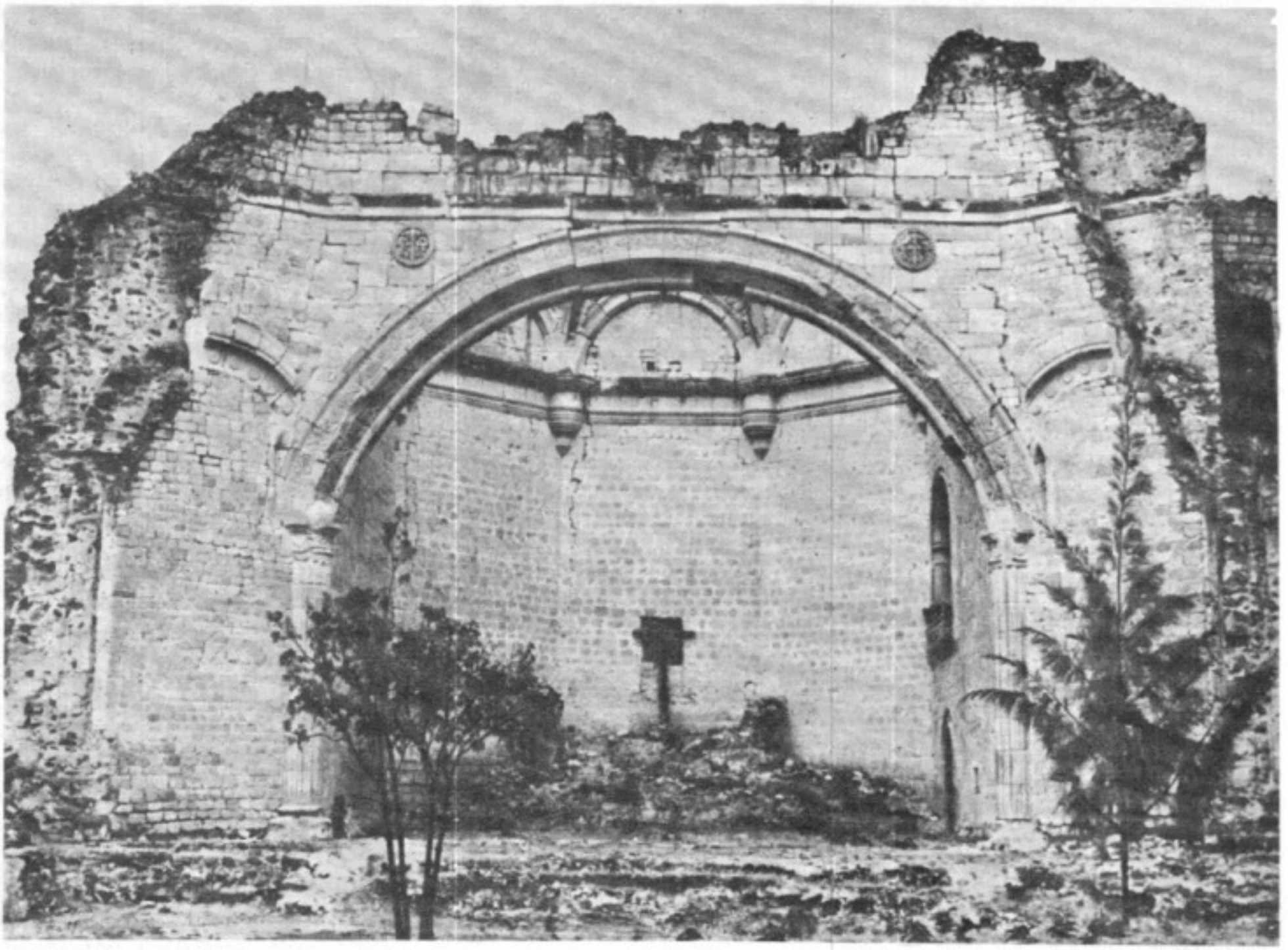
En este abigarrado transfondo socio-económico emergieron verdaderos mecenas, comitentes de obras de arte, que impusieron su criterio de la realidad y su apreciación del hecho estético con personales connotaciones de boato, teatralidad y exuberante religiosidad, informando el período generalmente denominado "Barroco mexicano[3]".

Dentro de este contexto se hace aún más difícil aproximarse al arte si tenemos en cuenta que a la novedad del caso se suma la imposibilidad de apelar a terminologías habituales de trabajo tales como los conceptos de período y de estilo. "La idea de estilo es cómoda porque re-

[2] Leonard, Irving A.; "**La época barroca en el Mexico colonial**". Fondo de Cultura Económica, p. 14. Mexico, 1974.

[3] Un caso paradigmático lo constituye la personalidad de Don José de la Borda. "En una región famosa por sus minas de plata (Tasco), Don José de la Borda destinó una parte de sus inmensos beneficios a construir una iglesia, en la cual su hijo Manuel, sacerdote, pudiese celebrar la misa. Dedicada a San Sebastián y a Santa Prisca, ... fue construída y decorada en pocos años (1751-1759), gracias al impulso del propio Don José. Así se explica que su barroco pródigo respete las necesidades de la coherencia arquitectónica y decorativa, y que represente una tendencia aristocrática, y no eclesiástica de la construcción".
Bottineau, Yves. "**Barroco Ibérico y Latinoamericano**".

Ruinas de la capilla de los indios de Coixtlahuaca.



presenta una abreviatura para calificar una manera de sentir e interpretar las formas a condición de que el tiempo en que ese estilo se genera sea un tiempo homogéneo, un tiempo civilizado. El caso de Europa con sus grandes ciclos o el arte extremo oriental pueden prestarse a la interpretación estilística. América del Sur o el Africa en sus relaciones con una cultura más antigua y más evolucionada como la europa no pueden entrar, sin violencia, en esquemas semejantes. Pasado a otro tiempo mental y a otras circunstancias históricas el estilo resulta así una trampa porque se vacía de su contenido y no quiere decir nada[4]".

Si continuamos la actitud común de tomar al arte europeo como patrón de todos nuestros criterios y desde allí juzgar lo americano, éste, a través de ese enfoque se convierte siempre en una expresión provinciana y epigonal, que en el mejor de los casos sólo despierta un interés anecdótico.

Prescindamos pues, de todos esos aprioris, reduzcámonos a la consideración estricta del fenómeno, que es la obra de arte en su entorno, y tratemos de aprehender la propuesta que nos arrojan el "seicientos" y el "setecientos" mexicano.

América recibió de España —salvo raras excepciones— la reticencia ante la concepción barroca de la planta y el volumen; por lo tanto imperó una tendencia al cubicaje espacial que derivó en estructuras estáticas, en contraste con la ornamentación de las fachadas y la decoración de los interiores donde reinó la animación, el exceso y la disolución.

Al mismo tiempo hay que tener en cuenta que cuando llegaron la marea Contrarreformista y la influencia jesuíta la mentalidad española estaba ya adaptada a las tendencias del temperamento indio: la profusión del ornato y la construcción de grandes edificios.

A los caracteres alóctonos se agregó la irrupción del color que actuó como signo dinamizador y mutante e hizo reaparecer toda la fantasía constructiva del mundo precolombino mesoamericano.

"El uso de dos piedras ... les permitió dar colorido a sus edificios: el Tezontle y la chiluca. El tezontle es una piedra eruptiva, liviana y de fácil labra, cuyo color varía desde el carmín hasta el rojo oscuro con una intensidad de colorido que parece a veces que fuese tintura artificial, pintura. Tiene una textura aterciopelada, dando la sensación de una tela o tapiz aplicado al muro. Se usa esta piedra para hacer las paredes ... La chiluca es una piedra de color gris o marfil apta para las labores escultóricas que se usó para las partes más nobles y aparentes de los edificios, como ser portadas, ventanas, cornisas, etc.[5]".

A principios del siglo XVII las artesanías de la cerámica y del estuco, de origen mudéjar, prendieron con velocidad en la ciudad de Puebla de

Fachada principal de la Iglesia de San Francisco Acatepec.

[4] Bayon, Damián; "**Sociedad y arquitectura colonial sudamericana**". Gustavo Gili. p. 27. Barcelona, 1974.

[5] Buschiazzo, Mario J. "**Historia de la arquitectura colonial en Iberoamérica**". Emecé, p. 60, Bs. As. 1961.

los Angeles y permitieron renovadas audacias cromáticas que ampliaron la dicotomía bicolor del tezontle y la chiluca.

La Iglesia de San Francisco de Acatepec con sus fachadas, su torre y su espadaña íntegramente revestidas de millares de azulejos amarillos, azules, rojos . . . diseñados y moldeados teniendo en cuenta los ritmos volumétricos de sus arcos mixtilíneos, sus volutas, sus estípites y sus columnas, reluce al sol y modifica el espacio exterior más que como consecuencia de un logro arquitectónico, como una avasalladora afirmación de una vivencia religiosa inédita.

Este afán colorístico se repite por doquier y lo reencontramos tardíamente (fines del siglo XVIII) en la fachada del Santuario de Nuestra Señora de Ocotlan en Tlaxcala. En este caso el blanco de la piedra y el rojo de las cerámicas se oponen y se complementan con gracia refinada.

El interior de las iglesias es el reino de la yesería. Los espacios se articulan, giran, se convierten en un torbellino. A veces en ese caleidoscopio dorado y policromado podemos distinguir una impronta juguetona y popular. Pensemos en Nuestra Señora de Tonantzintla —el Santuario de Nuestra Madre Tonantzintla— o en la Capilla del Rosario en Puebla, donde ángeles con rasgos indios revolotean, presentan ofrendas florales o tañen instrumentos; y hay flores, frutos, pájaros. El estuco deja de ser recurso decorativo, reelabora el espacio interior, lo redimensiona a partir de imperiosos requerimientos subjetivos.

Al leer estas obras se hace cada vez más fuerte la convicción de hallarnos frente a una aventura arquitectónica distinta. Nos atrapa la profunda sugestión que emana de aquello que escapa a cánones establecidos, donde capea la libre solución de problemas constructivos no contemplados por los tratadistas y donde el vuelo de la imaginación suple la rigurosa técnica.

Hemos seleccionado apenas dos ejemplos de un mismo ámbito geográfico y no tan lejano en el tiempo. Nuestra investigación podrá proseguir en el virreinato del Perú o, ¿por qué no en el del Río de la Plata?, en la época de las luchas de la independencia o en el siglo XX (con las dificultades que el proceso de aceleración histórica impone en este último caso). Podríamos detenernos también en la pintura o en la escultura, y veríamos a través de variables regionales, según los marcos referenciales políticos, sociales, económicos, que se seguiría dando la constante de la aparición de "invenciones" americanas.

Desde el mismo instante en el que el español pisó esta tierra, surgió un hombre nuevo, protagonista del más grande proceso de transculturación de la Historia. Ese hombre nuevo tenía que concebir y plasmar un arte propio, Arte americano no quiere decir arte indígena ni arte mestizo solamente. Es eso y mucho más. Es la resultante de la rica simbiosis de los pueblos fundadores, modificados y tensionados por las mutuas y sorpresivas presencias, a veces hasta abrumados por el medio y poseedores de una maravillosa capacidad creativa.

Luisa Rosa Rosell:

Licenciada en Historia, Universidad del Salvador, Docente en Cátedra de Historia del Arte. Directora Escuela de Historia, Facultad de Historia y Letras de la Universidad del Salvador.

Publicaciones sobre la Plástica Contemporánea en América

Barassi, Mónica
Domínguez, Neira
Sinollo, Carlos

Profesores en Historia (Universidad del Salvador) docentes en cátedra de Historia del Arte.

Publicaciones, sobre la Plástica contemporánea en América.

Santuario de la Virgen de Ocetlán. Tlaxcala.