AT.: SR. OSIRIS DELGADO

MARGINALIDAD Y REGIONALISMO EN EL ARTE Y LA ARQUITECTURA DE LA AMERICA LATINA.

Por Jorge Glusberg

Síntesis para Congreso AICA - Puerto Rico

La América latina es, desde todo punto de vista, empezando por el cultural, obra de un doble movimiento contradictorio de marginalidad y de integración, de separación y de mestizaje. Los colonizadores españoles y portugueses se impusieron -a sangre y fuego- por sobre las poblaciones originarias. Sin embargo, sucumbieron al fuego del amor y mezclaron su sangre con la de sus conquistadores, en una cruza que no se produjo en ninguna de las posteriores aventuras de la expansión territorial europea, ni aun en los Estados Unidos.

La historia de nuestro arte revela un comienzo similar: aniquiladas muchas de las expresiones artísticas y arquitectónicas de la antigua América, el mestizaje dio nacimiento a las primeras manifestaciones de un arte y una arquitectura latinoamericanas: es el Barroco de los siglos XVII y XVIII, diferente y superior al de Europa.

Independizadas nuestras naciones en el XIX, hubo de nuevo

marginalidad: copiamos a Europa y descreimos de América; la reacción contra este fenómeno resultó ser una variante del mismo proceso: muchos artistas decidieron oponerse a los modelos internacionales para reivindicar las tradiciones locales, cayendo así en un nativismo atrabilario, tan nocivo e inconducente como el antifolclorismo de los afrancesados, los germanófilos y los italianizantes.

Es entonces, hacia la segunda década del siglo XX, cuando se esboza la opción regionalista, que alcanzará su desenvolvimiento pleno a partir de los años 40 y 50. Ni internacionalismo sin raíces e identidades americanas, ni nacionalismo sin perspectivas y aspiraciones universales. El regionalismo en síntesis, incorpora, recodificándolos, los lenguajes exteriores para abordar las problemáticas locales, comunes a la América toda.

Así lo propuso en 1912 el pintor, ensayista y político Pedro Figari en uno de sus libros, donde escribió un capítulo titulado **Regionalismo**.

1

MARGINALIDAD Y REGIONALISMO EN AMERICA LATINA

por **Jorge Glusberg**

I

La América latina es, desde todo punto de vista, empezando por el cultural, obra de un doble movimiento contradictorio de marginalidad y de integración, de separación y de mestizaje.

España llegó a estas tierras hace ya quinientos años, luego de expulsar a los árabes y lo judíos, dos de sus culturas matrices, de las cuales, sin embargo, no iba a poder desprenderse. Ella y Portugal marginan a las culturas locales americanas, algunas tan altas como la maya, la azteca y la incaica. Sin embargo, no podrán tampoco prescindir de ellas: el mestizaje es la clave de América.

Pero los descendientes de españoles y portugueses, al emanciparse en el siglo XIX, marginan a sus ancestros. Entre fines del XIX y comienzos del XX, vastas olas de inmigrantes europeos vienen a nuestra América. La identidad latinoamericana también se nutre de ellos, al absorber elementos de sus culturas, al tiempo de imponerles la propia. Una nueva marginación se cierne entonces sobre centenares de miles de hombres y mujeres motivada por su miseria o su credo religioso. Sin embargo, terminarán por

integrarse. Más tarde, la marginación se abatirá dentro de cada país, y entre nacionales: el despoblamiento de los campos y las migraciones hacia las ciudades, traen como consecuencia los barrios provisorios que llenan las periferias urbanas.

La arquitectura y el arte de América latina han sabido de esta constante marginalidad e integración. Pero el Regionalismo Crítico, opción esbozada en nuestra América hacia la segunda década del siglo actual, y que alcanzará su desenvolvimiento pleno a partir de los años 40 y 50, pondrá fin a la separación en beneficio de la amalgama. Esa amalgama que había tenido su principio en el Barroco americano, cuya deslumbrante explosión ocurre entre el siglo XVII y el XVIII.

II

Para abarcar el tema del Barroco americano, es bueno observar el caso de las ciudades, donde iba a darse esta primera forma del Regionalismo latinoamericano.

Las ciudades fundadas por españoles se ajustaron, a un modelo común: una planta en forma de damero, una de cuyas casillas servía de plaza y alrededor de la cual se agrupaban la Iglesia mayor, el cabildo (que también administraba justicia) y el palacio de gobierno. Este modelo es

renacentista: más aun, el urbanismo renacentista, que no podía ni pudo realizarse en Europa salvo en la teoría, se materializó en la práctica en las ciudades españolas de América.

En las urbes portuguesas, en cambio, no hay sistema único ni absoluto rigor geométrico, aunque, con el tiempo, se tenderá a regularizar el trazado de las ciudades. Pero también es cierto que los portugueses no hallaron en América, como los españoles, urbes construidas por los pueblos nativos, ni culturas aborígenes de valor. Por lo contrario, los españoles se encontraron con civilizaciones sumamente adelantadas, para las cuales la idea de ciudad estaba arraigada con firmeza.

Así lo demuestran Tenochtitlán y Cuzco, las urbes más importantes que los españoles conocieron en América. Ambas respondían a un plan maestro: el de trazado cruciforme, que dividía a la ciudad en cuatro partes, con una vasta plaza central, abierta en el caso de la capital incaica y con ciertas edificaciones ceremoniales, además del mercado, en el de la capital azteca.

Podríamos decir que las urbes de la América antigua, de ordenamiento más libre, tenían similitud formal con las europeas de fines de la Edad Media; en cambio, las que crearon los españoles y aun los

portugueses no eran europeas en absoluto, como hemos indicado. Al erigir México sobre las ruinas de Tenochtitlán, al reconstruir Cuzco sobre el mismo emplazamiento, los españoles no hicieron sino superponer a la vieja traza dinámica el modelo urbano estático que traían consigo.

Los portadores de la cruz católica desdeñan la cruz de las ciudades que encuentran en América. Transgreden y subvierten una vez más el mundo urbano que han hallado, luego de haberlo hecho con el mundo urbano del cual venían. Sus urbes de rotunda geometría diametralmente opuestas a las de Europa, se fundan y funden con urbes de organización menos rigurosa, elevadas por pueblos que, sin embargo, se valían en exceso de los elementos geométricos para su arte y su arquitectura. Había también, pues, en las ciudades de la América antigua, un componente de transgresión y subversión, anterior a la conquista.

III

Las consideraciones que acabamos de enunciar eran indispensables para entrar en el tema del Barroco. Porque en las urbes renacentistas que los españoles le imponen a una América de ciudades medievalizantes; en ese continente inmenso donde el orden urbano no es tan rígido y donde la

Naturaleza incita a la aventura y la quimera, allí se da el fenómeno espontáneo, vital, antidogmático y gozoso del Barroco, en la América del XVII y el XVIII.

Por cierto, el Barroco llegó desde España y Portugal. Pero si en el Brasil las variaciones introducidas son menores, en México y Perú son de tal magnitud que autorizan a hablar de un estilo original propio, denominado "Ultrabarroco" por algunos historiadores. Debe señalarse que, hacia 1600, los arquitectos que trabajan en estas tierras son oriundos de ellas. Han absorbido muchas de las tradiciones populares en las que persiste el alma indígena, según se advierte aun hoy en las danzas, pantomimas, mascaradas y ceremonias que acompañan a las fiestas religiosas del catolicismo en tantos lugares de América.

Pero con esos arquitectos criollos colaboran aborígenes, mestizos y mulatos, notables artistas y artesanos que derraman su oficio y su poder inventivo en conventos y templos. Si el barroco es ya una transgresión de los modelos renacentistas, que así acabaron subvertidos, estas dos acciones de transgresión y subversión alcanzarán en la América colonial límites máximos e imprevistos.

El Barroco será entre nosotros un hecho regional, esto es, la utilización de

lenguajes internacionales para expresar problemáticas locales. Aunque luego volveremos sobre el Regionalismo, reiteraremos que su primera manifestación, el Barroco, tuvo por base el mestizaje.

Un especialista como Victor-Lucien Tapié, a quien, por ser francés, no puede sospechársele de nacionalismo latinoamericanista, llega a depositar en los anónimos creadores originarios de estas tierras la mayor autoría del Barroco. "En México y en Perú, los dos países dueños de las civilizaciones locales más evolucionadas, las formas y el espíritu del arte indígena -dice- despertaron y unieron sus efectos para dar al Barroco un carácter más vehemente que el de la metrópoli". "Los talleres indígenas -añade Tapié- llevaron al extremo el realismo trágico y sangriento de los modelos españoles".

Es verdad que el español y el criollo se entregaban más a las tareas de gobierno, al manejo de la economía, la conducción del clero y la gerencia de encomiendas, minas y obrajes, por lo cual el quehacer artístico era una actividad casi exclusiva de indios, mestizos y mulatos: el gran escultor de América, en la segunda mitad del XVIII, el brasileño Antonio Francisco Lisboa ("Aleijadinho"), era hijo de un arquitecto portugués y de su esclava negra.

Pero no sólo importa que esa legión de indios, mestizos y mulatos haya construido centenares de iglesias y conventos, labrando miles de fachadas y retablos, pintado decenas de miles de cuadros y tallado otra cantidad tal de imágenes sagradas. Importa también, y mucho más, que introdujeran en el ornato elementos americanos (plantas, animales y aun figuras míticas) y modificaran la composición establecida por las mormas españolas y portuguesas.

No en vano Manuel Toussaint, el gran admirador del Barroco americano, ha sostenido que este estilo, que terminará influyendo en España, **es precisamente la expresión propia de América**, pues sólo aquí se dio -añade- "una trabazón estrecha entre el barroco como modalidad del espíritu, y el barroco como manifestación artística".

IV

Entre fines del XVIII y comienzos del XIX, la reacción antibarroca del neoclacisismo se asentó, llegada de España, en una América que pronto iba a lograr la independencia política.

El severo estilo que venía a sofocar las efusiones barrocas y al que se identificaba con la Revolución Francesa, fue por eso aceptado en la América hispánico-lusitana pero además en la sajona. En nuestros países,

el Barroco se convirtió en el símbolo de la dominación colonial que los patriotas no podían sino denigrar y vilipendiar.

Desde entonces, y durante ciento cincuenta años, la sujección de nuestra América a los estilos europeos, especialmente los de Francia, Italia y Alemania, fue casi absoluta, tanto en la arquitectura como en el arte. La residencia de diseñadores, pintores y escultores, europeos en las naciones latinoamericanas, tuvo su continuidad en el viaje de estudios de nuestros arquitectos y artistas en la otra orilla del Atlántico.

Tardaron en ser conocidos y valorados, los tesoros precolombinos y los coloniales; en verdad, aun hoy siguen sin agotarse los estudios y las indagaciones. Un detalle de interés es que el término "arte mestizo" para denominar a las creaciones barrocas fue acuñado en 1938 por el investigador argentino Angel Guido, sin demasiado éxito ni repercusión, aunque hace ya varias décadas que se lo utiliza por historiadores y críticos. Razones políticas y económicas explican este empecinado desdén hacia el ayer.

Indios, mestizos, africanos y mulatos se perdieron física o moralmente. Las olas inmigratorias europeas, que bañaron a la América latina entre fines del XIX y comienzos del XX, dejaron su huella en nuestra cultura, pese a la

marginación de muchos millones de recién venidos. El sistema de transgresión/subversión cesó de funcionar, excepto en el caso de la literatura (novela y teatro) y, en parte, del cine.

Por cierto, estamos generalizando y resumiendo, pero, salvo casos esporádicos, el largo siglo y medio iniciado en las postrimerías del XVIII, se caracteriza por un abandono de ese poder creador que bien podemos llamar "latinoamericano". Y este, después del tema de las ciudades y el del barroco, es el tercer hecho que nos proponíamos destacar aquí. Apenas si en la década del 20, el denominado estilo "neocolonial" intenta rescatar el espíritu y las formas de antaño como se advierte también en Puerto Rico; sin embargo, cae a menudo de inmediato en la parodia y la caricatura, porque se aisla del entorno internacional y no sale de la mera copia retroactiva.

V

Hacia 1940, la arquitectura comienza a adoptar una clara dimensión regionalista en la América latina, dimensión a la que entrará el arte más tarde. Este segundo ciclo coincide con un fenómeno que, en diversa medida, se da en el mundo entero: el traslado de las masas campesinas a las ciudades, en busca de mejores condiciones económicas.

Es un fenómeno acentuado, además, por el inusitado crecimiento demográfico que se observa en varios países latinoamericanos. Pero las ciudades, que no están preparadas para recibir las cuantiosas migraciones internas, entran en convulsión: por un lado, se pueblan de barrios precarios, generalmente en los límites; por otro lado, se extienden más allá de esos límites, gestando nuevos distritos, menos ominosos, donde ha de darse una verdadera epopeya en busca del agua, la luz eléctrica, el gas, el transporte.

El círculo de marginalidad/integración vuelve a imponerse, entonces, en el desborde de las ciudades, y se acompaña de ambas acciones en la construcción del entorno edificado. Entre estos hechos no hay relación de causa a efecto, como no la hubo en el estallido barroco. Pero si los estremecedores monumentos barrocos se erigieron en el ordenado damero urbano, la ordenada arquitectura regionalista ha de levantarse en ciudades ahora estremecidas, que, sin embargo, aún mantenían y mantienen su traza cuadricular originaria.

Pocos artistas, como el argentino Antonio Berni, abordaron el mundo marginal de los barrios precarios. Berni, que durante un cuarto de siglo había pintado, en telas de asombrosa expresión plástica, la miseria campesina, en la década del 60, a través de la vida de un niño de los

tugurios periféricos, Juanito Laguna, narró el drama de esos rechazados. Pero lo hizo por medio de collages construidos con materiales de desecho, entablando así una tocante equivalencia entre residuos físicos y residuos humanos, entre objetos descartados y seres expulsos por la misma sociedad.

VI

El regionalismo artístico sucede al arquitectónico. Preciso es recordar que la filosofía regionalista fue enunciada en América del Sur, entre 1915 y 1920, por un intelectual y político uruguayo, Pedro Figari, que se entregó a la pintura a los sesenta años, para evocar desde Buenos Aires y París ese alma americana de que hablábamos.

La doctrina de Figari cabe en unas líneas: "Fuera de que la autonomía es el único atributo digno del civilizado, se comprende que regionalizar nuestra obra como obra americana no es hacer tabla rasa de los preciosos tesoros acumulados por el Viejo Mundo, ni por nadie que haya hecho algo valedero en toda la caparazón terrestre, sino, al contrario, utilizarlos con criterio propio y no por imitación simplemente. En otras palabras: es trabajar guiados por la propia mente, sin olvidar lo aprovechable que se ha hecho por quien quiera que sea".

El regionalismo propuesto por Figari era, pues, un regionalismo crítico, como lo fue el Barroco. Ni la copia defendida por los internacionalistas, ni el rechazo preconizado por los nacionalistas. Incorporar los modelos externos, recodificándolos, según la decisión y el criterio del artista, para dar cuenta de su mundo regional, que es su misión. En suma: localizar lo universal para universalizar lo local. Sesenta años después, el regionalismo crítico aparecía en el campo de la arquitectura como una orientación de alternativa a la hipertrofia modernista y el pintoresquismo historicista de la postmodernidad. Nadie recordó a Figari, y tampoco nadie recordó a los maestros latinoamericanos que a partir de la década del 40 empezaron a transgredir el racionalismo hasta subvertirlo, para crear una arquitectura propia, autónoma.

Luis Barragán en México, Carlos Villanueva en Venezuela, Lúcio Costa y Oscar Niemeyer en Brasil, Eduardo Sacriste, Horacio Caminos y Jorge Vivanco en la Argentina, Henry Klumb en Puerto Rico no hicieron sino repetir, trescientos años después, el esquema esencial que dio origen al Barroco: utilizar los lenguajes internacionales para expresar temáticas regionales. Pero sin renunciar (como no renunciaron los artesanos indios, mestizos y mulatos del XVII y el XVIII) al empleo de materiales, formas y

composiciones latentes en el imaginario popular y en la tradición arquitectónica de cada país. Porque también se trataba de atender a las imposiciones del clima, del suelo, de los hábitos locales.

Por lo demás, estos rumbos tuvieron sus precursores y defensores. Y aquí voy a mencionar a dos portorriqueños: a Eugenio María de Hostos, el gran pensador y sociólogo que en la segunda mitad del siglo pasado fue de los primeros en entender a la América latina como un verdadero universo regional; y a Luis Pelés Matos, que inició en 1926 la poesía afroantillana, una decisiva simbiosis en las letras españolas.

Quiero terminar esta charla, con una cita de Luis Barragán. En 1980, Barragán recibió el Premio Pritzker, el "Nobel de Arquitectura", y comenzó su discurso con esta verdadera declaración de principios:

"En alarmantes proporciones, las siguientes palabras han desaparecido de las publicaciones de arquitectura: belleza, inspiración, magia, encantamiento, hechizo, y también serenidad, misterio, silencio, privacidad, asombro. Todas estas palabras hallaron un hogar en mi alma, y si bien estoy lejos de haberles hecho plena justicia en mi obra, las he utilizado como un faro iluminador".