



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
POSGRADO EN ARTES VISUALES**

**ESCUELA DEL SUR: IDENTIDAD Y DIFERENCIA EN EL ARTE
LATINOAMERICANO**

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA

HÉCTOR ARMANDO CIFUENTES GARCÍA

DIRECTOR DE TESIS

DR. JULIO CHÁVEZ GUERRERO

MÉXICO, D.F., JUNIO DE 2010



Artes Visuales



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

	Página
PRESENTACIÓN.	5
I.-MODERNIDAD E IDENTIDAD EN AMÉRICA LATINA.	11
1.-Temporalidad y concepto de lo moderno.	12
2.-Concepto de modernidad para América Latina.	16
3.- Rasgos de la modernidad.	17
4.-Modernidad e identidad.	20
II.- MODERNIZACIÓN ARTÍSTICA EN AMÉRICA LATINA.	29
1.-Modernización y modernismos en América Latina.	34
2.-Modernización y movimientos identitarios en América Latina.	40
3.- Modernidad y modernización artística.	43
4.- Modernidad y vanguardia en América Latina.	53
4.1.-El concepto histórico de Vanguardia.	53
4.2.-Las vanguardias artísticas en América Latina.	60
III.-EL ARTE MODERNO LATINOAMERICANO.	70
1.-Las escuelas latinoamericanas.	70
2.-El arte abstracto: orígenes y fundamentos.	72
3.-El constructivismo americano.	75
4.-Identidad y diferencia en el arte latinoamericano.	80
5.-Indigenismo, criollismo y negrismo: la hibridez en el arte latinoamericano.	89
IV.-LOS FUNDAMENTOS ESTÉTICOS Y BASES DE LA IDENTIDAD LATINOAMERICANA: LA ESCUELA DEL SUR.	95
1.- La Escuela del Sur como propuesta de Joaquín Torres García.	95

2.- Concepción estética del movimiento artístico Escuela del Sur.	100
2.1.- Por un arte latinoamericano.	100
2.2.- El Universalismo constructivo.	109
2.3.- La modernidad occidental: hombre particular versus Hombre Universal.	110
2.4.- Abstracción y figuración.	119
2.5.- Creación versus invención: El artista.	122
3.- Los elementos plásticos.	126
4.-Análisis iconográfico.	129
V.-CONCLUSIONES.	138
BIBLIOGRAFÍA.	148
ILUSTRACIONES.	153

PRESENTACIÓN.

Este estudio, se ha planteado como propósito analizar desde las artes plásticas, el problema de la identidad y la diferencia como aspectos de la modernidad, para estos efectos, se realizó una revisión historiográfica acerca de lo que se ha entendido como modernidad y la inserción de América Latina en este proceso, ya que en este caso, el estudio de la identidad y la diferencia, se realiza desde la posición del arte latinoamericano con respecto al arte producido por los centros que han hegemonizado los procesos de la modernidad, como parte de esta problemática, ha sido necesario conocer los imaginarios diferenciadores, que ha hecho posible que la construcción y defensa de la identidad sea una preocupación constante en el pensamiento latinoamericano.

A través del conocimiento de lo anterior, se ha constatado que el arte no ha estado ajeno a la preocupación por la identidad y la diferencia, por el contrario, ante la inestabilidad de las instituciones políticas que ha caracterizado a la mayoría de los países de la región, el arte ha sido un bastión importante en la construcción de los nacionalismos y la defensa de la identidad de los pueblos. En el caso particular de las artes plásticas, en la historia del arte hispanoamericano colonial, tenemos manifestaciones ejemplares de lo que podría señalarse como interpretación local del arte europeo, y que da lugar a la expresión americana, resultado de una síntesis de la iconografía y técnica pictórica europea con la iconografía y técnica indoamericana o afroamericana (arte tequitqui o indocristiano, escuela cuzqueña de pintura, el barroco americano, etc.) y que hace posible el nacimiento de una nueva forma de expresión. Así mismo, una vez, como parte de la cultura decimonónica, están las propuestas del romanticismo americano en torno al lenguaje nacional y el modernismo finisecular, señalado como un movimiento cosmopolita, que surge desde América, así como las propuestas autonomistas de las vanguardias latinoamericanas de la primera mitad del siglo XX, que se organizan en torno a la idea de ser modernos y ser nacionales a la vez.

El presente estudio, tiene como centro de interés el conocimiento sobre un movimiento vanguardista en las artes plásticas, que surge en 1934 en el Uruguay, conocido como Escuela del Sur, este movimiento se propone la modernización de las artes plásticas en el Uruguay, e influir con su propuesta plástica en el resto de América Latina, al respecto, la Escuela del Sur, se propone construir un arte latinoamericano, que de cuenta del potencial

creativo que tiene la región, retomando la herencia del arte moderno europeo, y la tradición del arte precolombino. Es de señalarse que la importancia de la Escuela del Sur entre los movimientos y vanguardias latinoamericanas de la primera mitad del siglo XX, destaca por dos hechos fundamentales: por ser una movimiento artístico que se aparece entre la frontera de lo que se conoce como las primeras vanguardias que surgen principalmente en los años veintes, y las segundas vanguardias que surgen principalmente a principios de los años cuarentas del siglo XX, en este sentido, la Escuela del Sur presenta posiciones ideológicas que corresponden a las primeras vanguardias, pero, también, manifiesta algunas proclamas que serán retomadas por las segundas vanguardias en los años cuarentas y cincuentas.

En cuanto a las primeras vanguardias, al igual que éstas, la Escuela del Sur, tiene como objetivo la construcción de un arte latinoamericano que sea moderno, sin que ello implique perder la identidad, es decir, el punto de partida del arte moderno latinoamericano debe ser con base a la interpretación de lo local (color, luz, textura, sabor de nuestro entorno), pero sin perder de vista el equilibrio con la tradición del arte occidental y el arte indoamericano, entendiendo como tradición aquello que habrá traído y permanece en el tiempo (geometría, estructura, medida, proporción) en este sentido, la modernidad artística latinoamericana consiste en la expresión que hace referencia al espíritu del hombre latinoamericano como diferente con respecto al europeo, y por tanto, su modernidad radica en hacer de la diferencia, no un rasgo de inferioridad como lo ha hecho saber la modernidad eurocentrista, sino la diferencia como un rasgo distintivo, legítimo y reconocido con igual valor, en relación al aporte a la cultura universal. En cuanto a los postulados de las llamadas segundas vanguardias artísticas, la Escuela del Sur tiene semejanzas con los conceptos de creación, obra de arte y artista, así como en la propuesta plástica. Como describimos en este estudio, la propuesta plástica de la Escuela del Sur, se orienta hacia la abstracción en su vertiente geométrica, a partir de este estilo, propone una abstracción figurativa, conformada por un rigorismo estructural geométrico, con elementos simbólicos y míticos, que hacen referencia a la espiritualidad de las culturas indoamericanas y arcaicas de todas las culturas. Esto lo resuelve con formas, tonos de color y figuras planas.

A lo largo de este estudio, ponemos de relevancia la importancia de los postulados estéticos de la Escuela del Sur, en particular nos referimos a la obra plástica. Al respecto,

destacamos las ideas de Joaquín Torres García, contenidas en su obra el Universalismo constructivo, en donde a través de postulados como el “mejor hacer saber que saber hacer” y “hacer de lo ajeno sustancia propia”, se contempla la obra plástica como una construcción con otro orden que no responde al de las cosas o fenómenos, es trascender los tiempos y las culturas, por eso el universalismo constructivo, la de construir o crear realidades con otro orden que el de las cosas que se perciben natural y cotidianamente. Partiendo de la idea constructivista de que la realidad es construida por quien la observa, la obra de arte es una realidad construida por las ideas del artista o del observador, en este sentido, tiene importancia el postulado del mejor hacer saber (ideas, esquemas, teorías, conceptos) que el saber hacer (saber práctico, técnicas). El hacer saber, son saberes universales que trascienden los tiempos y las culturas, tal es el caso de los saberes del orden geométrico y metafísico.

De acuerdo a lo anterior, destacamos los elementos compositivos que para el universalismo constructivo de Joaquín Torres García son importantes para la construcción de la obra plástica, se tiene por un lado la estructura o el orden plástico, en el cual, se posee como canon la sección áurea, la medida o proporción geométrica, por el otro lado, se menciona la importancia de la intuición o inspiración, que tiene que ver con el despliegue del yo interior y de la imaginación en la conformación de la obra plástica.

El contenido de este estudio, está organizado en tres capítulos, en el primero, se aborda el problema de la identidad y la diferencia del arte latinoamericano, en la perspectiva de la modernidad/colonialidad, concepto acuñado por Aníbal Quijano para caracterizar al moderno sistema mundo a partir del llamado “descubrimiento” de América en 1492, se explica así, cómo este hecho histórico, implicó la expansión del capital y la conformación del mercado mundial, que tiene como base relaciones de dominación y de poder, a partir del cual, Europa occidental, se erige como la cultura más moderna y avanzada de la civilización mundial. En este contexto, los pueblos conquistados de América, quedan situados en posición de “natural inferioridad”, por sus diferencias con respecto a lo europeo, tanto en sus rasgos fenotípicos, como en sus manifestaciones estéticas y artísticas. Se explica así, cómo desde la producción de las imágenes, se configura lo americano desde la mirada europea, y que da lugar, al uso de conceptos como otredad y alteridad estética,

conceptos que se plantean desde la posición subalterna de América en el proceso de la modernidad/colonialidad. En este capítulo, se establece que no es lo mismo ser artista moderno europeo a ser artista moderno/colonial en América, esto lo señalamos con base a la afirmación de que lo que pensamos y sentimos proviene de donde somos.

En el capítulo dos, se aborda la cuestión del arte moderno, los cambios que implicó la modernidad en la producción, distribución y consumo del arte, la aparición y significado de las vanguardias artísticas, la tradición de la ruptura como lo define Octavio Paz. Así como los retos del artista moderno latinoamericano, por ser reconocido desde la diferencia, y reivindicar una modernidad que de cabida a rostros de expresión múltiple desde la exterioridad del sistema de poder mundial. En este sentido, se aborda la configuración de la expresión americana, su particularidad y originalidad, destacamos al respecto, lo señalado, por notables pensadores y escritores latinoamericanos.

De igual forma, se destacan los legados de las vanguardias artísticas latinoamericanas, las cuales, asumen manifestaciones distintas que sus pares las europeas, en virtud de los contextos diferentes en que tiene lugar. Se sostiene que en general, los movimientos y vanguardias artísticas latinoamericanas, particularmente se hace referencia a las de la primera época, han asumido, no sólo como banderas la renovación estética y formal, sino también advierten un mayor compromiso social, por lo general, un artista vinculado a los movimientos de renovación estética en América Latina, ha sido también, un luchador social, posición que muchos de ellos les implicó el exilio. Al respecto, se señala que las manifestaciones artísticas en América Latina, se enfrentan en relación a lo que sucede en Europa o los Estados Unidos, a un ambiente de mayor hostilidad para su desarrollo, pues, por un lado, se enfrenta a fuerzas opuestas a la modernidad de índole económico/político (oligarquías, gobiernos dictatoriales o autoritarios) por el otro, la escasa educación artística entre el público, que hace que los espacios del arte sean reducidos a un sector reducido de la población. Esto se establece como un rasgo diferenciador entre las vanguardias artísticas europeas y latinoamericanas. No obstante, a partir de las primeras dos décadas del siglo XX, se generan movimientos de renovación artística en América Latina, cuyo cometido es hacer un arte moderno a través de un sintetismo, que incorpore lo contemporáneo con las raíces culturales de sus pueblos. Al respecto, se presentan las principales proclamas de estas

vanguardias, destacando con ello, lo que se refiere a lo planteado por dos movimientos que ha tenido notable presencia en las artes plásticas de América Latina: El Muralismo Mexicano y la Escuela del Sur, este último en torno del universalismo constructivo de Joaquín Torres García.

En el capítulo tercero, emprendemos los fundamentos del arte abstracto, en virtud de que la propuesta de la Escuela del Sur se basa en la concepción del arte abstracto en su vertiente geométrica, presentamos al respecto, los orígenes del constructivismo y la modalidad, que dentro de esta corriente propone Joaquín Torres García. Se habla de un constructivismo americano, la cuestión es dar a conocer las bases que sustentan este constructivismo y su diferencia con respecto a lo planteado por la vanguardia constructivista de origen ruso y holandés. Ha sido de interés poner de relieve, la posición que se tiene acerca de la identidad y la diferencia del arte latinoamericano desde las premisas del arte abstracto, cuya preocupación principal es la de llevar a cabo la búsqueda formal, dentro de la pureza de los valores plásticos, es decir, desde la idea de que la pintura tiene un valor por sí misma, por los elementos plásticos que la conforman, sin hacer referencia a objetos reales de la naturaleza. Al respecto, se destaca la referencia del constructivismo americano como un movimiento artístico que si bien parte de la abstracción geométrica, no deja de lado la referencia a lo local, no obstante que esta referencia de lo local se realice con soluciones formales geométricas, esquemáticas y planas de las figuras, por lo que no es la representación del paisaje americano lo que interesa, sino la expresión de lo americano, a través del manejo de lo que considera permanente en el arte de todas las grandes culturas, como lo es la estructura geométrica, así como la incorporación de signos y símbolos. La expresión americana, surge en la medida en que incorporemos el número y la regla, pero esto no suficiente, se hace necesaria la introspección o dirigir la mirada hacia dentro de uno mismo, la concurrencia de la sinceridad y la fe, ello basta para que la espiritualidad americana tenga lugar. La expresión americana, se entiende como la expresión criolla-mestiza, y en este sentido, se pone de relieve la hibridez del arte latinoamericano.

En el capítulo cuarto, se hace alusión a la propuesta estética y artística de Joaquín Torres García a través de sus conferencias y escritos recopilados en su libro El Universalismo Constructivo y su labor docente en la Escuela Taller de Artes Plásticas (ETAP) en

Montevideo, Uruguay. En torno a la teoría y enseñanzas de Torres García, se generó un movimiento conocido como la Escuela del Sur, el cual, se propone la construcción de una vanguardia desde la América Latina, un tanto para contraponer a la América sajona del Norte.

En este capítulo, destacamos la influencia que tuvieron los planteamientos de la Escuela del Sur, en los movimientos de arte abstracto-concreto en toda la América Latina. Para efectos de la construcción de un arte latinoamericano, Torres García diseña el mapa invertido, el cual, se erige como el símbolo de la identidad latinoamericana. Así mismo, presentamos una síntesis de lo que hemos considerado los planteamientos más importantes de la teoría estética y artística de Torres García, el concepto de universalismo constructivo y la concepción de arte como una dimensión en la que interviene la razón, la intuición y la sensibilidad, también, se hace énfasis en el concepto de artista, que a juicio de Torres García lo define como un sujeto constructor, conjunción de poeta, sabio y arquitecto, y la obra de arte como resultado de la idea plástica, la estructura y la emoción.

De igual forma, se observa la visión geométrica de Torres García, pero también la visión espiritual y mística que tiene respecto a la creación artística, al respecto, se pone de relieve la fe secular como una dimensión que debe estar presente en lo que se hace, es esta fe secular que permite la introspección o mirada interior, esto es importante para dar con lo desconocido e inédito, es algo así como la asistencia del alma o espíritu que nos permite recordar lo universal o la totalidad del ser, que se perdió con la modernidad centrada solo en la cosa real material, y que excluyó la visión metafísica o espiritual, representado por el mundo simbólico y mítico de la humanidad. En este sentido, se destaca el papel que tiene la intuición en la teoría del conocimiento. El arte como conocimiento, que devela la verdad. Así mismo, presentamos un análisis iconográfico, seleccionando tres momentos de su producción plástica, con el fin de conocer la concreción de sus ideas estéticas y artísticas a través de la práctica de la pintura.

En el capítulo V, se presentan las conclusiones del trabajo, así como la recopilación bibliográfica, que sustenta lo señalado en el presente estudio. Asimismo, al final del texto, presentamos un panorama gráfico de la producción plástica de los discípulos de Joaquín Torres García, integrados en la llamada Escuela del Sur.

I. MODERNIDAD E IDENTIDAD EN AMÉRICA LATINA.

“El artista se define ahora mediante la ruptura con todo lo que le ha precedido, a través de una lenta y voluntaria conquista de sí mismo”

André Malraux.

En el presente apartado, hacemos una revisión sobre la noción de lo moderno y la modernización y su vinculación con los movimientos identitarios en el campo del arte, en particular nos referimos a las artes visuales. Como sugiere el título del apartado, modernidad e identidad son aspectos estrechamente vinculados con un proceso histórico en el devenir de la humanidad considerado como espíritu moderno. En este sentido describimos cómo la construcción de las identidades están inmersas en las paradojas de la modernidad, en el entendido de que así como promueve su construcción, también lleva consigo su destrucción, es decir, se trata de un proceso de secularización y racionalización que conlleva la identidad como parte esencial del cambio e innovación, como es lo llevado a cabo por las vanguardias artísticas. Estos cambios una vez aceptados y legitimados, ocurren tendencias de homogeneidad que niegan toda particularidad y diferencia. Las relaciones de poder implícitas en el proceso de la modernidad, ha presentado a ésta como resultado de factores endógenos propios de la parte occidental de Europa y de sus herederos en la América Sajona, por lo tanto, lo moderno en la construcción de la identidad se convierte en un problema para América Latina, en la medida en que los procesos de la modernización han conllevado a la homogeneización de patrones culturales y tecnológicos que se imponen desde los países que ocupan una posición central en la modernidad, lo cual, explica como esa modernidad ha asumido lo diferente como un déficit. Esto mismo ha resultado perjudicial para la aceptación y valoración de aquellas expresiones que provienen de sectores o regiones que se ubican en la exterioridad de esta modernidad.

Con base a lo anterior, en las páginas siguientes se aborda el significado de la modernidad en América Latina, a partir de una de las experiencias artísticas más importantes en la historia del arte latinoamericano, como es el caso de la Escuela del Sur, que entre otros

rasgos que la representan, constituye un proyecto de modernización artística para América Latina, en el que se propone la búsqueda de una identidad artística como elemento diferenciador de la región, en algo que pueda identificarse como expresión americana. Con este propósito, hacemos la siguiente revisión historiográfica acerca de los conceptos como moderno, modernización e identidad y su relación con las vanguardias artísticas.

1.- Temporalidad y el concepto de modernidad.

La modernidad es un concepto que tiene muchos significados, los historiadores no siempre están de acuerdo en relación a cuándo empieza y cuando acaba. Esto no es casual, ya que tiene que ver con el significado en la expresión “Historia Moderna” que conlleva implícitamente un juicio de valor, en el que se subordina el criterio cronológico. Muchos historiadores hablan de edad moderna y no de modernidad.

Como edad moderna, lo circunscriben a un concepto temporal que inicia de acuerdo con Juan Brom en el siglo XV, quién la define como parteaguas entre edad media y edad moderna, y que tiene como punto de partida el acontecimiento de la caída del imperio romano de oriente en 1453, o bien para otros inicia en 1492 con el descubrimiento de América y termina con la caída del Absolutismo en Francia en 1789. A partir de este último acontecimiento inicia la edad contemporánea, que para Juan Brom, lo ubica desde el siglo XIX hasta la actualidad.

En relación a la temporalidad y diferenciación entre lo moderno y lo contemporáneo, éstas se precisan entre una edad, época o período que, hace referencia a lo moderno como un pasado reciente y que no deja de marcar la diferencia entre un ahora y un antes, quedando así, un momento de la modernidad como contemporáneo, el cual hará referencia a las obras que producen nuestros contemporáneos, y por consiguiente, serán modernas las obras producidas en un pasado reciente.

Lo que queda claro es la versión eurocéntrica de la modernidad como un proyecto civilizatorio específico de la historia europea, a partir del cual, se considera que lo moderno aparece ya en los siglos XIV, XV y que establece específicamente a la Europa occidental como la portadora por naturaleza y por tanto exclusiva y protagonista del espíritu moderno, y que de acuerdo con Aníbal Quijano, la modernidad, estará vinculada con la expansión del

capital y la conformación del mercado mundial con la conquista de América, a partir del cual, se establece como patrón de poder con vocación mundial y que difundirá la idea de que lo europeo es lo más nuevo y avanzado del pensamiento humano (Quijano, Aníbal, 2005, pág. 212).

Luis Villoro, nos habla del pensamiento moderno, y lo relaciona con la novedad que irrumpe un orden social establecido y que implica un cambio de mentalidades y formas de vida, de cosmovisión que conllevan nuevas ideas acerca del hombre, de la cultura, de la historia, configurando así, una imagen del mundo moderno, la cual empezó a formarse en el espíritu de unos cuantos hombres de avanzada en su época (en los que tiempo después se utilizará el termino vanguardia) y que se dio en occidente con precursores desde el siglo XIV. Asimismo, para Villoro, el pensamiento moderno entra en crisis hacia mediados del siglo XX.

El historiador Moshe Barasch, utiliza el concepto de modernidad, no precisamente como un concepto temporal, sino como una manera de ver, como un estilo o voluntad de forma que lo anteponen a un antes y un después; habla de modernidad en relación a una nueva manera de ver que se diferencia de la manera de ver de la edad media. De acuerdo a este autor, la modernidad en las artes visuales (pintura, escultura y arquitectura) inicia con el naturalismo renacentista y termina, según Mario De Micheli, con el ocaso de los ismos vanguardistas en el periodo entre las dos guerras mundiales en el siglo XX.

Jürgen Habermas en su trabajo “La modernidad un proyecto incompleto”, señala que, ubicar la modernidad a partir del Renacimiento es históricamente limitado, ya que la gente se consideraba moderna ya durante el siglo V cuando el cristianismo es declarado religión oficialmente aceptada, por lo que, el término moderno se utilizó para distinguir el mundo cristiano del pasado romano y pagano. Sin embargo, nos señala que, el término moderno ha aparecido y reaparecido en Europa en los periodos en los que se hace referencia a la conciencia de una nueva época a través de una relación renovada con los antiguos, tal es el caso de la conciencia modernista del Renacimiento que tuvo a la Antigüedad como un modelo a recuperar a través de alguna clase de imitación. Esta referencia a los clásicos de la antigüedad como modelo a seguir, se disolvió con los ideales de la Ilustración francesa, a partir del cual, la mirada se fijó más en el progreso de la ciencia, el avance del

conocimiento y la mejoría social y moral.

A partir de entonces, la conciencia modernista se opuso a los ideales de la antigüedad clásica como es el caso del modernismo romántico que revaloró a la Edad Media. De este espíritu romántico, hacia mediados del siglo XIX, surge una conciencia radicalizada de modernidad, la cual, se liberó de todos los vínculos históricos específicos. De acuerdo a este autor, este modernismo establece una oposición entre la tradición y el presente y todavía somos contemporáneos de esta clase de modernidad. Desde entonces, la señal distintiva de las obras que se cuentan como modernas será lo “nuevo”, obras que quedarán obsoletas cuando aparezca la novedad del estilo siguiente (Habermas, Jürgen,1988, pág. 20-21).

A la modernidad, vista como la conciencia de una nueva época y al ubicarla a partir del Renacimiento, se le relaciona también con los cambios que ocurren en las relaciones sociales con la aparición del capitalismo como modo de producción y que, de acuerdo con Enrique Dussel, inicia entre los siglos XIV y XV. Esta conciencia tiene como centro del universo al hombre como sujeto de la historia y de la construcción de sí mismo; es la conciencia de una nueva época que viene acompañada de nuevas relaciones con la naturaleza y visiones diferentes acerca del mundo, en relación a la cosmovisión medieval. Una modernidad capitalista que tiene como base el uso del método experimental, el reconocimiento de la capacidad del hombre para desarrollarse a través de la educación, etc.

El humanismo renacentista como manifestación de la modernidad se considera como una emancipación del hombre en la medida que se le identifica con la libertad, al definirlo como un ser camaleónico y plástico (Molinonuevo, José Luis,1998, pág.54) que puede darse a sí mismo una naturaleza, al ser constructor de sí mismo. En ello radica su dignidad y libertad.

También se habla de una segunda modernidad, que aparece con el pensamiento ilustrado y la revolución francesa. En esta segunda modernidad aparecen dos tendencias:

- a) Desarrollo con base en la llamada razón instrumental, que tiene como criterio la racionalización funcional para el logro de la eficiencia de los medios para la obtención de la productividad, la ganancia y la utilidad.
- b) Desarrollo centrado en el humanismo: recuperación de la armonía del hombre. Un

sistema total en donde el centro sea el sistema-hombre. La integración de una totalidad que no anule al individuo, sino que por el contrario, permita su realización plena en un nivel superior.

Una de estas tendencias se hegemoniza con los procesos de modernización económica, política y cultural, que se revierten en las modalidades que asume la urbanización y la integración planteados por el liberalismo del siglo XIX y el neoliberalismo actual, con los estragos que esta razón instrumental conlleva en la conversión del hombre en un objeto o en una “cosa”, mientras que la otra tendencia persiste como crítica y alternativa de desarrollo social y cultural a ésta tendencia modernizante hegemónica. En esta tendencia humanista se ubican los distintos proyectos emancipatorios presentados en distintos planos y ámbitos. En el plano de la estética, habrá que destacar desde los planteamientos de Federico Schiller con sus cartas de educación estética, John Ruskin y William Morris, hasta las propuestas de la Escuela de la Bauhaus y de algunas vanguardias artísticas de la primera mitad del siglo XX.

Las ideas o los distintos proyectos que han emergido para impulsar ambas tendencias en el desarrollo social y cultural, aparecen como proyectos de modernización, o modernismos, es decir, tanto los partidarios o defensores de una como de otra tendencia justifican sus políticas o propuestas alternativas como exigencias de la vida moderna, que tienen al hombre como preocupación central, la secularización de la vida social y espiritual, la investigación experimental, tanto en el plano de la ciencia como en el plano de las artes, la defensa del realismo entendido tanto, como la exaltación de los cambios e innovaciones modernas, como la aceptación de manera natural de las cosas tal como son, por el hecho de ser producto de la modernidad, o bien, el realismo como crítica social con intenciones de reformar a la sociedad para modificar los efectos perniciosos de la industrialización y urbanización modernas.

De lo anteriormente expuesto, conviene aclararnos lo que significa para diferentes autores el concepto de modernidad, el cual, como se ha mencionado no es estrictamente un concepto temporal, sino que más bien habrá que considerarlo como una categoría cultural que de acuerdo a Octavio Paz, revela una conciencia, una nueva forma de mirar, resultado de acontecimientos que provocan un impacto revolucionario y generan una nueva visión del

mundo, que a su vez hace posible, se manifieste una visión cultural nunca antes vista.

2.- Concepto de modernidad para América Latina.

Según Aníbal Quijano, hablar de la modernidad en América Latina es referirnos al nuevo patrón de poder con vocación mundial que se estableció a partir del siglo XVI, por lo que señala que “América, el capitalismo y la modernidad nacieron el mismo día”. De acuerdo a esta perspectiva, la modernidad significó para América Latina, su inserción en un patrón de dominación colonial, en lo cual, se inicia con la conquista y dominio colonial, que estuvo centrada en la idea de raza, concepto que surge a partir de la conquista de América, y que es usado como el criterio que distribuye roles y posiciones en la nueva estructura global del control del trabajo: la distribución racial del trabajo, en donde la América Latina será la granja, y Europa y posteriormente la América Sajona serán la manufactura.

“...los Pueblos conquistados y dominados fueron situados en una posición natural de inferioridad y en consecuencia, también sus rasgos fenotípicos, así como sus descubrimientos mentales y culturales” (Quijano, Aníbal, 2000, pág. 203) criollos, mestizos, indios, mulatos, negros y sus creaciones culturales como arte menor, alterado y amoral.

Para Quijano, Europa occidental, emerge a partir de 1492 como una nueva entidad/identidad geocultural, sede central del control del mercado mundial. Ocurre así, bajo este patrón de dominación un eurocentrismo en la construcción de la modernidad, en donde América Latina participa en la construcción de esta modernidad desde una posición colonial, en este proceso lo que para Europa es acumulación originaria de capital, para América Latina implicó una desacumulación de capital: trabajo pagado para los blancos, trabajo no pagado para los indios.

En este contexto, América como concepto moderno, lleva consigo una recomposición de la alteridad, en la cual ocurre la representación del otro, que será definido y nombrado como fuera de la ley, como fuera del orden conocido, clásico renacentista, y que como señala José Lezama Lima la conquista trajo la fiebre de la imago, que consistió en crear desde la perspectiva europea renacentista una gran cantidad de imágenes para describir las cosas, el hombre y la cultura originaria de América. En el mismo sentido, Edmundo

O'Gorman, apunta que los hombres del renacimiento al llegar con su mirada clásica renacentista estaban incapacitados para acercarse al mundo simbólico de la cultura mesoamericana e incaica (O'Gorman, Edmundo, 2002, pág. 83), por lo que esta diferencia entre la mirada clásica europea y la mirada mítica y simbólica mesoamericana e incaica en una relación de poder imperial se convierte en un rasgo de desigualdad e inferioridad. Es decir, América al ser “descubierta” y por ser portadora de creencias ajenas a la de los nuevos dueños es posicionada como subalterna y periférica en la construcción de la modernidad.

3.- Rasgos de la modernidad.

Un rasgo importante de la modernidad es la construcción de sujetos con identidad, es decir, sujetos conformados por un sí mismo, conscientes de su papel histórico en los procesos de cambio, cualidad necesaria para encargarse de organizar el mundo que le rodea, y dar por sí mismo un sentido propio a su acción. En este sentido, el ser moderno es emprender una resistencia y lucha contra cualquier determinismo. Por tanto, esta situación implica una libertad pero también una responsabilidad en la necesidad de actualización histórica; es un ponerse al día, pero sin perder el rostro, sin perder su identidad.

Para Daniel Bell, el sentir y el pensar pertenece al ámbito de la cultura, la cual es, junto a lo tecnoeconómico y político, una de las tres dimensiones en que se basa la modernidad capitalista, cuyo principio axial es la expresión y remodelación del “yo” para lograr la autorrealización. Remodelación, o figuración del “yo” que implica una búsqueda constante, que niega todo límite o frontera, por lo que nada está prohibido, todo debe ser explorado (Bell, Daniel, 1976, pág. 26)

El ser moderno, dice Octavio Paz, entraña un cambio en nuestra idea del tiempo. Cuando tenemos conciencia de la tradición en la que estamos inmersos, cuando sabemos que pertenecemos a una tradición, cuando tenemos conciencia de la necesidad de cambiar esa tradición, cuando la criticamos y tenemos conciencia de pertenecer a ella. Por tanto, la crítica y la historicidad se convierten en componentes fundamentales de la modernidad.

Un aspecto importante es la identificación de lo moderno con lo nuevo, sin embargo, nos dice Octavio Paz, lo nuevo no es exactamente moderno por ser nuevo, sino por traer una

carga explosiva, es decir, siempre y cuando lo nuevo altere una tradición con un escándalo, una conmoción que quiebre los cimientos de las academias institucionalizadas, de modo tal que, a juicio de Paz, lo nuevo moderno no nos seduce por nuevo, sino por distinto. Lo distinto es la negación; lo distinto que rompe nuestro horizonte estético incluso con novedades que provienen de producciones culturales de otros tiempos.

Cabe señalar el proceso contradictorio de la modernidad. Por un lado difunde la idea de la libertad y la democracia mientras que, por otro lado, el proceso mismo de la modernidad lleva a restringir esa libertad y esa democracia. Por tanto, la modernidad trae juntas la racionalidad y lo que la amenaza.

Esta dinámica contradictoria genera la conversión del hombre moderno en un “anfíbio” que tiene que vivir en dos mundos que se contradicen: el mundo de la penuria y el menester de la vida cotidiana, del trabajo asalariado, y, el mundo del pensamiento y la libertad, de modo que, la conciencia del hombre moderno se caracteriza por un vaivén deambulatorio al ser lanzada de un lado a otro, incapaz de satisfacerse en el uno y en el otro lado. En este caso, se habla de una “armonía destrozada” característica de la modernidad, en la cual se da una creciente dependencia del individuo al mercado, a las instituciones del Estado, a las leyes, en detrimento de su libertad y del disfrute de su sensualidad y el gozo (Gutiérrez Girardot, Rafael, 1983, pág. 37).

Al respecto, Carlos Marx nos habla del trabajo enajenado como un fenómeno propio de la modernidad capitalista que se manifiesta como una escisión de la fuerza de trabajo, entre un valor de cambio y un valor de uso, la repercusión de esta escisión ocurre en el plano de la libertad, el trabajo implica libertad, pero en situación de la modernidad capitalista, prevalece la hegemonía del valor de cambio y por tanto la producción y el consumo se centran en el trabajo enajenado, por lo que en estas condiciones, a través de este trabajo enajenado se hace imposible pasar del reino de la necesidad al reino de la libertad, puesto que el mercado suprime la libertad de creación, y como tal el trabajo no representa el reino de la libertad, se niega el trabajo como creación y como disfrute estético y artístico, sin embargo, para Marx siendo el trabajo un proceso creativo y libertario, en la medida que transforma a la naturaleza, en esa misma medida transforma el propio carácter, no sólo recupera el pensar, el pensar sobre sí mismo a tomar conciencia de sí, sino también,

desarrolla el sentir, en la medida que, libera los sentidos de su tosca necesidad práctica, por lo que los sentidos, al dejar de estar limitados por esta necesidad práctica serán capaces de experimentar el gusto estético “El animal produce solamente a tono y con arreglo a la necesidad de la especie a la que pertenece, mientras que el hombre sabe producir a tono con toda especie y aplicar siempre la medida inherente al objeto; el hombre, por tanto, crea también con arreglo a las leyes de la belleza”(Marx, Carlos, 1968, pág. 81- 82).

En relación con lo señalado por Marx, se sostiene que existe una tensión bipolar provocada por dos tendencias contrapuestas que da lugar a comportamiento esquizoide del hombre moderno, ya que por un lado aparecen procesos pro-mercantiles que “desconocen las formas tradicionales del valor de uso y de los universos sociales arcaicos que pretenden reproducirse en la producción y el consumo de los mismos; por el otro la búsqueda anti-mercantil de una figura concreta para su riqueza, de un valor de uso que sea la realización, el soporte material del valor generado con su trabajo (Echeverría, Bolívar, 1998, pág. 156).

Estos procesos contradictorios de la modernidad capitalista, se vuelven contra el hombre por la dinámica misma del sistema de producción, y por tanto, el objetivo moderno pierde su intención de enriquecer la vida, tal como se había planteado en los inicios de la sociedad burguesa; genera como contraparte, las posibilidades de la emancipación del hombre en la medida en que el mismo proceso de trabajo encierra, de acuerdo a Marx, el conflicto que trae por un lado la enajenación y por el otro la liberación, “...el trabajo, la actividad vital, la vida productiva misma, se presenta ante el hombre como un medio para la satisfacción de una necesidad, de la necesidad de conservación de la existencia física. Pero la vida productiva es la vida de la especie. Es la vida engendradora de vida. El tipo de actividad vital lleva en sí todo el carácter de una especie, su carácter genérico, y la actividad libre y consciente es el carácter genérico del hombre” (Marx, Carlos, 1968, pág. 80). Asimismo, la difusión de la educación y el arte ha sido uno de las exigencias de la vida moderna y como consecuencia, la apertura de espacios en donde el saber y la creación se despliegan con autonomía.

Al respecto, es de considerarse lo señalado por Daniel Bell en relación al desarrollo y papel desempeñado por la cultura en la sociedad moderna, en el reforzamiento y la realización del yo y de la persona “total” y que como tal, la cultura ha sido una de las

dimensiones con mayor dinamismo, superando a los otros niveles de la sociedad burguesa: lo económico y lo político.

Para este autor, la cultura es un proceso continuo de sustentación de la identidad, consistente en la coherencia lograda entre un punto de vista estético, una la concepción moral, un estilo de vida, de la emoción y de la sensibilidad a través de la inteligencia. En este sentido, la cultura, por su carácter de afianzamiento del yo, y por tanto de la identidad, se contrapone a los principios económicos de eficiencia y de racionalidad funcional, lo cual, en la sociedad moderna, se manifiesta en tensiones bipolares en el sentido de que, por un lado, aparecen tendencias de desarraigo o pérdida de rasgos identitarios y, por el otro, en el plano de la cultura surgen movimientos que tienen como tarea el reforzamiento del yo. Para los juicios culturales se pone como ejemplo la emergencia de las vanguardias artísticas.

Sin embargo, por este carácter de la cultura, la sociedad burguesa tiende a apoderarse del papel emancipatorio de la cultura, incorporándola al circuito de control y de racionalización a través de una serie de mecanismos que permiten domesticar el carácter transgresor y demoníaco de la cultura, acto a partir del cual, se habla de la cultura de masas y de industrias culturales para referir a los fenómenos mercantilización y enajenación de una cultura banal y vacía del modernismo contemporáneo y que corresponde al ocaso de las vanguardias artísticas a partir de la última mitad del siglo XX.

4.- Modernidad e identidad.

La modernidad trae en su desarrollo la necesidad de formar sujetos que reivindiquen su identidad, en la medida en que, el sujeto moderno deberá ser capaz de construir sistemas e instituciones que expresen sus propias peculiaridades como individuos libres y autónomos. Los proyectos modernos emergen con base a la identidad colectiva y del sujeto. A través de ellos, organiza y ordena el mundo. Se trata de sujetos libres y autónomos capaces de dirigir sus acciones hacia un sentido que le es propio, no ajeno o determinado por fuerzas extrañas, sean estas de orden terrenal o metafísico. El imperativo moderno de la actualización histórica enfatiza que, tanto el sujeto como los grupos, las comunidades y las naciones, se

pongan al día, se incorporen a la modernidad sin perder su rostro, sin perder su singularidad. Este ponerse al día se volcará contra la tradición. Esta proyección hacia el futuro impulsará el cambio y la innovación constante. Es la ruptura de la tradición, cuyo rasgo enfatizará Octavio Paz como “tradición de la ruptura”, en la cual, la ruptura misma se convertirá en tradición. La modernidad es sinónimo de crítica y se identifica el cambio como el despliegue de la razón crítica que sin cesar se interroga, se examina y se destruye para renacer de nuevo.

Desde esta perspectiva, lo identitario es visto como fundamento de la modernidad, pero a todo esto ¿qué es la identidad? Para definir a la identidad retomamos el estudio de Luis Villoro, para quien la identidad en un primer momento la describe como el conjunto de rasgos de la singularidad de un objeto, es la descripción de la singularización de alguien que lo distingue de los demás. Sin embargo, señala el autor que esto no es suficiente para definirla, ya que un aspecto fundamental en su delimitación es la sensación de pérdida de la identidad. Esta sensación de pérdida de la identidad ocasiona un desasosiego que provoca a su vez la búsqueda de esta identidad perdida. Esta delimitación es aún válida para aquellos grupos o comunidades con una identidad muy arraigada en su tradición, que responden con acciones de defensa o revaloración de sus rasgos identitarios ante las tendencias modernizadoras que hacen peligrar su integración.

Otro aspecto que destaca este autor es que la identidad es una representación del sujeto relacionado con aquello con lo cual se identifica a sí mismo. El concepto del sí mismo, es la representación que el yo tiene de su propia persona.

Este sí mismo, que sería el fundamento de la identidad, se construye en relación con los otros, lo cual nos remite a un rasgo más de la modernidad, la otredad, que de acuerdo a Octavio Paz es un sentimiento de extrañeza cuando tomamos conciencia de nuestra individualidad, y por tanto, nos damos cuenta de que existen otros distintos a mí, es la conciencia de mi individualidad al verme separado de los otros, es la conciencia identitaria de que me veo distinto y diferente con respecto a los otros, esos otros que sienten, piensan y viven de manera distinta a mí, es por tanto, el estado de conciencia que ve y que se sabe vista, lo cual permite reconocer la existencia de lo que no es mío es del otro, y que da lugar a la aceptación de la multiplicidad y la diversidad, el ojo moderno en relación a la otredad,

es también el ojo que ve y que sabe que es visto (Lumbreras, Ernesto, 2000, pág. 6), en este sentido, la otredad se relaciona con la identidad, pues con base a las diferencias del otro me identifico como lo que soy, reafirma mi identidad, sin embargo, la otredad también implica ver al otro como ajeno, como lo no conocido, es decir, que desde los rasgos que me dan identidad lo encuentro ajeno a mi, se habla entonces que con la otredad la conciencia moderna no acepta aún que su individualidad sea una realidad plural. Esto hace que se experimente angustia al encontrar diferencias con respecto a lo que me identifica, en este sentido, veo al otro como un peligro o una amenaza, en cuanto a que lo encuentro extraño y ajeno a mí. Y así, para amainar esta amenaza nos ponemos en el lugar del otro, pero lo hacemos desde nuestra visión del mundo, desde nuestra perspectiva, lo que da lugar a la negación del “Otro”, y por tanto, será nula o escasa la posibilidad de construir relaciones sociales entre el “yo” y el “otro” con base a la alteridad. Se aceptan y reconocen las diferencias, pero desde un posicionamiento identitario y de poder, esas diferencias se aceptan como una disminución, un déficit, o un atraso. El reconocimiento de la otredad, ese sentimiento de extrañeza como dice Octavio Paz, que se experimenta cuando se toma conciencia de la existencia de la propia individualidad, que se sabe es independiente del otro, cuando se hace bajo condiciones de dominio o sometimiento, hay una negación de la alteridad, es decir, no hay alteridad cuando, la idea que el "yo" tiene del "Otro" lo hace con base a su propia perspectiva, sin considerar las ideas del otro (en este caso del sometido). Bajo este punto de vista, los otredad y alteridad se utilizan indistintamente para referirse al problemas del otro, pero, es de señalar que el concepto de otredad se utiliza para referirse al reconocimiento de la existencia de la individualidad y la del otro, mientras que alteridad se utiliza para señalar no solo el reconocimiento que se hace de la existencia del otro, sino la de cambiar las propias ideas a partir del conocimiento del otro. Un ejemplo de esta cuestión, la encontramos con la conquista de América, la cual, implicó resolver el problema del otro como un "descubrimiento" en la que las civilizaciones amerindias y sus pobladores son los "Otros", cuya diferencias de creaciones culturales, de fenotipo, estilos de vida y cosmovisiones, fueron nombradas y clasificadas desde la centralidad del “yo” europeo como deficiencias civilizatorias. El “descubrimiento” del otro, fue parte del proceso de la colonialidad, en estas condiciones es nula o escasa la alteridad, pues a la

cultura amerindia se le "conoce" desde la perspectiva de una cultura renacentista clásica. Este conocimiento generó la producción de imágenes sobre lo americano, para lo cual tuvieron importancia los conceptos de raza y de división del trabajo.

¿Qué significó para los hispanoamericanos la modernidad occidental basada en los conceptos de raza y división del trabajo? Son conceptos centrales para hacer de una modernidad negadora de la alteridad definida en la relación yo-otro, la conquista de América con el exacerbado individualismo que trae ya esta primera modernidad, implicó la negación del otro como diferente y distinto. Para América se utilizó el concepto de raza, para definir la mismidad europea, así al definirse a sí mismos como europeos, definen a los otros como amerindios, para ello lo hacen a través de la raza, y así con un soporte biológico y geográfico (pigmentación de la piel, fenotipo y lugar de nacimiento) justifican la división del trabajo, desde la exterioridad y centralidad del yo, se clasifica al otro como raza inferior, y que por lo mismo ocuparán los lugares más bajos de la jerarquía social.

Esta división dará lugar a múltiples representaciones del otro, que hace posible que hacia mediados del siglo XVIII se clasifique a la población hispanoamericana como producto de la mezcla de blancos, indios y negros. La representación que del americano se hace en la pintura de castas, es expresión de la alteridad estética, en donde las castas se representa según lo piensa ordenadamente el civilizado (Orellana, Margarita de, 1998. pág. 52). Según este tipo de representación, el mestizaje o lo híbrido, resultado de la mezcla de especies o razas, se recrean en un ambiente familiar de inestabilidad y violencia, influye en este tipo de representación de lo americano las teorías evolucionistas de Georges Louis Leclerc (Conde de Buffon) y el sistema taxonómico de Carlos Linneo.

De acuerdo a lo anterior, la alteridad estética nos presenta la imagen que del otro se tiene, tomando en cuenta solo la visión propia y de acuerdo a los propios parámetros, en la que por lo mismo, están los propios prejuicios. Sin embargo, como contraparte a esta imagen sesgada, el otro establece mecanismos de defensa y de resistencia cultural, proceso que conlleva al establecimiento de una visión plural como norma que posibilite otro tipo de otredad centrado en la reivindicación de la noción de nosotros, y que sea esta reivindicación desde la posición del otro, que explica el por qué de la búsqueda de la identidad sea una preocupación constante de la modernidad latinoamericana.

El reconocimiento de que la mirada del otro me conforma, me determina, es pues un aspecto de la otredad, un ejemplo de ello es el efecto del espejo, que refleja lo conformado por los otros que me miran, pero que en esa medida me configuro y me reconozco. Por lo que lo moderno es el nosotros y no el yo. Esta idea la analiza Michel Foucault en su libro *Las palabras y las cosas* al presentar el cuadro de las meninas de Velázquez, quien ya en el siglo XVII representa la mirada plural propia de este tipo de modernidad. En este cuadro nos dice Foucault, la mirada del pintor va más allá del cuadro, se dirige al espacio que tiene enfrente, en donde tienen cabida tantos modelos como espectadores se presenten, la mirada puesta donde el contemplador y el contemplado se intercambian sin cesar, ojo plural que desde esta perspectiva, nosotros somos interpretes interpretados a un tiempo, sujetos que vemos al ser mirados, o la mirada que se conforma a partir de otra mirada. (Foucault, Michel, 1984, pág. 14-15)

La modernidad al ser sinónimo de crítica se identifica con el cambio, por lo que de acuerdo a Paz no rige el principio de identidad, sino más bien el de la alteridad y la contradicción, contradicción que emerge de la mirada plural, que ofrece una gama amplia de posibilidades que ponen en juego permanente a la identidad con la alteridad. En una modernidad cada vez mas especializada, con tendencias cada vez más crecientes de modernización, la alteridad que supone una relación de reciprocidad entre el yo y el otro, en términos de una relación con el otro basada en el diálogo y el respeto, de ponerme en el lugar del otro, no siempre es aceptada. Por ejemplo, la modernidad europea y estadounidense no reconocen que los otros (que seríamos nosotros, los países latinoamericanos) existen en la construcción de la modernidad, o solamente reconocen la alteridad en la medida en que, sólo acepta a los otros como iguales si son parecidos a ellos en términos de niveles de desarrollo, pero no lo hace extensivo hacia países neocoloniales. Para estos países no hay alteridad. Históricamente la condición de colonialidad, ha implicado la imposición de una cultura sobre otra, sin entender las creencias o formas de vida de los pueblos originarios, y sólo por manejar creencias y comportamientos diferentes fueron considerados “naturales”, bárbaros, atrasados o indios.

Sin embargo, la coexistencia de la identidad y la diferencia, en condiciones que definen la alteridad, cada vez se ha venido planteando en varios sectores de la población mundial

como una posibilidad civilizatoria de una modernidad que esté orientada por la “razón sustantiva”, que, de acuerdo con Martín Hopenhayn es la racionalidad centrada en valores que promueven la búsqueda del otro, en términos de reconocimiento recíproco de las diferencias y no en términos de dominación y exclusión.

De acuerdo a Max Weber, el vínculo entre modernidad e identidad, tiende a desquebrarse, en la medida que la primera ha enfatizado la modernización de las estructuras productivas, y ha provocado una mecanización de la razón formal que, no sólo pone en peligro los factores identitarios individuales y colectivos en virtud de la tendencia a la burocratización y de la especialización creciente, y sustituido por una identidad de un yo egoísta, que nada más se ve a sí mismo, ensimismado, que vive la diferencia como indiferencia. En estas condiciones no sólo tiene lugar una identidad enajenada sino la imposibilidad de reconocer la coexistencia de una identidad-alteridad como respuesta que permita orientar una modernidad que posibilite una vida más democrática y solidaria. Al respecto, la alternancia entre identidad y alteridad, que sería una posición moderna de hacer convivir la unidad en la diversidad, o bien el legado del movimiento neozapatista de una modernidad que se plantea construir un mundo donde quepan todos los mundos, sin el drama que representa la tensión moderna señalado por Octavio Paz: “...nos buscamos en la alteridad, en ella nos encontramos y luego de confundirnos con ese otro que inventamos, y que no es sino nuestro reflejo, nos apresuramos a separarnos de ese fantasma, lo dejamos atrás y corremos otra vez en busca de nosotros mismos, a la zaga de nuestra sombra. Continuo ir hacia allá, siempre allá-no sabemos dónde. Y llamamos a esto: progreso” (Paz, Octavio, 1974. pág. 50).

Es el filósofo lituano Emmanuel Lévinas (1903-1993) quien usa el concepto de alteridad para referirlo a la posibilidad de compartir una visión, considerando y teniendo en cuenta el punto de vista, los intereses y la ideología del otro y no dando por supuesto que es la propia visión, la única posible y válida. Construir la imagen del otro no desde mi propia perspectiva, sino más bien a partir de su lugar en el mundo, es decir, colocarse en el lugar del otro para conocerlo con mayor certeza y en esa medida, entenderla mejor (Lévinas, Emmanuel, 2005, pág. 49).

Si bien la otredad, ve la relación en términos de ser distinto, la alteridad lo ve en términos

de igualdad. La alteridad surge del que está colonizado, del que exige su derecho a que le vean igual. Ser visto como igual, que es la condición de la alteridad, requiere tener una identidad fuerte. La modernidad basada en la razón instrumental tiende a destruir la identidad del colonizado para establecer la relación del amo y el esclavo. Es importante que el colonizado tenga una identidad fuertemente arraigada en la historia de su cultura, solamente en estas condiciones podrá sostener su demanda alterna de visión de mundo tan legítima y válida como las otras culturas que conviven en su derredor, así como las demandas de justicia e igualdad, y de respeto a la diferencia. En este sentido, en una relación de dominación, la alteridad ha sido planteada desde la posición del subalterno o del colonizado. Como consecuencia la identidad es una construcción que permite enfrentar con una posición alterna una relación de dominación, que se basa en la negación y eliminación de la cultura del dominado, y la encontramos en un proceso de construcción y reconstrucción permanente, por tanto no es una esencia ahistórica, que sea cuestión de hallarla o descubrirla o que se encuentre *per se* en los individuos y las colectividades, por el contrario como construcción se encuentra relaciones de reciprocidad permanente con el otro, en términos de una relación que supone el yo y el otro-yo, que se puede leer y comprender como el “nosotros”, y es en este sentido, que se podría hablar ya no de la identidad sino de la alteridad como un rasgo de una modernidad sustantiva, democrática e incluyente. Esto es la modernidad desde la posición del otro, de los otros, que son las zonas periféricas del mundo.

Villoro nos habla también de la identidad colectiva y lo define como aquellos procesos de representación que utilizamos para reconocernos o reconocer a otra persona como miembro de un pueblo, región, comunidad, país o nación. Destaca el carácter intersubjetivo que interviene en la identidad para conformar un sistema colectivo que se expresa como cultura, es decir, los modos de sentir, comprender y actuar de un pueblo o comunidad y que se configura en sus formas de vida compartidas, instituciones, artefactos creados y saberes. Así pues, el proceso de identidad colectiva, de construcción de un sí mismo colectivo es la cultura, hablar de identidad nos remite a la cultura, y dentro de ella, al poder implícito que está en toda producción cultural.

La identidad en situación de colonización o dependencia asume una relación de

dominación: el país dominante otorga una imagen al país subordinado, lo cual tiene implicaciones culturales y políticas que se concretan en el poder de significar una relación basado en una cultura legítima y verdadera del país dominante y una cultura ilegítima y falsa del país subordinado. Esta situación demuestra como la soberbia del poder del dominante provoca que cuando se presenta un encuentro con el otro, es para verlo como extraño, ajeno, y en lugar de tomar conciencia de este extrañamiento, que es a su vez su propio extrañamiento, busca encontrar solo su propio reflejo.

Así, en situaciones de colonización, la búsqueda de la identidad estará ligada a oponer a la imagen desvalorizada que nos otorga el otro, una imagen compensatoria que nos revalorice, es decir, se presenta la necesidad de construir imaginarios con base a una imagen dibujada por nosotros mismos que podamos oponer a la mirada del otro. En este sentido, la identidad tendrá como elemento principal la persistencia de una cultura recurriendo al pasado histórico propio en el cual el pueblo pueda verse a sí mismo.

Como parte del proceso contradictorio de la modernidad la relación del yo y el otro se ve entorpecida por la dimensión socioeconómica y política, la cual no reconoce la existencia del otro, por ejemplo, en la historia de occidente destaca el protagonismo europeo y estadounidense mientras que América Latina está ensombrecida con una imagen prototipo de la imitación y la copia. Para este caso, la entrada a la modernidad implicó lazos de dependencia, lo cual generará una identidad problemática. Problemática en el sentido de que las condiciones de colonialidad y dependencia imponen una identidad ajena, lo cual generará un constante búsqueda por encontrar una identidad propia, como señala Rosalba Campra "... la condición colonial no sólo significa subordinación político-económica, sino también obstáculo a la fabulación, no sólo implicó la imposición del monocultivo, sino también la prohibición de la circulación de libros de ficción. Se coloniza también en la medida en que se bloquea la conciencia del otro. En estas condiciones hay una voluntad explícita de prohibir la imaginación o lo que es lo mismo de imponer una imaginación controlada y que no se perciba como impuesta, sino como natural. La conducta mimética aparece entonces como la única existente; la máscara como el único rostro aceptable" (Campra, Rosalba, 1987, pág. 17). Identidad problemática, en virtud de que, por un lado, el yugo colonial impone una identidad ajena, falsa, adecuada para que el colonizado imite la

palabra del colonizador, pero por lo mismo, como parte del espíritu moderno, el colonizado tendrá como obsesión la búsqueda de una identidad construida por el mismo, para expresar a través de un lenguaje adecuado su propia realidad.

Otro aspecto que tiene que ver con lo anterior, es la casi inexistente burguesía como sujeto moderno en el espacio latinoamericano, por lo que, la idea del “yo” moderno se verá plasmada con una cierta fragilidad en los productos culturales, lo cual, se hará presente en una inestabilidad en los niveles de la identidad. Una burguesía dependiente dará como resultado una cultura dependiente. En estas condiciones, se generan situaciones paradójicas entre modernismos culturales (movimientos culturales innovadores, ocurridos principalmente en la literatura y en las artes) y la insuficiente modernización económica-social, que entre otros efectos, ha traído como consecuencia una expansión restringida del mercado de bienes simbólicos, como dice García Canclini: “hemos tenido un modernismo exuberante con una modernización deficiente”, cuyos desajustes serán “útiles para las clases dominantes para preservar su hegemonía”(García Canclini, Néstor, 1989, pág. 67).

Se ha tenido una burguesía interesada en que haya modernismos, pero desinteresada en llevar a cabo una modernización de las estructuras económicas, sociales y culturales. Por ejemplo, nos dice García Canclini en lo referente a la cultura escrita: su modernización consiste en limitar la escolarización y el consumo de libros y revistas. En lo que se refiere a la cultura visual, lo hace mediante tres operaciones: a) espiritualizar la producción cultural bajo el aspecto de “creación” artística, con la consecuente división entre arte y artesanía; b) congelar la circulación de bienes simbólicos en colecciones, concentrándolos en museos, palacios y otros centros exclusivos; c) proponer como única forma legítima de consumo de estos bienes esa modalidad también espiritualizada, herética, de recepción que consiste en contemplarlos” (García Canclini, Néstor, 1989, pág. 67). En estas condiciones la modernización ha implicado la cancelación de una cultura auténtica, pero, por lo mismo, ha hecho posible que la búsqueda de la identidad sea una constante en la cultura latinoamericana.

II- MODERNIZACIÓN ARTÍSTICA EN AMÉRICA LATINA.

“Estoy solo y no hay nadie en el espejo”

Jorge Luis Borges

Es necesario señalar la diferencia entre modernidad y modernización, así como la de examinar la incursión de estos procesos en la conformación de la cultura latinoamericana. En principio, los términos moderno y modernización se usan indistintamente para denominar a ciertas innovaciones que producirán una mayor eficacia y que pondrán al día el objeto innovado. En este sentido, ambos términos se contraponen a una situación tradicional previa. Sin embargo, como se ha señalado en la primera parte de este trabajo, la modernidad o lo moderno hace alusión más bien a un objetivo final, una meta a alcanzar y que presupone la consolidación de los procesos de racionalización y secularización como aspectos conductores de la vida individual y social de los hombres, en este sentido la modernidad es un proceso amplio, un modelo que se da en lo abstracto, mientras que, cuando hablamos de modernización se hace referencia a los procesos económicos, políticos, sociales orientados hacia la persecución de lo moderno. La modernización está en el plano de las acciones y políticas para llevar a cabo la modernidad, de ahí que, el término modernización esté más vinculado con conceptos como progreso, desarrollo, cambio social, evolución social. Sin embargo, se advierten diferencias entre estos conceptos y la modernización, que tienen que ver con el énfasis en los cambios de carácter cuantitativo o cualitativo. La modernización, hace referencia no sólo a los cambios cuantitativos, sino también a los cambios cualitativos como son los registrados en los sistemas de valores, actitudes y conducta de los individuos que componen una sociedad y donde en un momento dado pueden presentarse discontinuidades y rupturas (Solé, Carlota, 1976, pág. 29).

Dentro de una perspectiva estructural-funcionalista, es frecuente que la modernización se relacione con la transformación de las sociedades agrícolas o tradicionales a sociedades urbanas e industriales, conforme a los procesos de modernización seguidos por los países europeos y estadounidense y que, dentro de esta perspectiva, se erigen como modelo de

modernización por antonomasia, por lo que, el término se hará extensivo a todas las sociedades que siguen este modelo de cambio social, y que, de acuerdo con Carlota Solé, la modernización implica que las características de las sociedades occidentales se tomen como categorías universales inferidas de valores occidentales y que sirven para legitimar y justificar el orden social occidental, al igual que su dominio político y cultural sobre las sociedades consideradas tradicionales, subdesarrolladas o en vías de desarrollo (Carlota Solé, 1976. pág. 34). En este sentido, se destacará la modernización como un proceso que resulta endógeno para los países occidentales (europeos y norteamericanos) y exógeno para los países considerados subdesarrollados.

De acuerdo a lo anterior, Occidente pasa a identificarse como moderno y sus procesos de modernización lineal y progresiva como el modelo a seguir. Bajo esta perspectiva, la relación yo-otro, o su equivalente nosotros-ellos queda reducida a sociedades modernas que se definen desde la perspectiva del yo moderno occidental y el otro que corresponde a la sociedad tradicional que, por resultar extraña, la habrán de catalogar como atrasada, por no ser moderna, por no ser como ellos. Por lo mismo todo lo que no es moderno pasará a ser visto como inferior, inferioridad que le viene de su atraso, se establecen tipologías que caracterizarán a tres tipos de sociedades: tradicional, en transición y moderna, cuyas diferencias con respecto a la moderna se considerará como déficit que habrá que dirimir con modernización.

Desde la perspectiva de los críticos del eurocentrismo, se denuncia la postura metropolitana de considerar a la modernidad como un proceso eminentemente europeo (o que tiene sus raíces ahí). En este discurso, se excluyen las otras regiones del mundo como participantes del proceso de modernidad. Existe un eurocentrismo en la construcción de la modernidad que es cuestionable, ya que, la modernidad se conceptualiza como un proceso que implicó e implica la colonialidad.

Al respecto, señala Enrique Dussel: “proponemos una segunda visión de modernidad, en un sentido mundial, y consistirá en definir como determinación fundamental del mundo moderno el hecho de ser ... centro de la Historia Mundial... nunca hubo empíricamente una Historia Mundial hasta 1492... como fecha de iniciación del despliegue del Sistema-Mundo. Anteriormente a esta fecha los imperios o sistemas culturales coexistían entre sí...

Sólo con el descubrimiento de la América hispánica, todo el planeta se torna el “lugar de una “sola” Historia Mundial... Esta Europa Moderna, desde 1492, centro de la Historia Mundial, constituye, por primera vez en la historia, a todas las otras culturas como su “periferia”. En la interpretación habitual de la modernidad se deja de lado a Portugal y España y con ellos el siglo XVI hispanoamericano, que en opinión unánime de los especialistas nada tiene que ver con la “Modernidad” sino, quizá con el fin de la Edad Media... Y bien, deseamos oponernos a estas falsas unanimidades y proponer una completa y distinta conceptualización de la Modernidad, con sentido mundial...” (Dussel, Enrique, 2005, pág. 46-47).

Desde la perspectiva de la crítica del eurocentrismo, América Latina ha participado en la construcción de la modernidad desde una posición colonial. Sin embargo, en todos los estudios sobre la modernidad, América Latina queda excluida de los procesos de construcción del mundo moderno, asimismo, por las condiciones de colonialidad del poder los procesos modernos en América Latina han sido deficientes en relación con los procesos modernos de Europa. Hay modernidad en América Latina pero distinta a la modernidad europea (Lander, Edgardo, et. al. 2005). América latina vive una modernidad colonizada.

Otro enfoque de los procesos de la modernización capitalista, esta relacionado con los conceptos de colonialismo y colonialismo interno. Al respecto, Pablo González Casanova, en su libro “La democracia en México”, señala que, el colonialismo no sólo es un tipo de relación de explotación que se da a nivel internacional, sino también en el interior de nuestro país se dan relaciones sociales de tipo colonial. La modernización capitalista ha consistido en generar desigualdades entre las clases, grupos y etnias. En la explicación de estas relaciones de explotación del colonialismo interno se hacen evidentes los vínculos que hay entre el imperialismo y el colonialismo, puesto que el antecedente de esta relación esta dada desde la conquista, cuando los pueblos originarios en condiciones de desigualdad pasan a formar parte del Estado colonizador y después en condiciones semejantes de los Estados nacionales una vez que éstos obtienen su independencia formal (González Casanova, Pablo, 1984, pág. 89). En estas condiciones, los sistemas de gobierno sólo conciernen a los grupos dominantes y sus aliados locales (oligarquías) por la participación de los grupos subalternos sólo se da a nivel de “asimilados”, persistiendo exclusiones y

discriminaciones basadas en criterios coloniales de “raza” inferior, atrasados, gente sin razón, incivilizados, etc.

Dentro de la perspectiva estructural-funcionalista, esta relación desigual es parte de la dinámica de la modernidad, la cual se interpretará como un desajuste al interior de los países subdesarrollados por lo que, los procesos de modernización capitalista se caracterizarán por la existencia de zonas modernas y zonas atrasadas, lo cual, Gino Germani denomina como asincronismo técnico y asincronismo geográfico, que consiste en que, en un mismo espacio o territorio coexistan regiones desarrolladas con regiones atrasadas, así como técnicas muy avanzadas con técnicas atrasadas. De igual forma, se advierte la existencia en un mismo espacio y tiempo, de actitudes, creencias y valores que corresponden a épocas diversas (Zea, Leopoldo, 1976).

En estas condiciones de desigualdad, colonialismo, neocolonialismo, y colonialismo interno, la burguesía latinoamericana funge como intermediadora en la relación de explotación y por ende, las acciones de modernización que se emprenden son beneficiarias en su posición de burguesía consular, en la medida que la modernización en las sociedades dependientes se realiza simultáneamente con el mantenimiento de situaciones sociales y culturales coloniales. Por ejemplo en lo referente a la modernización tecnológica se ha acentuado la dependencia y el subdesarrollo, pues se incorporan técnicas ajenas al desarrollo de los pueblos, en lugar de estar centrada esta incorporación al desarrollo nacional independiente, se fortalece una economía de exportación, más útil a los intereses de la burguesía metropolitana y sus aliados internos, que de los propios pueblos.

De esta manera, señala Leopoldo Zea, América Latina mantiene una cultura de yuxtaposiciones enajenantes, es decir, no se ha dado la asimilación entre culturas que fueron impuestas y sobrepuestas desde los tiempos de la colonia y que la modernización a partir de la independencia de los países latinoamericanos, en lugar de eliminarlas las ha acentuado. Como consecuencia, la modernidad no es aún vigente para sectores importantes, de la población, sólo pertenecen o participan sectores occidentalizados y urbanos de los países latinoamericanos. De igual forma, es de destacarse la incorporación de los países latinoamericanos a los procesos de modernización en momentos en que se empieza a poner en crisis la modernidad, lo cual a juicio de Octavio Paz puede resultar una ventaja, ante los

desencantos y agravios a la naturaleza de la modernidad en los países más desarrollados, por lo que es una oportunidad de los países latinoamericanos para que su incursión transcurra hacia una modernidad revisada, corregida y aumentada (Paz, Octavio, 1974, Pág. 130-131).

Para América Latina, su proceso de modernidad refiere a los procesos de modernización económica, política y social llevados a cabo desde los movimientos de independencia durante el siglo XIX con la constitución de los Estados Nacionales, desde entonces hasta la actualidad, esta modernidad ha consistido fundamentalmente en la incorporación de tecnologías orientadas bajo el criterio de progreso, pero, al estar inmersas en un sistema económico dependiente han resultado contraproducentes para la emancipación económica y cultural de América. Por esas condiciones, el desarrollo de los proyectos culturales ha tenido resultados distintos a los llevados a cabo en los países europeos y estadounidense.

Los proyectos culturales de modernización en condiciones de independencia y autonomía, podrían tener como objetivo lograr la emancipación mental de los pueblos latinoamericanos, sin embargo, ocurre lo contrario, las políticas de modernización tecnológica y cultural están más bien orientadas hacia la dependencia y en lo referente a la creación cultural a la promoción de la imitación y de la copia. Al respecto cabría citar lo señalado por Rosalba Campra "... hay una voluntad explícita de prohibir la imaginación o, lo que es lo mismo, de imponer una imaginación controlada y que no se perciba como impuesta, sino como única natural..." un arte "dependiente no puede producir como imagen de sí nada más que el reflejo de la metrópoli inalcanzable. Por eso el arte independiente resulta peligroso para el colonizador, en la medida que se transforma en conciencia. Esta es la razón por la que toda conquista impone el silencio... o la imitación de la palabra de los vencedores" (Campra, Rosalba, 1987, pág. 18)

En las primeras décadas del siglo XIX, la mayoría de los países que integran la región latinoamericana, inician los movimientos de emancipación con la decisión de ser modernos, emancipación, que si bien logra romper los lazos de dependencia política con respecto a la metrópoli, no lo hace en el plano de la emancipación mental, pues la independencia política dejó aún intactas las ataduras culturales que hacen posible que la mirada esté siempre allende del atlántico, por lo que proyectos de modernización que se establecen, ya sea los

de los gobiernos conservadores o gobiernos liberales, significaron salir de una dependencia y entrar a otra.

1.- Modernización y Modernismos en América Latina.

En la expresión artística, los proyectos de modernización se propusieron entrar a la modernidad con base al lenguaje del neoclasicismo, considerado en ese momento histórico, el neoclasicismo es el lenguaje artístico universal de las sociedades modernas. La mayor preocupación de los gobiernos latinoamericanos, era lograr la aceptación de la mirada europea. En este sentido, en su ideal de alcanzar la universalidad, excluyeron las expresiones populares y toda la experiencia formal y estilística de su pasado colonial y prehispánico. Se inicia a la vida independiente no reconociendo sus peculiaridades, su historia, su experiencia, Es un empezar de nuevo, como *tabula* rasa, en una nueva condición histórica de dependencia.

En estas condiciones, el neoclasicismo en el contexto latinoamericano, se convirtió en una alienación cultural al representar una realidad ajena y extraña de los pueblos de América Latina, al no reflejar los intereses propios, sus ambientes, sus costumbres, su historia. El neoclasicismo, al centrar sus premisas en los cánones occidentales y privilegiar una única mirada, una única belleza, implicó un eurocentrismo que negaba la mirada del otro, del diferente. Bajo este esquema, las manifestaciones culturales de los pueblos latinoamericanos, pasaron a ser expresiones exóticas, sin validez universal y por tanto fuera de los circuitos modernos del arte. Para la adopción de este modelo, se importan desde profesores hasta los métodos de enseñanza, rígidamente establecidos y vigilados por la academia.

Esta situación, no deja de ser parte de debates en torno al modelo de expresión a seguir que conlleve a la emancipación mental de Hispanoamérica. Al respecto, es de destacar la polémica sostenida en 1842 entre el venezolano Andrés Bello y el argentino Fausto Domingo Sarmiento, acerca del destino de la expresión americana conforme a la pureza del castellano o la libertad de expresión: “Bello es un neoclásico, un hispanista, intelectual orgánico de la burguesía terrateniente criolla, que defendía la unidad ideológica latinoamericana con voz propia, era defensor del purismo en el lenguaje, es decir un habla y

escritura conforme a las reglas gramaticales del Castellano. Mientras que Sarmiento era un representante de la burguesía liberal latinoamericana, por tanto, era partidario de un proyecto modernizador latinoamericano, que siguiera los pasos del desarrollo capitalista de los países sajones y dentro de las premisas del romanticismo, era defensor de los nacionalismos en el lenguaje” (Martínez, José Luis, 1996, pág. 79). Lo que interesa destacar aquí, es que ambos pensadores defienden la necesidad para América Latina de tener una expresión propia, aún cuando manifiestan su admiración por los modelos de civilización europea o estadounidense respectivamente.

Sin embargo, este deseo de ser moderno a través del cultivo de expresiones culturales dentro de los esquemas occidentales, generó características propias muy diferenciadas, lo cual, provocó a su vez una tendencia latinoamericana a la autoafirmación, al deseo de tener voz propia, el manejo de un lenguaje universal propio, resultado del legado de la cultura de occidente, pero a partir de la mirada de las peculiaridades y potencialidades de la América hispánica, expresión con base al ser para sí misma y de esta manera realizar contribuciones más genuinas y originales (Miró Quezada, Francisco, 1995, pág. 133)

Tenemos pues, el hecho de que ante una identidad impuesta por el dominio colonial y que se refrenda con la modernización económica y cultural en el marco del liberalismo decimonónico, surge como contrapartida, la necesidad de reconocer la propia identidad. En este sentido, hay una obsesión por definir el “ser nacional y el “ser latinoamericano”.

A lo largo de la historia de América Latina, ha estado presente el problema de cómo le entramos a la modernidad sin perder la identidad, a través de la adopción de modelos de modernización que orientan la práctica hacia la imitación o, a través de una modernización que promueva la creación y la originalidad y por tanto, ser auténticos con la invención de una identidad propia. El planteamiento de este problema no es un problema sólo de opción, sino de definición acerca de lo que se quiere ser. Es claro que se quiere ser moderno, pero qué sujeto moderno, universal por supuesto, pero a partir de qué, imitando lo aceptado como universal, o bien, inventando algo nuevo que contribuya desde una posición local al lenguaje universal, es decir, desde el latinoamericanismo alcanzar lo universal y no a la inversa en alcanzar la universalidad renunciando lo latinoamericano.

Este es el dilema que se plantea entre los pensadores latinoamericanos, con respecto al

drama de la expresión americana y que se resume en la frase de Edmundo O'Gorman: “ ser como otros para ser sí mismo” (Zea, Leopoldo, 1976) que puede ser comprendido como ser de otra manera de lo que se es, pretendiendo hacer otra historia que no es la suya y en donde, el sí mismo queda diluido en la abstracción de la cultura de los otros, o bien, proceder a la manera de hacer la propia historia, y entonces reconocernos en la mismidad, a partir de la realidad concreta del espacio latinoamericano. Al igual que los europeos que se reconocen en su propia historia, habrá que proceder como lo hicieron éstos, mirarnos a nosotros mismos, reconocernos en nuestra propia historia y de esa manera alcanzar la universalidad.

Una vez alcanzada la independencia política, uno de los nuevos retos era lograr la emancipación cultural, por lo que un primer modo de ser, iría en el sentido de “ser contra”, sin embargo, a pesar de los esfuerzos en pos de una producción autónoma, seguirá asomándose en la expresión americana herencias del neoclasicismo (Campra, Rosalba, 1987, pág. 20). Según Walter Mignolo, en esta situación un tanto ambivalente, se advierte finalmente un problema de identidad resultado de una doble conciencia criolla, que se expresa de acuerdo a este autor, en la ambivalencia de las elites criollas dominantes de negar a Europa pero no la europeidad, es decir, una doble conciencia expresada en la afirmación de que quiero ser americano, pero sin dejar de ser europeo, eso sí, americano al fin de cuentas, pero distinto al amerindio y al afroamericano, tal como se expresa Simón Bolívar en el documento conocido como Carta de Jamaica de 1815, quien dice: “...*mas nosotros, que apenas conservamos vestigios de lo que en otro tiempo fue, y que por otra parte no somos indios ni europeos, sino una especie media entre los legítimos propietarios del país y los usurpadores españoles: en suma, siendo nosotros americanos por nacimiento y nuestros derechos los de Europa, tenemos que disputar éstos a los del país y que mantenernos en él contra la invasión de los invasores*”(Bolívar, Simón, 1995, pág. 22)

La búsqueda de ser, parece obsesionar al latinoamericano, y estará en el centro de esta cuestión el dilema de hacerlo a través de la imitación o la creación, y será el arte, quien registre más que en otros ámbitos la voluntad de autonomía y la búsqueda de una expresión propia. Sin embargo, hacerlo por la vía de la creación, implica llevar a cabo acciones de modernización que tengan como sentido la descolonización mental de nuestra existencia,

como lo señala en 1828 Simón Rodríguez:

“ *Donde irémos a buscar modelos?...*

La América Española es original = ORIGINALES han de ser sus instituciones i su

Gobierno = i ORIGINALES los medios de fundar uno i otro.

O Inventamos o Erramos”

El señalamiento es crear no imitar, para lo cual, se hace necesario crear una teoría propia, de lo contrario erraremos (Ramírez, María del Rayo, 1994, pág. 77) De acuerdo al maestro de Simón Bolívar, podríamos considerar que *errar es imita* bajo la tutela de los imperios, es no actuar por cuenta propia, es no asumirse como agente de su propio futuro y por consiguiente, es dejar que nuestra memoria sea secuestrada al desviarnos hacia un camino no marcado por nosotros. Por el contrario, *inventar* es para América Latina la única posibilidad de abandonar toda tutela, de buscar sola su propio camino, y sola encontrar su expresión, es tomar conciencia de las propias posibilidades y actuar conforme a ellas en el mismo plano en que los pueblos europeos y estadounidense han actuado en su cultura.

De lo expuesto, es de advertirse que la América Latina moderna, implica el desencuentro de dos tipos de modernización: una, representada por los que aclaman los cambios siguiendo los parámetros “universales” trazados por los centros de poder hegemónicos, desconociendo las tradiciones de la región; otra, por el contrario, serán los que pretenden llevar a cabo una modernización con la legitimación de lo autóctono y un rechazo a las herencias hispánicas, o en todo caso, reivindicando lo nacional y regional con las posibilidades de entrar a la modernidad, adaptando lo mejor de los modelos occidentales a nuestras peculiaridades autóctonas.

Así, podemos encontrar declaraciones de pensadores latinoamericanos modernos como Andrés Bello, quien escribe en 1848: “Lo que debemos retratar son nuestras costumbres, esa fisonomía, las formas especiales, como los montes, los valles y ríos...”(Zea, Leopoldo, 1976) otro tanto hace, Juan María Gutiérrez (1809-1878) en su discurso de inauguración del Salón Literario de Buenos Aires en 1837, al señalar que: “ y si hemos de tener una literatura, hagamos que sea nacional; que represente nuestras costumbres y nuestra

naturaleza, así como nuestros lagos y anchos ríos sólo reflejan en sus aguas las estrellas de nuestro hemisferio” (Campra, Rosalba, 1987, pág. 20). En el mismo sentido, se expresará Esteban Echeverría en 1838, cuando señala la incompletud de la independencia política que deja de lado la emancipación mental. De igual forma, se expresará Juan Bautista Alberdi cuando sostiene la necesidad de que cada pueblo debe tener una civilización propia, por lo que critica el afán de copiar a Europa y Estados Unidos, piensa que, es preferible una civilización imperfecta, pero propia, a seguir eternamente atado a modelos extranjeros (Rodríguez de Magis, María Elena, 1995, pág. 84)

Este interés por dar cabida a nuestra propia expresión, da origen al desarrollo del pensamiento americanista, y se encuentra una relación entre este interés y las premisas del romanticismo. Los pensadores románticos latinoamericanos, están preocupados por estudiar la realidad nacional y latinoamericana y por los problemas de identidad (Rodríguez de Magis, María Elena, 1995. pág. 84).

Resultado de este interés, es el destacar las diferencias culturales que se advierten entre la América Sajona y la América Latina. Al respecto, el chileno Francisco Bilbao (1823-1865) señala en un discurso de 1856 estas diferencias, así como, la amenaza yanqui hacia América Latina: “...no hemos perdido la tradición de la espiritualidad del destino del hombre. Creemos y amamos todo lo que une; preferimos lo social a lo individual, la belleza a la riqueza, la justicia al poder, el arte al comercio, la poesía a la industria, la filosofía a los textos, el espíritu puro al cálculo, el deber al interés”, esas son sus principales defensas ante las acechanzas de la América Sajona, pues, “...nosotros nacemos y al nacer, en la cuna, nos asaltan las serpientes” (Bilbao, Francisco, 1995, pág. 60)

Esta preocupación, sustentada en los discursos, por alcanzar una expresión nacional y latinoamericana con validez universal, nos da una idea de la unidad latinoamericana frente una modernidad impuesta desde afuera, que traerá un conjunto de problemáticas a la región, y que por esto mismo, compartir estas problemáticas serán motivo de unidad, ya que aún cuando en el discurso se exprese la necesidad de una cultura nacional y latinoamericana, en la práctica se adolece de una producción artística que responda a esas características.

Por su parte, la adopción del Positivismo en la región, a pesar de todo, nos dice Leopoldo

Zea, permitió partir de la realidad concreta americana. Al perseguir estudiar al hombre en sus circunstancias concretas, plantea el problema de mirarnos a nosotros mismos para encontrar la universalidad (Zea, Leopoldo, 1976); hizo posible que se abordara la historia nacional y con ello, pone de moda los ambientes y costumbres nacionales, aunque tratados conforme a los cánones neoclásicos, aunque de hecho, en los temas históricos tratados, siguen ausentes las características propias de los pueblos. Todavía, el positivismo no resuelve el problema de conjugar lo nacional con un lenguaje universal.

Es de este modo, que hacia la segunda mitad del siglo XIX, reaparece una preocupación aún mayor por la carencia de una arte nacional o americano, la conciencia moderna de algunos pensadores pedía con mayor urgencia un arte que mostrara nuestra realidad y nuestra historia, un arte más conforme a nuestros tiempos, por lo que urgía una escuela “esencialmente propia”, como se expresa en el Maestro Ignacio Manuel Altamirano cuando anuncia en 1874, que “Debe el arte revestir nuevas formas, si vale expresarme así, y asumir un carácter nacional que nos pertenezca o al menos que pertenezca a la América”; por su parte, Manuel de Olaguíbel lo hace haciendo un llamado a los pintores en sus representaciones tomen en cuenta el género histórico y el género de paisaje con su naturaleza virgen y la pintura de interiores con el registro de lo típico de las costumbres y personajes mexicanos (Manrique, Jorge Alberto, 1994, pág. 25); De igual forma, destaca lo señalado en 1875 por José Martí : “ *hoy las libertades vienen y las vírgenes católicas se van... todo anda y se transforma y los cuadros de vírgenes pasaron...*” -es de corresponder- “*A nueva sociedad, pintura nueva...*” y hace también una exhortación a los pintores, que anuncia ya el estilo expresionista, cuando señala que “*copien la luz en el Xinantécatl y el dolor en el rostro de Cuahtemotzin...*” advierte que con la llegada de estos cambios, el arte de la pintura, en la América Latina será vigoroso y moderno, pues, enfatiza en su discurso el hecho de que “*hay grandeza y originalidad en nuestra historia: hay vida original y potente en nuestra escuela de pintura*” (Fernández, Justino. 1990, pág. 402)

Es importante señalar, uno de los escritos que publica José Martí en 1891 titulado Nuestra América, en donde anuncia la necesidad de sustituir la imitación por la creación, como recurso de salvación de Nuestra América; al respecto, otorga un lugar protagónico en esta encrucijada al arte y la juventud, cuando dice: “*lo pueblos latinos se salvan por el*

arte.... Los jóvenes de América se ponen la camisa al codo, hunden las manos en la masa y la levantan con la levadura de su sudor. Entienden que se imita demasiado, y que la salvación está en crear. Crear es la palabra de pase de esta generación. El vino, de plátano; y si sale agrio, ¡es nuestro vino!..." (Martí, José, 1995, pág. 125)

Sin embargo, como dice Jorge Alberto Manrique, este deseo no era fácilmente asequible, especialmente porque, si se pedía una arte nacional o americano, se exigía que éste se expresara en términos universales. En las artes visuales este deseo de ser moderno sin perder la identidad es alcanzado hasta los años veintes y treintas del siglo XX, con los movimientos modernistas latinoamericanos.

En efecto, bajo la consigna de que sólo seremos modernos si somos nacionales, será hasta la primera fase del modernismo latinoamericano, 1920-1930, que se plantea conjugar lo nacional, lo nativo, lo autóctono, con el lenguaje universal. En este sentido, se trató de un modernismo que en vez de ser desnacionalizador, logró dar impulso a los símbolos para la construcción de la identidad nacional y latinoamericana (García Canclini, Néstor, 1989 pág. 78)

2.- Modernización y movimientos identitarios en América Latina.

¿Qué es un movimiento identitarios y cuales han sido los más representativos? ¿Desde el arte qué se puede considerar al respecto? ¿Por qué la modernización ha implicado la pérdida de la identidad? ¿Qué tipo de modernización es la que atenta contra la identidad?.

Se ha considerado, que la modernización en América Latina al estar diseñada por parámetros tecnocráticos, y que al tratarse de una modernización que viene de afuera, ha atentado contra la cultura de sus pueblos, por consiguiente, este tipo de modernización ha significado una negación de la identidad, de la autonomía y de la valoración de la creación propia y originaria. Modernización llámese liberalismo, positivismo, desarrollismo, neoliberalismo o globalización, al estar diseñada por pautas de una modernización imperialista, ha traído la negación de un desarrollo autónomo, por lo que se ha encontrado que en América Latina hay una relación inversa entre los movimientos modernizadores y los movimientos por la identidad, puesto que la modernización ha implicado, la negación de la identidad de los pueblos. Por lo mismo, a cada uno de los proyectos de modernización

en América Latina, ha correspondido en reversa un movimiento de reivindicación identitaria. En este sentido, encontramos una relación entre los movimientos de vanguardia y la reivindicación de la identidad, por ejemplo, tenemos que la modernización que trae el neoclasicismo en los países latinoamericanos, recién obtenida su independencia, viene la reacción del romanticismo, el modernismo emerge en respuesta al pragmatismo positivista, a la visión cosmopolita del modernismo, emerge el nacionalismo en sus distintas vertientes: criollismo, nativismo, mestizaje, indigenismo, negrismo.

Es de destacarse que los proyectos modernizadores en América Latina, han impuesto la creencia de que son los países más desarrollados y sus habitantes los que pueden promover la modernización de manera más eficiente y eficaz. Estos modelos de modernización para América Latina, traen consigo una acentuación de lo tecnológico, esto lo han hecho en desmedro de lo cultural y lo artístico. Cuando se ocupan de la modernización de la cultura y lo artístico, el énfasis está en la imitación y la copia de lo que considera moderno en los centros metropolitanos.

Caracterización de la modernización y sus efectos en la cultura latinoamericana:

1.-Afán de seguir el ejemplo de los países más desarrollados, para tales efectos, se desconoce la propia historia y se produce una desvalorización las expresiones de los pueblos, se imita y aparenta lo que no se es, y que ha dado lugar al bovarismo latinoamericano, término usado por Antonio Caso para referirlo a aquellas situaciones en las que, tanto las personas como las sociedades, quieren ser distintos de lo que se es negándose a sí mismos (Personaje de la novela de Gustave Flaubert, llamada Madame Bovary).

2.-La convicción de que los países más desarrollados son quienes pueden en mejor forma promover la modernización de nuestros países, favoreciendo el intervencionismo.

La modernización ha sido en el plano de la incorporación de la tecnología y de ponerse al día en términos de estilos de vida y de sensibilidad considerados por estos países como modernos: lo tecnológico en desmedro de la cultura de los pueblos. Generalmente estos proyectos de modernización han sido acompañados por una desvalorización de lo popular, lo indígena y lo latino.

En esta perspectiva, para el latinoamericano, ser moderno conlleva un proceso de

homogeneidad que nos acerque al modelo de una cultura ajena, y que por tanto ha tenido como aspecto principal, borrar cualquier rasgo de identidad de los pueblos. Es por ello, que la modernización ha tenido como reacción el despertar de la conciencia identitaria y que se ha concretado en acciones de resistencia, acompañadas de una reivindicación y defensa de lo latinoamericano, una valoración de la cultura, una defensa de la independencia, la autonomía y de proponer acciones que lleven hacia la descolonización.

La identidad ha ido en el sentido de ser distinto en la cultura y el tiempo propio, las resistencias por la identidad han puesto énfasis en el encuentro consigo mismo, con lo nacional y con el subcontinente.

¿Qué significa ser latinoamericano? Como se sabe, este ser esta en constante cambio, por tanto no es una esencia. La identidad tiene que ver con hacernos preguntas, tales como: ¿Desde dónde nos imaginamos la relación con los otros?

Desde el siglo XIX, han existido propuestas para definir lo latinoamericano, muchas de ellas se hacen desde teorías ontológicas y políticas: se buscaba el ser nacional o de la región, la mexicanidad, peruanidad o brasileñidad y como síntesis, el ser latinoamericano.

Es de hacer notar los bemoles de la identidad: la búsqueda de la identidad se bifurca en dos posibilidades:

- a) La que corresponde al nacionalismo excluyente, que ve a la identidad como esencia, defiende la particularidad, la singularidad cultural, vinculado a una ideología etnocentrista o racial, que hace que su resistencia se manifieste en acciones y políticas excluyentes que puede llegar a grados altos de intolerancia como la xenofobia, producto de acentuado nacionalismo chocarrero.
- b) La identidad que corresponde a la defensa de la singularidad y a la vez el reconocimiento del otro, y que da lugar a movimientos que reivindican la unidad en la diversidad, el respeto y tolerancia de los procesos de multiculturalidad, el reconocimiento de la transculturalidad como parte de los procesos culturales contemporáneos. Es reivindicar la democracia como factor básico de convivencia y reconocer la relación de reciprocidad entre la singularidad-universalidad. El derecho de entrar a la cultura universal con la singularidad de todos los pueblos.

De acuerdo con García Canclini lo latinoamericano hace referencias a sucesos tales como:

- a) lo que sucede dentro del territorio históricamente delimitado como América Latina.
- b) lo que ocurre fuera de la región y que afecta la realidad latinoamericana
- c) las migraciones de latinoamericanos hacia Estados Unidos y Europa.

A estos procesos de modernización les han correspondido proyectos identitarios basados en:

- a) Reivindicación y defensa de lo americano, de lo latino, lo indígena.
- b) Valoración de la cultura, lo artístico, lo humanista.
- c) El no intervencionismo, defensa de la autonomía y la descolonización.
- d) Encuentro consigo mismo. Ser distinto en la cultura.

En este terreno, es necesario considerar también la importancia que tiene actualmente la industria cultural para producir la imagen identitaria.

Un aspecto más a señalar, es la contradicción entre procesos identitarios y vanguardia: la búsqueda de la identidad nos mantienen bajo la voz del pasado, mientras que, una de las manifestaciones de la vanguardia es el rechazo del pasado.

3.- Modernidad y modernización artística

La modernización artística, se entenderá como los procesos que conllevan cambios en el sistema de valores en la producción, distribución y recepción de lo que en un momento dado se consideran objetos artísticos, cambios que se dirigen hacia una meta llamada modernidad artística y que se contraponen a los valores de la tradición artística. Modernidad versus tradición, parte del hecho de que la modernidad artística es más adecuada a la expresión de las necesidades espirituales contemporáneas, es decir, se considera que la tradición artística asume un sistema de valores que están orientados hacia el pasado. La modernización artística, difiere de otros procesos de modernización, que tienen como referencia el progreso, en la que éste se considera como parte del desarrollo, en la que lo

contemporáneo es visto como resultado de la evolución de la etapa anterior, por el contrario, tenemos el ejemplo del arte moderno de la primera mitad del siglo XX, el cual, no nace por evolución del arte del siglo XIX, sino que nace de una ruptura con los valores estéticos decimonónicos (De Micheli, Mario, 1994, pág. 13).

De acuerdo a lo anterior, se denomina *moderno* al arte renacentista, que nació de la ruptura con los valores de la tradición artística medieval, su modernidad es con base al descubrimiento y la revaloración que hace del arte clásico grecolatino. La actitud moderna es la necesidad de transformar el arte contemporáneo a fin de alcanzar los niveles derivados del estudio de los antiguos. Como resultado del movimiento renacentista las normas clásicas permanecieron en vigor, si bien con cierto desasosiego hasta finales del siglo XVIII (Rosen, Charles y Zerner, Henri, 1998. pág. 173).

La *modernidad artística* hace referencia no sólo a una cuestión temporal, sino también, a un estilo de representación, es decir, la conciencia crítica de un cambio en la representación de los objetos, en el modo en que el arte representa el mundo, cambios de coloración y temperamento (Danto C. Arthur, 1999, pág. 30). El estilo moderno, implica también, un cambio en la relación del sujeto con el objeto. Lo premoderno imita, lo moderno representa lo que el artista sabe del objeto, en donde la interpretación tiene un papel importante.

Un rasgo moderno de la pintura, es la interpretación con base a que el problema no es tanto, la representación acerca de cómo son realmente las cosas, sino el de cómo alguien, cuya mente esta estructurada de cierta manera, está obligado a pensar qué son las cosas. Es decir, la actitud moderna es representar no el objeto, sino lo que se sabe del objeto.

Sin embargo, algunos teóricos de la imagen, señalan que “el moderno concepto de arte se instituyó, cuando Platón liberó la imagen de la magia, concibiéndola como una ficción, que finge ser real para un público que ya no se identifica con ella y que sabe y acepta que lo que ve en el escenario o en el lienzo es una ilusión, libre de cualquier mágica semejanza con el mundo y los dioses, el arte tendría entonces que ver con la representación y no con la presencia efectiva, con la simulación y el disimulo” (Azara, Pedro, 1992, pág. 14).

De acuerdo al historiador del arte Moshe Barasch, lo moderno en el arte inicia con el naturalismo en la pintura, iniciado con Giotto, así como las aportaciones a la teoría del arte de Cennino Cennini, de León Batista Alberti y de Leonardo da Vinci en relación a la

reivindicación de la pintura como arte liberal, la imitación de la naturaleza y la representación de la belleza como parte integrante de la naturaleza (Barasch, Moshe, 1995, págs. 101,114-115).

Giorgio Vasari, aborda la vida de los artistas, en donde destaca al artista como autor y creador, y habla ya de una “manera moderna” como resumen del estilo de una época frente a las anteriores. Pone como rasgo de la modernidad un estilo, una manera de ser, que se expresa en un hacer, o mejor, el ser mismo como producto del hacer (Molinonuevo, José Luis, 1998, pág. 47).

Sin embargo, para algunos historiadores contemporáneos del arte, la libertad y la autonomía del artista renacentista, aún no encuentran su cabal realización como pintor moderno. No obstante que se considera al Renacimiento como el inicio del arte moderno. El artista aún estaba limitado a un orden de formas y colores determinados por las academias, institución que reemplaza a las antiguas corporaciones medievales de pintores, escultores, orfebres y artesanos. Las academias se convierten en defensoras de la tradición, por lo que el artista renacentista, aún tendrá que ceñirse a la reglamentación conforme a las técnicas y a regir la invención de acuerdo al orden natural y formas grecolatinas, en donde, sólo cabe expresar la personalidad del artista a través del estilo, dentro de los límites de la representación naturalista.

Es hasta el siglo XIX, que el artista asume una postura de rebelión con el sistema de reglamentaciones establecidas por la Academia, la Iglesia y el Estado; es cuando se logra una mayor libertad en la expresión y se inicia el proceso de la creación artística reconocido como propiamente moderno, como la de romper el orden y reglas del arte establecido. Es en el plano de la representación en donde encontramos los rasgos de la modernidad en el arte, se rompe con la idea de la representación basado en la semejanza, para llegar en todo caso a una representación simbólica con base a la interpretación y expresión del artista, e incluso se llega a los aspectos procesuales de la pintura, en donde lo que importa es la acción del pintor sobre el lienzo, no el resultado, o el caso de la pintura abstracta en donde el interés no es la representación de la realidad (Bell, Julián, 2002).

Por otra parte, el sociólogo Max Weber describe a la modernidad como un férreo estuche, traducido al inglés como *iron cage* (jaula de hierro), que al privilegiar los medios sobre los

finés, si bien, lo hace con base a una racionalidad, que lo conduce a grados máximos de optimización, encierra al hombre moderno en una prisión inexpugnable, en la medida en que se acentúa el distanciamiento de los campos científico y artístico de la vida cotidiana. Es decir, por un lado, la modernidad produce la autonomía de la Ciencia, el Arte y la Moral, pero, por el otro, estas tres dimensiones se desenvuelven de manera distante de la vida diaria. En el caso del arte, los valores artísticos pasan a valer por sí mismos, por lo que se produce un distanciamiento, con referentes que lo mantenían ligado a la vida cotidiana, por lo que el arte moderno se vuelve hermético, solo para entendidos, mientras que para la masa permanece alejado y extraño en la satisfacción de sus necesidades espirituales (Weber, Max, 1994, págs. 262-263).

En este sentido, Octavio Paz, cuando se refiere a lo moderno, señala que éste nace de una negación, que ocurre cuando los valores artísticos se separan de los valores religiosos. Esta separación, implicó que lo poético, lo artístico y lo bello se convirtieron en valores en sí y sin referencias a otros valores. La negación por tanto, conlleva la afirmación de lo moderno, por lo que se entenderá que la pintura moderna, será aquella expresión que a la vez que niega la modernidad contradictoriamente la afirma, es decir, al negar el orden existente (defendido por la Academia) confirma su modernidad, y este será el rasgo importante de todo movimiento artístico moderno (Paz, Octavio, 1974, pág. 54).

En esta perspectiva encontramos, pues, en las artes visuales dos maneras modernas de representar. La primera representación, que corresponde al registro temporal de los siglos XVI al XVIII, era con base a las formas de la naturaleza, por tanto, no hay aún autonomía en la creación, que es uno de los planteamientos modernos de los siglos XIX y XX, en donde se plantea como rasgo de la modernidad el no representar más que la pintura en sí misma, la invención de formas que no correspondan a las formas de la naturaleza, alcanzar la autonomía de la creación, con el dominio de las formas de la naturaleza. Esto, no precisamente corresponde a la división entre pintura figurativa o no figurativa, la autonomía de la creación será una de las demandas de las vanguardias artísticas de la primera mitad del siglo XX.

Los medios de la representación se vuelven el objeto de la representación, ya no es la representación del objeto tal como lo vemos, sino el interés está centrado en la manera en

que representamos el objeto.

Otro aspecto importante de la modernidad artística, es su relación con el mercado del arte: el arte como mercancía, como valor de cambio, en desmedro del valor de uso, la figura romántica del artista, como sujeto marginal. El problema de la libertad y la sujeción del artista al mercado.

Aparecen interrogantes propios de la creación artística y los procesos de modernización, tales como:

¿Qué tanto la obra cultural del artista pierde su identidad al subordinarse al mercado? ¿Cuáles son las estrategias para enfrentarse a los proyectos modernizadores del mercado sin perder su autonomía e identidad? Este tipo de interrogantes y sus posibles respuestas, hacen alusión a los efectos que la modernidad trae consigo en la relación entre individuo-sociedad. Siendo un rasgo de la modernidad, el hecho de que la mirada ajena (el mercado, los *marchants*) determina la obra cultural. Habrá que ver si la relación entre la producción cultural del artista y el mercado, puede tener similitud con la relación entre un dominante (metrópoli) y un subordinado (colonia), el subordinado (artista) lucha por revalorar su imagen ante una imagen desvalorizada del dominante (mercado). La desvalorización del mercado, puede estar dada, por la imposición de modas, de tema, de contenido, de técnica, produciría algo así, como un artista desvalorizado, sin libertad, ni autonomía, que son las banderas reivindicativas de las vanguardias.

Como fenómeno moderno, las vanguardias están contra los determinismos en la creación artística, provengan de donde provengan: Iglesia, Estado, Mercado, *Marchants*, etc. Hay en este sentido, un conflicto entre modernidad y la reivindicación vanguardista de la identidad como rasgo del artista moderno, la producción artística como creación libre y autónoma es propio de la modernidad, sin embargo, el mercado y la obra cultural como mercancía, impone sus reglas y gustos al artista, con ello se presenta el riesgo de que el artista pierda su identidad, su posibilidad de creador libre. La identidad al estar ligada al pasado, a la historia, se expresa como valor en las obras culturales, y aquí surge el problema propio de la modernidad con respecto al mercado y los *marchants*, que generalmente están ligados a las modas, en este sentido, la modernización de los gustos y la sensibilidad que proponen, así como las respuestas que a ello dan los artistas modernos hacen pensar en que lo que

rige, no es el principio de identidad, sino la alteridad y la contradicción, en la que por un lado, la firma del artista consagrado constituye un factor importante de valorización de la obra de arte, de la cual, en gran medida sacan provecho las casas subastadoras del mercado del arte.

Al respecto, es de señalar, como fenómeno de la modernidad, la constitución del campo artístico, como un campo autónomo, sujeto a sus propias leyes, en las que de acuerdo a Pierre Bourdieu, constituye un entramado de relaciones basadas en posiciones y disposiciones entre los agentes que participan en el campo artístico (escuelas, museos, galerías, casas subastadoras, coleccionistas profesionales, críticos de arte, las vanguardias consagradas y las que buscan esta consagración, pintores de vanguardia y los recién llegados, etc.). En este sentido, la historia del campo artístico es la historia de la lucha por el monopolio de la imposición de las categorías de percepción y de valoración legítimas. Y así, en este contexto “La única acumulación legítima, tanto para el autor como para el crítico, para el *marchants* como para el editor o el director de teatro, consiste en hacerse un nombre, un nombre conocido y reconocido, capital de consagración que implica un poder de consagrar objetos (es el efecto de marca o de firma) o personas (mediante la publicación, la exposición, etc.), por o tanto de otorgar un valor, y de sacar los beneficios correspondientes de esta operación” (Bourdieu, Pierre, 1995, págs. 224, 237).

En síntesis el afán de modernizarse presenta el problema de la relación entre vanguardia y mercado, al respecto, es de señalarse dos salidas al problema: Subordinarse totalmente al mercado, a las modas y gustos del momento o bien negociar e integrar algunos elementos de la demanda del mercado y de los gustos del momento a la obra cultural sin que ésta pierda los rasgos identitarios del productor. Habrá que tener presente, que no existe una obra pura, por consiguiente, no existe el formalismo puro. Defender esto último, sería caer en fundamentalismos o bien aislarnos del contexto en que nos desenvolvemos, es decir, implicaría olvidar que el arte es parte de un circuito en la que están involucrados la producción, la distribución y el consumo (Acha, Juan, 1979, págs. 62-63). ¿Qué tanto la actualización histórica, el ponerse al día implica pérdida de la identidad, cuando uno de los cometidos de la vanguardia es ponerse al día, es decir, ir a la par del tiempo que vivimos? Sin duda, la respuesta se hace en relación a que la producción, distribución y consumo del

arte, ocurre dentro de la modernización capitalista, el cual, se encuentra al igual que otras mercancías, sujetas a poderes extraestéticos, que si bien no determinan a los actores, condicionan su producción y consumo.

Otro aspecto del arte moderno, ocurre como proyecto emancipatorio ante la mercantilización y banalidad de la vida moderna. Como factor de denuncia de los males que trae la vida moderna, surge el antiarte o bien un arte antimoderno, en el sentido de que se levanta contra esa modernidad capitalista basada en el trabajo enajenado, para posesionarse como nuevo arte moderno, que responde a una nueva sensibilidad y cultura civilizatoria, que supone la organización de la producción con base a otro principio de realidad, mas vinculado con la emancipación de los sentidos, contrario al principio de realidad que rige la producción moderna capitalista, que niega el pensar y el sentir. Es en este sentido, que de acuerdo con Herbert Marcuse se reivindica el arte moderno, como liberador o emancipador. La modernización del arte tendría que llevar a una nueva sensibilidad estética que responde a un nuevo orden social (Marcuse Herbert, 1973, pág. 100).

Por otro lado, la estética como disciplina es un producto de la modernidad. La Revolución Industrial como fenómeno de la modernidad, conllevó a separar la técnica y el arte, la consecuente mecanización del trabajo, trajo no sólo restricciones a la capacidad creadora del hombre, sino también, el desplazamiento del artesano y del criterio de belleza, los efectos de esta revolución industrial, es provocar un alejamiento del arte de la vida cotidiana. Esta separación, derivó en una pobreza espiritual del hombre. Ante esta situación, se plantea en la segunda revolución tecnológica industrial, que pretenderá una fusión del arte con la técnica, esto es lo que sostienen los movimientos artísticos del siglo XIX protagonizada por John Ruskin y William Morris. Tendencia artística que estará presente hasta los planteamientos de los constructivistas en la primera mitad del siglo XX, principalmente por la Escuela de la Bauhaus con su pretensión de estetizar la vida cotidiana.

En esta revolución científica tecnológica, se plantea una estética industrial que conlleve el enriquecimiento de los sentidos humanos, a la par que se lleve la producción industria, por tanto, es modelo de industrialización pretende armonizar la producción con la belleza. En

este sentido se hace un reconocimiento de la educación y el arte como mejoramiento de la vida social.

Otro aspecto importante, es la emergencia del artista-pueblo, como se plantea en el realismo defendido por Gustave Courbet a partir de la revolución de 1848. La producción artística pretenderá estar vinculada a los problemas cotidianos del trabajador, lo moderno estará definido por la representación realista del trabajo y del trabajador, lo que anteriormente, no era considerado digno de ser representado y se sostendrá que “la mano del trabajador es más bella que la mano del Apolo de Belvedere” (De Micheli, Mario, 1994 pág. 27). Esta posición estética se contrapuesta a la hegemonía de la pintura académica que defendía la representación de temas históricos y mitológicos. No obstante, la defensa que hacía el realismo, sobre los retos modernos de llevar a cabo la democratización del arte, y la de retratar la cotidianidad en que transcurre la vida del artista: trabajadores, trenes, fábricas. Sin embargo, persiste la división de la producción artística, entre un arte culto para las elites y un arte popular o artesanía para las masas, que se adoptará como rasgo de la modernidad. Al respecto, habrá que señalar, que la producción del arte y su consumo, al igual que toda producción de mercancías bajo la dinámica del sistema capitalista, se desenvuelve de manera contradictoria, reflejo de las contradicciones entre superestructura e infraestructura.

Sin embargo, los movimientos artísticos en el siglo XIX, como el romanticismo y el realismo, el impresionismo y el simbolismo, asumen como rasgo identitario la liberación de las reglamentaciones académicas que de manera invariable habían sostenido códigos de instrucciones técnicas y de producción artística que de alguna manera predetermina la creación artística, con escaso margen de libertad, así como la reivindicación del arte como un campo autónomo de otras instancias políticas y religiosas. A partir del romanticismo y su énfasis en la subjetividad, se perfila la creación artística como un proceso individual, que permite combinar la tradición y la novedad bajo la libertad del artista, ya liberado de las restricciones de las academias, se presenta la figura del bohemio como figura emblemática del artista moderno, quién producirá en una situación marginal, convencidos de que sólo puede ser alguien mientras pueda seguir siendo nadie, al margen de los dictados de las academias y de los artistas consagrados y legitimados por ésta.

En el contexto de estos sucesos culturales, la modernización artística está dirigida hacia parámetros de mayor flexibilidad, exigidos por las circunstancias, en la medida que los artistas heréticos, ejercen presión con su innovación y que al fin de cuentas las instituciones conservadoras legitimadoras de la tradición académica, tomarán en consideración en su afán de adoptar la novedad y ponerse al día con el desarrollo de las fuerzas productivas.

Entre los rasgos definitorios de la modernidad decimonónica, se encuentra lo señalado por Charles Baudelaire, quien en 1859 introduce el concepto de arte moderno en su libro “El pintor de la vida moderna”, en donde se plantea la novedad y la originalidad como valores del nuevo arte. La actitud moderna estará dado por la sensibilidad del artista por registrar la marca de su tiempo en sus obras, la marca del tiempo es retratar la novedad del presente, así el artista moderno es el que se propone captar, lo transitorio, lo contingente, lo fugaz de la vida en cada momento, lo cual, traduce en imágenes metafóricas, que sugieren lo permanente. Pone énfasis en la imaginación como facultad que tiene la misión de captar las relaciones íntimas y secretas de las cosas, sus correspondencias y analogías. La misión del artista, es reproducir no solo el aspecto circunstancial de la vida (la vida banal y cotidiana) sino también, llevarla al ámbito de lo válido universalmente mediante el uso de parábolas, metáforas y otras formas de expresión, en donde, sea a través de la imaginación que se nos permita ver lo invisible para el caso de la pintura, o bien oír lo inaudito para el caso de la música. El artista pasa a ser un inventor. (Baudelaire, Charles, 2007, pág. 68).

Esta concepción de arte moderno y su modernización de Baudelaire, influirá en posteriores movimientos modernistas y en el período de las vanguardistas históricas del siglo XX. La subjetividad del artista, lo novedoso, el despliegue de la imaginación en la producción y recepción de la obra de arte se establecen como los parámetros válidos para llevar a cabo la modernización artística, proceso que seguirá vigente hasta el siglo XX.

En la historiografía del arte latinoamericano, se señala que la modernización artística se inicia a partir de las reformas borbónicas durante la segunda mitad del siglo XVIII y los cambios sociales y políticos que se llevaron a cabo a partir de los movimientos de independencia. El estilo neoclásico como reacción al barroco americano se considera como una modernización de los gustos en la producción y apreciación artística, que ocurre con la desacralización y la creación de las academias de las nobles artes, que inician la

monopolización en la formación de artistas libres ya de las cortapisas que imponía los sistemas gremiales de formación y producción. Este proceso de modernización, lo llevan a cabo maestros peninsulares traídos exprofeso para realizar los cambios, en la que artistas criollos y mestizos quedan excluidos. Es de señalarse que bajo una perspectiva más general de la modernidad, lo que es propiamente procesos de modernización, se inicia desde la conquista en el siglo XVI, cuando se impone el canon renacentista de belleza y se nombra como monstruosa la producción cultural mesoamericana e incaica. Sin embargo, los procesos de modernización, al tener como premisas fundamentales las ideas de progreso y desarrollo son procesos que se identifican con los cambios modernizadores ocurridos a partir de lo que los historiadores llaman la segunda modernidad en el siglo XIX.

La lógica de la modernidad occidental, se hace a partir de una definición ontológica del hombre europeo, ocurre así que el discurso está seleccionado, hay procedimientos de exclusión, que podemos encontrarlo aún en filósofos de la talla de Hegel cuando señala que “solo lo real es racional”, en este sistema de ideas, lo no real es lo otro, lo que no tiene historia, América Latina, por consiguiente al ser considerada por occidente como subcontinente sin historia no es real, es solo naturaleza. Por lo tanto, lo real, lo racional, la historia, dominación de la subjetividad, la civilización, se identifica con Europa occidental y sus herederos de Norteamérica, mientras que por el contrario, lo otro, lo no real, la barbarie se identifica con América Latina.

Este esquema de pensamiento occidental, la alteridad que parte de la relación yo-otro es despreciada por los procesos de modernización artística. En el sistema de dominación occidental, el yo por su centralidad es el que establece la diferencia entre un yo “superior” y un otro “inferior”. Lo que establece el yo, el otro lo sufre, en el sentido de que a este otro le es negada su participación, por tanto, en esta relación aparece ensombrecido. En el contexto de dominación, la centralidad del yo, permite que la diferencia se convierta en rasgo de inferioridad, basado en la premisa de que como el otro no hace lo que yo hago, no vale, es inferior, en este sentido la producción artística de los latinoamericanos no sido considerada como moderna, por lo que modernizarse será ponerse al día en las técnicas y estilos dictados por los centros hegemónicos del arte.

Un planteamiento diferente a esta perspectiva de modernización artística latinoamericana,

es lo señalado por Enrique Dussel, en el sentido de llevar a cabo una modernidad, pero desde aquí, desde las necesidades del otro que somos nosotros, es decir, desde América Latina, del excluido, del oprimido y de lo subalterno del moderno sistema mundo, lo cual, significa que la modernización de la creación artística latinoamericana, esté orientada por una poética analéctica, es decir, una poética desde la exterioridad del sistema estético occidental, es decir, más allá de la razón estética hegemónica, que a través de sus instituciones: museos, academias, instituciones, galerías, casas subastadoras, críticos consagrados, etc. Establece y legitima los parámetros de la producción y consumo de la obra artística. Una analéctica que obedece mas bien a una lógica alterativa, en donde el productor debe respetar al receptor, de modo de que el arte no es quien lo hace, sino de quien lo necesita, y son los excluidos y oprimidos los que lo necesitan, por la que una modernización artística, deberá estar fincada en una poética que ayude a que las masas se liberen del estado de opresión y alienación. Esto sería la invención de una modernidad con la particularidad latinoamericana, con sus propias necesidades, basadas en una relación de igual a igual, de sujeto-sujeto y no de sujeto-objeto como lo ha venido planteando la modernidad europea (García Ruiz, Pedro Enrique, 2003, pág. 228).

4.-Modernidad y vanguardia en América Latina.

*“Que cada hombre construya su catedral.
...para qué vivir de obras de arte ajenas y
antiguas”*

Jorge Luis Borges.

4.1 El concepto histórico de Vanguardia.

Se ha señalado que cada modernidad, representa una antigüedad para la siguiente, y que las vanguardias son los movimientos para romper con el pasado e imponer lo nuevo. De esta manera, la experiencia se convierte en experimentación, en otros términos, la novedad al tratar de construir el futuro en relación a lo que será rebasada nuevamente por la emergencia de una subsecuente novedad, en este sentido, se dice que la novedad

vanguardista construye a su vez su propio pasado. Por consiguiente, el destino de cada modernidad sería así, el de convertirse en antigüedad. A su vez, la vanguardia al emerger de la modernidad, asume la contradicción entre libertad y restricción de la misma. La vanguardia es la gran ruptura y con ella se cierra la tradición de la ruptura.

La vanguardia como tradición de la ruptura, como la define Octavio Paz, significa que los artistas una vez que la inician como ruptura de una tradición, la recorren tan de prisa que no tardan en llegar al fin y tropezar, es decir, cuando la vanguardia termina por consagrarse se convierte en tradición, ante lo cual, para los recién llegados no les queda más recurso que emprender una nueva transgresión.

Haciendo un poco de historia el término vanguardia, procede del francés *Avant-garde*, es parte del léxico militar y que significa la parte más adelantada del ejército. En la producción y consumo artístico, se usará para señalar la primera línea de creación, la renovación radical de las formas y contenido, que al mismo tiempo sustituye las tendencias anteriores, se enfrenta con lo establecido, al que considerado obsoleto. El término vanguardia corresponde a los distintos “ismos” de principios del siglo XX y que pretendían la renovación del arte, desplegando recursos para quebrar y distorsionar los sistemas aceptados de representación o expresión artística. Por consiguiente, las vanguardias como movimientos que buscar innovar o liberar la cantidad de reglas y estamentos artísticos establecidos por los movimientos anteriores, asumen como regla, no respetar ninguna regla.

Las vanguardias históricas de la primera mitad del siglo XX, se plantean ser modernos y ser autónomos, así como, ser modernos y ser nacionales, y es en este sentido, un producto de la segunda modernidad, que se pregona desde el pensamiento ilustrado. La Ilustración trae consigo, el debate entre los antiguos y los modernos, lo cual, a su vez da lugar a la constitución de los estados nacionales y la definición y defensa de la cultura nacional. Bajo estos antecedentes, las vanguardias históricas representan un ideal de cambio histórico, un reconocimiento de que la naturaleza del arte resultó radicalmente modificada entre 1800 y 1950. Esta modificación en la conciencia histórica que trajo llamada la “tradición moderna”, fue realizada por un pequeño grupo de artistas rebeldes, con la oposición en su mayor parte, de los gobiernos, de las academias, de los museos y de un importante sector de los medios de comunicación.

Los precursores de los movimientos vanguardistas, corresponde al Movimiento Romántico del siglo XIX, que se caracteriza entre otros rasgos, por la actitud rebelde hacia lo establecido, constituido por el paragón del neoclasicismo, por lo que antepone al rigorismo de la racionalidad clásica, la pasión y la exaltación del yo, la sensación y la imaginación; se ocupan por tanto, de temas como la muerte, el destino, la libertad, la violencia, lo grandioso e incontrolable de la naturaleza, lo relacionados con la patria y el pueblo, como son las costumbres y el paisaje, expuestos no sin hacer uso de la ironía y la crítica social. El romanticismo surge como movimiento literario y de ahí se expande en las demás artes, como sabemos el romanticismo tiene lugar en Alemania hacia 1792, surge en torno a la organización del movimiento *Sturm und Drang*, a partir del cual, se inicia una revuelta de las concepciones que el clasicismo tenía del arte y la sociedad. Es desde la perspectiva del romanticismo, que el arte pasa a ser considerado como pernicioso en cuanto a que altera las condiciones de vida, y por tanto el artista pasa a ser visto como clarividente, capaz de develar lo oculto e intangible de las cosas, pero también, pasa a ser considerado como un amoral y marginal, en la medida que se ocupa de los aspectos morbosos de los hombres y la sociedad. En este sentido, el arte será a partir del romanticismo, algo más vivo y sociable, es decir, más cercano a las preocupaciones cotidianas del individuo, pero que en su afán de hacer más poética la vida y la sociedad, se presenta la posibilidad de romper la barrera entre el arte y la vida. Asimismo, con el romanticismo se destaca el carácter inacabado del arte, al sostener que siempre se está haciendo, en la medida en que su ámbito creativo, incluye al espectador o lector y es esto, lo que en realidad constituirá su verdadera esencia modernista, "que siempre guardará este estado de devenir y nunca llegará a ser algo completo" (Rosen, Charles y Zerner, Henri, 1988) Por lo mismo, pasa a identificarse al romanticismo con lo contemporáneo en el arte, que reacciona contra el neoclasicismo, el cual, que pasa a ser visto como el gusto de los antepasados.

Una cuestión que me parece importante a destacar, en lo relacionado con la multiplicidad o diversidad que trae consigo la revolución del romanticismo, ya no es esa visión monolítica en la percepción en la que la belleza y lo sublime se representan como únicas categorías estéticas válidas en la expresión artística, sino también concurren otras categorías igualmente válidas y legítimas para la expresión artística, como es lo feo, lo grotesco, y de

esta manera, hace patente la relación del arte con la vida, hay un señalamiento importante por parte de uno de los románticos connotados del siglo XIX, el escritor Víctor Hugo, quien señaló que mientras la belleza solo tiene una modalidad, la fealdad tiene miles. Es decir, que no obstante que la belleza ofrece una visión de plenitud, basada en la proporción y la perfección, eso mismo le otorga un tiempo limitado, este tiempo limitado representa lo humano. De ahí que, por el contrario a lo que denominamos bello, lo feo significa un detalle de un conjunto mayor, que se nos escapa y que no armoniza con el hombre, sino con toda la creación. Por ello, aunque si bien incompleto, lo feo nos ofrece siempre aspectos nuevos (Rosen, Charles y Zerner, Henri, 1988, págs. 30-34).

Por su parte, Charles Baudelaire, señala al romanticismo como la tendencia moderna del arte, al traer al mismo el plano de la representación, lo universal y lo particular, lo contingente y lo efímero; elevando los accidentes de la vida cotidiana a las categorías de lo bello y de lo sublime. Es decir, para Baudelaire ser moderno, equivale a ser romántico, y esto lo considera porque el estilo del romanticismo, conjuga la intimidad y la espiritualidad (el yo y la trascendencia), el color local y el infinito, lo real y lo fantástico. Así como, cuando relaciona al romanticismo con un tiempo presente, el cual, ya no se visualiza como un tiempo monolítico, sino conformado por varios estilos; de igual forma, cuando identifica a la figura del artista como parte de una raza irritable, quien, por su calidad de clarividente se convierte en un sujeto que incomoda al orden o sistema social existente. La clarividencia del artista, está relacionada con la capacidad de percibir lo verdadero de lo falso, la justicia de la injusticia, la fealdad y la belleza. Conforme a esta idea de artista *irritabilis*, la obra de arte tiene como propósito irritar a la sociedad, ya que según Baudelaire "el hombre que no es *irritabilis* no es poeta en absoluto... los poetas jamás ven la injusticia donde no existe, pero la ven a menudo allí donde unos ojos no poéticos no alcanzarían a verla" (Baudelaire, Charles. 2007, pág. 70).

En relación con el romanticismo pictórico, habrá que destacar que "el cambio fundamental fue el abandono de la concepción de espacio que había venido dominando desde el Renacimiento; un espacio infinito, continuo y homogéneo que era anterior e independiente a la percepción es reemplazado por una concepción de espacio deliberadamente plano, como en la obra de Edouard Manet, o deformado por la violencia expresiva en Edvard

Munch. De igual forma, el espacio podía estar constituido por el color, como sucede con Henry Matisse o fragmentado y reordenado, como en el Cubismo. La vanguardia también fue acabando de forma gradual con la jerarquía de los géneros, mediante la cual, habían clasificado a lo largo de tres siglos, los diferentes tipos de pintura. La distinción entre lo sublime (pintura religiosa e histórica) y lo familiar (el paisaje, el bodegón y las escenas de la vida cotidiana) fue abolida. Pero lo más importante de todo, es que la posición de vanguardia, hizo realidad en lo posible el programa del movimiento Romántico. Convirtió a la pintura en un arte independiente con un lenguaje propio comprensible, apenas dependiente de la explicación literaria o histórica. La pintura había dejado de ser un arte ilustrativo; sólo en ocasiones seguiría sirviendo para expresar un mensaje o para presentar un relato histórico” (Rosen, Charles y Zerner Henri, 1988, pág. 130)

De acuerdo a lo anterior, no en vano se considera que el Romanticismo es un movimiento precursor de las de vanguardias de la primera mitad del siglo XX. Ser vanguardista en la primera mitad del siglo XX, era ser considerado como decía Baudelaire un romántico. Y lo es en el sentido de la rebeldía, que reacciona con el gusto y normas estéticas imperantes. Al igual que el romanticismo decimonónico que surge como reacción al neoclasicismo (pintura generalmente de corte histórico y mitológico que se realiza por encargo y para vanagloriar al Estado, resuelto conforme a cánones grecolatinos), el vanguardismo de la primera mitad del siglo XX reivindica al artista libre de ataduras formales o temáticas provenientes del Estado, reivindicación que al igual que el Romanticismo, trae consigo, la presencia del artista marginal y bohemio que vive y produce en libertad, pero al borde del desahucio al no estar supeditada su creación al encargo de ningún mecenas.

Al señalarse al Romanticismo como un movimiento moderno, que partiendo de la realidad, privilegia la imaginación y la fantasía, se manifiesta por tanto, por la autonomía y la libertad de la creación artística, asimismo, se manifestará contra la enseñanza de las academias de arte. Se volcará hacia las imágenes del presente, por lo que los vanguardistas románticos decimonónicos reivindicarán la representación de la impronta que deja el proceso de modernización, las costumbres, el paisaje urbano y natural, lo cotidiano, los rasgos típicos del hombre actual (la alienación, la angustia, el heroísmo, el patriotismo). El

romanticismo y los vanguardistas hispanoamericanos, aparece desde aquellos planteamientos que se hace en torno a la necesidad de llevar a cabo una segunda independencia para América Latina, reclaman llevar a cabo una emancipación mental, que en unos casos es una reacción radical contra el neoclasicismo, en otros es una reacción moderada, en cuanto a que tratan de conjugar los gustos clásicos desde una perspectiva romántica, es decir, asuntos románticos resueltos a la manera clásica. Estas manifestaciones aparecen en América Latina entre el período de 1820 a 1880 aproximadamente. En las artes visuales, destacan los pronunciamientos de José Martí, considerado nuestro Baudelaire americano, cuando hace una llamamiento a los pintores para que pinten el drama actual de la belleza con un estilo libre, no clasista, buscando expresar la verdad, a través de un estilo expresivo, que se acerca más a lo que posteriormente se llamó expresionismo. Es de destacarse, que el romanticismo hispanoamericano asume rasgos de mayor peligrosidad para el sistema de poder, por lo que la actitud rebelde de muchos artistas y escritores románticos hispanoamericanos, padecieron el exilio o la cárcel. Como no recordar al pintor mexicano José Luis Rodríguez Alconedo quien fue fusilado por participar en la guerra de independencia, el exilio del cubano José María Heredia en los años treinta del siglo XIX y los argentinos Esteban Echeverría y José Mármol. Como parte del romanticismo en América, es de mencionarse a los llamados pintores viajeros (Johan Regendas, Edward Pingret, Claudio Linati, Pedro Gualdi, Daniel Thomas Egerton) quienes fueron contratados por gobiernos y compañías extranjeras para retratar paisajes, costumbres y tipos americanos, que desde un tratamiento temático y formal romántico proporcionan imágenes del paisaje hispanoamericano.

En América Latina, la relación entre el romanticismo y las vanguardias de la primera mitad del siglo XX tiene que ver, en el caso de las artes visuales, con la postura moderna de representar los asuntos propios, de género, de costumbres, de paisaje, de episodios de nuestra historia, de tipos americanos, ya no pintura religiosa ni mitológica, en este sentido, se trata de un arte moderno que exprese lo nacional, que recree o invente la cultura nacional. En esta proclama, subyace el problema de la búsqueda de la identidad, es decir, la demanda de una nacionalidad e identidad, como exigencia de la modernidad desde los pueblos latinoamericanos. Al respecto, es destacar al arte como factor de identidad para

América Latina, de acuerdo con José Martí, los pueblos latinos se salvan por el arte, no así el pueblo sajón del norte, que lo hace a través de los libros. En esta problemática de construcción de la cultura nacional y de la identidad, es constante en el arte latinoamericano, la tensión entre cosmopolitismo y americanismo. Por ejemplo, el Modernismo como movimiento latinoamericano de vanguardia, sus partidarios son acusados de herejes cosmopolitas. Sabemos que como movimiento que surge desde América Latina, se da a la tarea de llevar el nacionalismo hacia un universalismo. El Modernismo encabezado por el nicaragüense Rubén Darío, pretende por primera vez insertar la singularidad histórica de América Latina en un orden universal.

Sin embargo, en América Latina, es a partir de 1920 que se dan movimientos de reafirmación identitaria a través de las proclamas y manifiestos de las vanguardias artísticas. Desde sus tribunas, periódicos, revistas literarias, volantes, exposiciones, se manifiestan como artistas modernos, para lo cual se reivindica la identidad, y se manifiestan contra la tradición del academicismo y la tutela de la iglesia y del Estado, asimismo, asumen su compromiso como innovadores bajo la égida de la creación individual, defienden la historicidad de lo inestable y lo cambiante, así como salen en defensa de lo público sobre lo privado, revaloran la historia y lo cívico conmemorativo, se manifiestan contra la visión oligárquica y la cultura autoritaria, censora y académica.

Al igual que sus pares europeos, la vanguardia latinoamericana conlleva a su vez la contradicción entre el presente y el pasado, es decir, por un lado hacen esfuerzos por recuperar el primitivismo, mientras que por otro muestra un rechazo al pasado. Se le suma a este rasgo contradictorio, propio de la modernidad vanguardista, la búsqueda de la identidad, que lo hacen a través de la revolución formal, la temática, así como por la actitud hacia la expresión popular y la historia latinoamericana.

Al igual, que en el tiempo de las llamadas vanguardias históricas del siglo XX, las vanguardias latinoamericanas presentan un afán por reivindicar al artista, quien no solo debe estar libre de los encargos y tutela del Estado, sino también como creador absoluto, el artista como pequeño dios, dijera Vicente Huidobro, precursor de las vanguardias latinoamericanas, quien en su manifiesto *Nom serviam* publicado en 1914 anuncia su teoría creacionista que consiste en: “Hasta ahora no hemos hecho otra cosa que imitar al mundo

en sus aspectos, no hemos creado nada... Nunca hemos creado realidades propias... Hemos aceptado, sin mayor reflexión, el hecho de que no puede haber otras realidades que las que nos rodean, y no hemos pensado que nosotros también podemos crear realidades en un mundo nuestro... No he de ser tu esclavo, madre Natura; seré tu amo... Yo tendré mis árboles que no serán como los tuyos, tendré mis montañas, tendré mis ríos y mis mares, tendré mi cielo y mis estrellas. Y ya no podrás decirme: Ese árbol está mal, no me gusta ese cielo... los míos son mejores... Yo te repondré que mis cielos y mis árboles son los míos y no los tuyos y que no tienen porqué parecerse". (Huidobro, Vicente, 1994, pág. 124).

4.2 Las vanguardias artísticas en América Latina.

El modernismo artístico, como primer movimiento de crítica a una modernidad dependiente como es el caso de América Latina, fue un movimiento fundamentalmente literario, que anuncia por primera vez una posición de vanguardia en respuesta a la visión material y positivista del capitalismo dependiente. En México aparecen, las revistas *Azul* y *Savia Moderna*. Asimismo, ocurre en 1910 la organización de la primera exposición de jóvenes pintores mexicanos que se oponían a la pintura académica y a la exclusión que había sido objeto para celebrar con expositores españoles el centenario de la independencia mexicana.

Grandes acontecimientos sociales, políticos y culturales ocurren durante las dos primeras décadas del siglo XX en América Latina: La Revolución Mexicana, las huelgas contra el academicismo en las escuelas nacionales de artes plásticas, nacimiento de asociaciones de artistas independientes de la tutela del Estado, publicaciones de revistas literarias y de artes plásticas, inauguración de la Semana de Arte Moderno en Brasil, entre otros. Se publican ensayos que van a tener impactos sobre la búsqueda de las esencias nacionales, el caso del Arielismo en América. El Arielismo, es la influencia que tuvo entre el pensamiento latinoamericano las ideas de José Enrique Rodó, quien en su libro *Ariel*, señala la fuerza invasora de la América Sajona, que se impone en la América Iberoamericana y amenaza con deslatinizarla. En esta obra, denuncia la nordomanía, que consiste en la admiración e imitación del estilo de vida estadounidense, los sajones del norte, para lo cual, será necesario oponerle límites, con una educación con base a los valores de la herencia latina, y

oponer de ese modo, con valores estéticos de la cultura hispanoamericana a los valores utilitarios y materialistas, propios de la cultura sajona de los estadounidenses (Rodó, José Enrique, 2005, págs. 20 y 35).

En México, el Ateneo de la Juventud, la huelga de estudiantes en la Academia de San Carlos, la Revolución Mexicana, la creación de las Escuelas de Pintura al Aire Libre (EPAL), la invención de un método de dibujo basado en códigos prehispánicos por Adolfo Best Maugard; habrán de generar bríos al cambio cultural, y que provocarán el surgimiento de una de las manifestaciones culturales más prominentes en América Latina, el llamado Renacimiento Mexicano que tendrá el muralismo como movimiento artístico, movimiento que reclama una renovación de las formas artísticas que expresen de manera más adecuada los conflictos, los ideales y las expectativas nacionales. Este clamor, coincide con el proyecto cultural del Estado revolucionario, patrocinado por José Vasconcelos en el que tiene lugar una revaloración del arte popular, del arte prehispánico y de formas artísticas del arte de la época colonial, los cuales, serán los elementos que hacen posible que por primera vez se plantee la elaboración de un arte nacional, resuelto de manera que se conjuga la universalidad y lo nacional.

En 1922 emerge el Movimiento Muralista Mexicano (MMM) como el primer movimiento moderno, que se da a la tarea de llevar a cabo un proceso de modernización sin perder la identidad, constituye un movimiento, en el que sus protagonistas tienen ya conciencia clara sobre la validez de una mirada distinta y diversa. En el que buscan y encuentran una síntesis del arte latinoamericano. Al respecto, presentan como vía para encontrar esta síntesis, dirigir la mirada hacia afuera y hacia adentro, es decir, conjugar en nuevas soluciones formales lo nacional (color local) y lo universal (lo más avanzado de las vanguardias europeas) y de esta manera, encontrar un equilibrio estético que exprese el afán de ser moderno, enfatizando lo nacional. Con esta propuesta se da solución al viejo problema que venía planteando la modernización latinoamericana ¿cómo ser moderno sin hipotecar la identidad? (Manrique, Jorge Alberto, 1994, pág. 31)

La escuela mexicana de pintura en su vertiente muralista, tuvo como movimiento de vanguardia en el período de 1920-1930 influencias en toda Latinoamérica, sobre todo en aquellos países con fuerte presencia indígena: Perú, Bolivia, Ecuador, Colombia y

Guatemala. La repercusión tuvo lugar también en los Estados Unidos y, sin lugar a dudas, asombró a las vanguardias artísticas europeas. La escuela mexicana de pintura en su versión del muralismo nacionalista, representada por los tres grandes muralistas mexicanos, Rivera, Orozco, y Siqueiros. El tema representado es el indígena, el obrero, el maestro, las luchas del pueblo mexicano.

El Movimiento Muralista Mexicano, como movimiento artístico tiene su máxima expresión durante el periodo de 1922-1924. Este movimiento pasa a identificarse como la Escuela Mexicana de Pintura, sin embargo, dentro de ésta escuela, tiene lugar también una corriente que Jorge Manrique denomina contracorriente, que según este autor, privilegia la búsqueda de lo formal, más que el contenido, no obstante, es de señalarse de que se trata de una pintura de carácter psicológica, intimista y subjetiva, y que desde esta perspectiva, por su calidad expresiva da cuenta de lo típico del hombre y la circunstancia latinoamericana, sin haber tenido como preocupación el nacionalismo como base de su creación. Esta contracorriente esta representada por Julio Castellanos, Agustín Lazo, Manuel Rodríguez Lozano (éstos pintores forman parte del autodenominado Grupo sin Grupo, organizados en torno a la revista *Contemporáneos*) asimismo la participación de Rufino Tamayo y el mexicano-guatemalteco Carlos Mérida; estos pintores otorgan con sus soluciones formales una manera muy particular de sintetizar lo nacional y lo universal. Al respecto, es de señalarse que en 1928, Xavier Villaurrutia organiza una exposición patrocinada por la revista *Contemporáneos* en que son seleccionadas obras de Rufino Tamayo, Abraham Ángel, Julio Castellanos, Carlos Mérida y Manuel Rodríguez Lozano, y en las que Villaurrutia exalta la nueva tendencia de la plástica mexicana (Debroise, Olivier. 1983, pág. 141). Esta contracorriente al contrario del muralismo privilegió en sus temas lo urbano, lo cotidiano, los modos íntimos del ser, la búsqueda profunda de las realidades nacionales.

En Argentina, el movimiento de autonomía de las universidades de 1918, así como la publicación en 1924 de la revista “*Martín Fierro*” especializada en letras, artes plásticas, arquitectura, música, teatro y cine, dirigida por el poeta Oliverio Girondo, constituyen eventos propagadores en la modificación, de las instituciones, las costumbres y los gustos. De igual forma, es de señalarse la formación en 1924 de la Asociación de Amigos del Arte,

cuya relevancia se hace notoria al apoyar, abriendo espacios, a artistas vanguardistas como Emilio Pettoruti. El movimiento Martinfierrista, da lugar al surgimiento del grupo Florida y el grupo Boedo, ambos grupos preocupados por la renovación de las artes, sin embargo, el primero, estará más volcado hacia la búsqueda formal que a lo social, mientras que el segundo enarbolará un manifiesto cuyas preocupaciones sociales predominarán sobre las estéticas.

En el caso de Brasil, en febrero de 1922, da lugar la Semana de Arte Moderno en Sao Paulo, organizado por Mario de Andrade para albergar manifestaciones plásticas modernas, en 1924 aparece el manifiesto Pau Brasil, en 1928 se publica la revista Antropofagia que dirige Oswald de Andrade, estos eventos modernistas pretenden valorizar la naturaleza brasileña, las escenas de barrio, lo cotidiano, el tema del trabajo, la negritud, etc. Pintores como Anita Malfatti, Lazar Segall, Tarsila do Amaral, Cândido Portinari, Emiliano Di Cavalcanti, destacan en esta propuesta. Es de mencionar el grupo Antropofagia, que a raíz de una pintura (Abaporu) de Tarsila Do Amoral, se declaran dispuestos a digerir las formas importadas para producir lo nacional. El artista brasileño pasa a ser así, un antropófago, que deglute aquello que viene de afuera, seleccionando lo que es de su interés para generar algo nuevo.

En Cuba, también ocurren hechos de ruptura importantes, que viene dados desde la formación de la Asociación de Pintores y Escultores en 1915, quienes impulsan junto con sectores populares la fundación de la Universidad Popular José Martí. La publicación de la revista Avance, impulsará la reforma a la formación artística de la Academia de San Alejandro de la Habana, anquilosada en un academicismo colonial y decadente.

En Uruguay, destaca la presencia del pintor Pedro Figari, quién realiza representaciones que tiene como base la cultura popular de los barrios de Montevideo y las danzas tradicionales de origen africano en el Uruguay (candombe). En 1934 regresa Joaquín Torres García al Uruguay, forma la Asociación de Arte Constructivo, publica la revista Círculo Cuadrado, y expone en ese año la conferencia titulada La Escuela del Sur, con el mapa invertido; en el que aparece América del Sur al revés en contraposición a la América del Norte y que se convierte en el símbolo de las identidad cultural latinoamericana. En conferencias y manifiestos que publica la revista Círculo y Cuadrado anuncia la necesidad

de hacer un arte latinoamericano que amalgame la tradición del arte occidental (aquello que había traído el tiempo) con la geometría del arte indoamericano, además el color, la textura y el sabor del entorno local; sin caer en propuestas narrativas o folklóricas, por un lado, ni adoptar sin más la herencia cultural del arte moderno europeo, propone como solución para un arte americano: hacer de lo ajeno sustancia propia. En 1944 crea la Escuela Taller de Artes Plásticas Torres García (ETAP) y la revista *Removedor*, que se convierte en el órgano de difusión de las ideas y enseñanzas del universalismo constructivo. La ETAP, va a tener mucha influencia en las artes visuales en América Latina. El desarrollo del arte abstracto va a tener en Joaquín Torres García uno de los principales impulsores, quién es el pintor que se estudia de manera amplia en el capítulo siguiente. La incorporación de elementos simbólicos prehispánicos será uno de los aspectos que diferencian a Joaquín Torres García de la abstracción estadounidense y europeo.

En los casos de Colombia, Ecuador, Perú y Bolivia, la influencia del muralismo mexicano va a ser notoria en la década de los veinte.

En Chile destacan los aportes del creacionismo de Vicente Huidobro, considerado el padre de la primera vanguardia latinoamericana, quién publicó el Manifiesto *Non Serviam* en 1914, donde postula la creación artística como un acto de producción de realidades nuevas, autónomas e independientes de la naturaleza. Al destacar, la creación como fundamento moderno de la poética latinoamericana, Huidobro se refirió al poeta y al artista como un pequeño Dios, en el sentido de que si Dios es el Creador por excelencia, el artista, que es también un creador, se asemeja con su poder de creación a Dios. La comparación en este caso, es en relación al proceso de la creación.

En relación a lo anterior, es importante aclarar que la proclama de Huidobro, acerca del poeta como pequeño Dios, puede dar lugar a vanilocuencias entre poetas y artistas, por el uso literal que pude hacer de la frase del poeta, al respecto Pablo Neruda tuvo a bien refutar esta idea para evitar posibles vanilocuencias de los artistas, en su discurso de recepción del premio nobel en 1971, al señalar que “el poeta no es un pequeño dios... (pues) No está signado por un destino cabalístico superior al de quienes ejercen otros menesteres y oficios... El mejor poeta es el hombre que nos entrega el pan de cada día: el panadero más próximo, que no se cree dios. El que cumple su majestuosa y humilde faena

de amasar, meter al horno, dorar y entregar el pan de cada día con una obligación comunitaria”

Con la salvedad de lo anterior, los pronunciamientos creacionistas de Huidobro y su idea del artista como un pequeño dios, influyeron en la poética de las vanguardias latinoamericanas de los años veintes y treintas. Al respecto, es de señalar la amistad y comunicación cercana que tuvo Huidobro con Joaquín Torres García en el Uruguay.

Por consiguiente, en el ambiente renovador de la plástica chilena se recibe con buen agrado el creacionismo de Huidobro, así como el contacto que tuvieron algunos artistas chilenos con las vanguardia europea, surge en 1922 el grupo de artistas plásticos Montparnasse, con la intención de llevar a cabo la modernización y renovación de la plástica en la región.

En Venezuela tenemos que a raíz de una huelga del sistema artístico de enseñanza en 1909, se forma en 1912 el Círculo de Bellas Artes de Caracas, que aglutina a escritores músicos y artistas plásticos y se dan a la tarea de llevar a cabo foros de discusión sobre aspectos de la vanguardia europea, cubismo futurismo, expresionismo, etc. y sobre la problemáticas sociales y culturales del país, con el propósito de ponerse al día y de llevar a cabo una renovación de las artes y la cultura. Sin embargo es hasta 1928 que tiene lugar la publicación de Válvula, cuyo manifiesto fue redactado por Arturo Uslar Pietri.

Válvula es la revista especializada en letras, música y artes plásticas, se proclama como revista de vanguardia, y surge con el propósito de promover un arte de vanguardia, en donde se hace presente no solo la rebeldía estética, sino también la rebeldía social.

En las artes plásticas venezolanas la primera vanguardia está precedida por el pintor Armando Reverón, hasta el período de la transición hacia la segunda vanguardia, hacia principios de los cincuentas precedida por Carlos Cruz Díez, Alejandro Otero y Jesús Rafael Soto en la vertiente del *op art* o cinetismo y en la vertiente del expresionismo neofigurativo por Jacobo Borges.

En general, los movimientos artísticos latinoamericanos al anteponer lo autóctono, lo popular, lo cotidiano, la tradición del arte virreinal, y, del arte prehispánico, lo fantástico y mágico de la realidad rompen con una colonialidad cultural e inauguran una mirada múltiple en el mundo moderno, el ojo plural, que es una de las premisas de la modernidad.

Para América Latina significó poner la mirada hacia lo nuestro y mirar hacia Europa al mismo tiempo. Leer la realidad latinoamericana desde nosotros, ya no desde Europa, pareciera ser la actitud asumida por la conciencia artística. En este sentido, se trata rechazar la simple copia de las propuestas vanguardistas europeas y de proponer un arte moderno latinoamericano que conjugue o sintetice el lenguaje universal y el regional, propio de los pueblos de América. Se trata, de hacer una literatura, una plástica, una música, etc. nacional moderno.

Por supuesto, estos movimientos artísticos no son monolíticos en sus propuestas formales. Encontramos distintas soluciones formales que van desde lo figurativo, propio de la escuela mexicana de pintura, en su versión del realismo social o mágico, surrealista hasta el expresionismo y constructivismo, que se presenta en toda la región latinoamericana. Es así como en la actividad artística, se nos presenta la lucha por la identidad que se hace consciente entre los grupos de pintores, al establecerse en ellos mecanismos solidarios, de apoyo, de resistencia, de impugnación hacia las estéticas hegemónicas establecidas por la colonialidad del poder, movimientos que luchan porque sus propuestas estéticas, sean valoradas por los circuitos de la cultura hegemónica moderna europea y de los Estados Unidos y sean incorporadas en el discurso de la historia moderna del arte.

Estos Movimientos artísticos, que se dan principalmente entre el período de 1916-1935 (Verani J. Hugo 2003), representan la primera vanguardia latinoamericana, que tiene como una de sus premisas la afirmación de las identidades en América Latina. Pero como ocurre en todo movimiento de vanguardia, entran en crisis al consagrarse, es decir al pasar a ser parte de los circuitos estatales para legitimar una cultura nacional, se convierten en formas estéticas inauténticas para la expresión de los sentimientos y expectativas de identidad de las comunidades y pueblos latinoamericanos, se ideologizan, al convertirse en programas oficiales gubernamentales, por lo se da un proceso de anquilosamiento en sus propuestas formales y de contenido y se convierten en obstáculos para la innovación. En relación con la identidad, es sabido, como el nacionalismo cultural de los Estados convirtió a la identidad en sentimiento monolítico propio de la visión criollo/mestizo y por consiguiente excluyente en el contexto de la peculiaridad latinoamericana: la diversidad cultural y la policromía de sus manifestaciones.

Como resultado de esta crisis, es aproximadamente hacia finales de la década de los treinta y principios de los cuarentas que inicia lo que se llama el periodo de las segundas vanguardias, que se generan movimientos artísticos que claman por una mayor apertura hacia nuevas formas de expresión, asimismo, son movimientos que pretenden alejarse de la institucionalización del arte, un mayor compromiso con el arte mismo, apartarse de los credos establecidos por las propuestas consagradas de la primera vanguardia, los integrantes de estos movimientos de la segunda vanguardia, ya no quieren espantar con pronunciamientos y proclamas antiburguesas, sino que sólo se plantean posiciones antiimperialistas y la necesidad de crear una nueva sociedad, un nuevo orden, a partir de acciones colectivas más concretas, la temática urbana desplaza a la temática del campo, el discurso va contra el Estado y su nacionalismo adulator, no obstante, el contexto social y político de la región, plantearse el cambio artístico, socioeconómico y cultural, implica enfrentarse a problemas políticos, gobiernos dictatoriales o escasa democracia en la mayoría de los países de la región, por lo que al igual que el movimiento de la primera vanguardia, prevalece la rebeldía estética y la rebeldía social. Sin embargo, con la aparición de las segundas vanguardias, la búsqueda de lo propio, deja paso a una búsqueda a secas. Es decir, da lugar a una generación que no tienen la preocupación nacionalista como base de su creación, y se declaran partidarios de la idea de que basta con ser mexicano, peruano, brasileño, etc., para que las obras muestren la impronta de la tierra que los vio nacer.

Como parte de las manifestaciones de lo que se llama segundas vanguardias, surge en Argentina, hacia mediados de los cuarentas, el grupo Madí y la Asociación de Arte Concreto-Invencción que plantean propuestas estéticas basadas en el constructivismo del uruguayo Joaquín Torres García, que responden al deseo del hombre por inventar objetos, como parte constitutiva del desarrollo de su humanidad, y se plantean luchar por una sociedad sin clases sociales.

En México, en los años cincuentas con la llamada generación de la ruptura, se presentan propuestas que corresponden al expresionismo abstracto, cuyas preocupaciones son meramente formales, pero también, se presentan propuestas que corresponden a un expresionismo figurativo.

En Brasil, se forma en 1952 el grupo Noigrandes de Sao Paulo, dirigido por Haroldo de

Campos, Decio Pignatari y Augusto de Campos, que enarbolan planteamientos del arte concreto, en la creación literaria postulan la poesía concreta, en las artes visuales se le dará importancia a la línea, la forma geométrica, y el espacio, mientras que al color lo relevan a un segundo plano. Es de destacarse que el grupo Noigrandes, se divide en dos corrientes, la línea estructuralista de corte racionalista, y la línea simbólica-metafísica promovida por Ferreria Gullar y que posteriormente dará lugar al movimiento llamado neoconcretismo en Brasil.

En general, en toda la América Latina ocurren acontecimientos que favorecen la modernización estética y un nuevo planteamiento de la relación identidad/modernidad aparece en el escenario cultural y político. La creación de los Museos de Arte Moderno, en la mayoría de los países latinoamericanos, la celebración de Bienales de artes plásticas (La primera bienal celebrada en 1951 en Sao Paulo, Brasil), la presencia del Departamento de Artes Visuales de la Unión Panamericana del gobierno de Estados Unidos en la promoción de los concursos de arte, la aparición de Galerías, el ensanchamiento de las clases medias, el desarrollo urbano e industrial, el crecimiento de las universidades, la disminución por parte del Estado del nacionalismo como parte de la política cultural, son acontecimientos que hacen posible un nuevo planteamiento en la relación modernidad/identidad. Si los movimientos de los años veinte habían resuelto las respuestas estéticas, con base a formas universales y formas locales (mirar hacia dentro y mirar hacia fuera) y con ello encontrar el reconocimiento de los centros metropolitanos del arte, en los años cincuentas, la balanza parece favorecer la mirada hacia fuera, la política cultural es favorable al expresionismo abstracto, y con ello se produce el declive de las propuestas sustentadas en el realismo social, considerada representativa del nacionalismo.

El expresionismo abstracto, en su modalidad de geometrismo e informalismo, que se difunde en América Latina, coincide con el modelo desarrollista que se impulsa una vez concluida la segunda guerra mundial, y que en el plano de la cultura y la política económica implica para los países latinoamericanos un nuevo modo de integración de los Estados Nacionales al orden mundial capitalista hegemonizado por los Estados Unidos.

A la par de éste expresionismo abstracto, se presentan propuestas que responden más a un expresionismo figurativo, de protesta, ante los estragos de una sociedad industrial,

deshumanizada, que produce monstruos, enajenados y mutilados, la influencia de la filosofía existencialista que plantea problemas de la angustia existencial.

El impacto de la revolución cubana, el surgimiento de movimientos revolucionarios de liberación nacional en los 60s, la muerte del che Guevara, el movimiento estudiantil del 68, van a generar la revalorización de los ideales bolivarianos, y la afirmación de las identidades. En México, destaca el grupo Nueva Presencia con su propuesta del neo-humanismo y la neo-figuración expresionista que evoca la herencia orozquiana, de fuerte crítica a la sociedad moderna y sus deformaciones. En Argentina, sucede de igual forma, una nueva toma de conciencia referida al país y su situación política la presencia de excombatientes del grupo Madí y del grupo Espartaco plantean un arte revolucionario para construir una sociedad sin clases. Las protestas ante el cambio de rumbo de institutos promotores del arte, el caso del Instituto Di Tella, que se transforma en centro de investigación teórica y tecnologías para los artistas, ante lo cual, se realizan protestas, y se replantea la función social del arte, en lo que se refiere a la relación arte-público.

En México, a partir de los 70s surgen grupos al margen del Estado y de las instituciones oficiales de cultura, se manifiestan por una democratización del arte y cuestionan los mecanismos de consagración del mismo. Se realizan nuevos planteamientos del papel del artista en la sociedad, sobre todo consideran al público como agente activo, y en contra de los espacios consagrados, la obra de arte tradicional, y exploran otros medios artísticos de expresión: arte conceptual, el ensamblado, la ambientación, el happenings, etc. Así como la revalorización de lo popular, lo urbano, los símbolos populares difundidos por las mass-media.

III.- EL ARTE MODERNO LATINOAMERICANO.

"Sólo lo difícil es estimulante"

José Lezama Lima.

"Cuando todo parece perdido

*la realidad cultural nos ofrece el asidero más seguro
de nuestra identidad: una memoria,
unas palabras, unas formas que somos nosotros,
cuando todo nos niega"*

Carlos Fuentes.

1.- Las escuelas latinoamericanas.

Se ha considerado que decir arte moderno en América Latina, es referirse principalmente a dos movimientos artísticos que tuvieron lugar en la primera mitad del siglo XX en la región, y que se aglutinan, por un lado, alrededor de la llamada Escuela Mexicana de Pintura y por la otra, en torno a la llamada Escuela del Sur, ambas escuelas presentan su modernidad desde una resolución formal sincrética, en la que se hace evidente la incorporación de rasgos propios de las culturas originarias americanas y lo más avanzado del lenguaje formal europeo: se concretan preceptos tales como "hacer de lo ajeno sustancia propia", " solo me interesa lo que no es mío", "no hay más ruta que la nuestra", "hacer de lo nacional, universal", "hagamos una literatura nacional contemporánea", "ser cosmopolita y ser nacional", etc. En la consecución de estos preceptos, se presentan dificultades en sostener un equilibrio entre lo americano y lo cosmopolita, al grado que al interior de ambas escuelas, el equilibrio se rompe, y ocurren disidencias, que inclinan la balanza hacia uno de las dos vertientes: lo americano o lo cosmopolita, en la que no estaba exento el compromiso social del arte.

En la búsqueda formal, unos grupos manifestaban mayor compromiso con la realidad social y lo formal quedaba en un segundo plano, mientras que otros, el compromiso estaba más orientado hacia lo puramente formal. En el caso de la Escuela Mexicana de Pintura,

encontramos la vertiente del muralismo, vinculado al llamado realismo social con apego a lo nacional, pero también encontramos artistas plásticos vinculados al Grupo sin Grupo "Los Contemporáneos", quienes eran tildados por sostener un modernismo más orientado hacia lo cosmopolita. Semejante situación, ocurre en lo que suele llamarse Escuela del Sur, que denominamos así, a los movimientos modernistas de la primera y segunda vanguardia 1916-1950, que se dio en los países sudamericanos, por ejemplo, tenemos el caso de Argentina, en donde encontramos artistas plásticas que participan en los grupos Florida y Boedo, ambos son del movimiento Martínfierrista, pero presentan diferencias en torno a las respuestas formales y sociales del arte.

Una vertiente de la Escuela del Sur, al igual que la mexicana no se plantea como centro de su preocupación creativa el nacionalismo, la postura formalista de esta vertiente será revalorada por los artistas plásticos de la segunda vanguardia. En este caso, destaca en el Uruguay, la Escuela Taller de Artes Plásticas Torres García (ETAP). Esta Escuela Taller es reconocido después como Escuela del Sur, aludiendo a una conferencia de Joaquín Torres García en 1935 y que lleva este título, que tendrá influencia en el tipo de respuestas al problema de la representación.

La crítica que se hace desde las enseñanzas de la Escuela Taller de Artes Plásticas (ETAP) va hacia el tipo de representación pictórica vigente, la cual, esta centrada en un tipo de representación, que según Julián Bell consiste en la semejanza del objeto pintado con el objeto real (imitación de la naturaleza), con la enseñanza en la Escuela Taller, se da paso a una representación simbólica y expresiva, en la que la pintura pasa a ser una interpretación simbólica de la realidad, y como tal ya no es el objeto real lo que interesa representar, sino los signos o símbolos que viene en estos casos a sustituir a la realidad (Bell, Julián. 2001). Al plantearse que la pintura es una cosa que debe verse por sí misma, tal como lo había señalado Vicente Huidobro en el manifiesto creacionista, que lleva al máximo grado el estilo del expresionismo abstracto, en donde las marcas de la pintura no guardan ningún referente con la realidad, este tipo de representación llega a poner en crisis el carácter representativo de la pintura basada en la semejanza, puesto que el énfasis es la expresión (de ahí el término expresionismo abstracto). Esta situación, da como resultado, una mayor apertura en las artes visuales, hasta dar cabida a la experimentación plástica, en donde se

pondrá de relieve que lo que cuenta es la experiencia obtenida por el artista en el proceso mismo de la creación, es decir, más que el resultado o la obra en sí, lo que se valora es la experiencia del sujeto.

Desde la Escuela Taller de Artes Plásticas Torres García (ETAP), se defiende una abstracción con referencia a la realidad, es decir, cuando hace alusión a la realidad, está pensando en signos y símbolos, formas simplificadas o esquemáticas de la realidad, por abstracción se entiende la resolución basadas en figuras geométricas y la compartimentalización basadas en la sección áurea. Es una abstracción, que no excluye la figuración. Con el propósito de hacer más comprensible la propuesta constructivista de la Escuela Taller de Artes Plásticas Torres García (ETAP), expondremos a continuación una breve historia del arte abstracto, en virtud de que el constructivismo constituye una de las vertientes de corte geométrico del expresionismo abstracto.

2.- El arte abstracto: orígenes y fundamentos.

En las artes visuales, se entiende como abstracción a la tendencia pictórica o escultórica de obras carentes de figuración en la representación de espacios reales, así como de objetos, paisajes, figuras de seres animados o incluso de formas geométricas, si se representan como objetos reales con iluminación y perspectiva. La tendencia abstracta en el arte afirma su independencia de la naturaleza, y sostiene el gusto por las formas inorgánicas, siguiendo la tendencia abstracta propia del hombre primitivo, quien ante el dominio que ejerce sobre él la naturaleza, experimenta la necesidad de someterla al orden y al imperio de la ley.

Uno de los autores que más influyeron en la abstracción de principios del siglo XX, fue Wilhelm Worringer, quien relaciona el gusto abstracto con la voluntad de forma, la cual centra su atención en el carácter anticipatorio del arte sobre lo real, el mundo posible y lo que puede ser la vida. En este sentido la abstracción propuesta por Wilhelm Worringer se opone a la representación de lo real, del mundo visible y que ha sido de interés por el arte clásico figurativo. Por consiguiente, la representación del mundo como es, relacionado con la figuración basada en las formas orgánicas de la naturaleza, queda fuera del quehacer artístico. Para este autor, este tipo de figuración por tener como punto de partida la imitación de las formas orgánicas de la naturaleza, su representación no trasciende el

mundo caótico, confuso y de desorden, prevaleciente en la naturaleza. Mientras que por el contrario la voluntad de forma propia de la abstracción en el arte, estará orientada hacia las formas sujetas a ley, el orden y la representación del mundo que debe ser, de modo tal, que serán las únicas formas que hacen posible que el hombre, descansa en la armonía ante el caos del mundo visible. Esta concepción influye en la expresión a través de un arte geométrico, racional, lineal, abstracto, que tendrá como trama geométrica la forma regular plana, realizada no con fines representativos, sino como imposición directa de elementos de orden y simbolización del espacio y de valores plásticos esenciales.

Desde sus inicios, el llamado arte abstracto en la pintura, se dirigió hacia dos tendencias. Una, que tiene sus raíces en el Expresionismo alemán y en el Fauvismo francés, cuyas formas manifiestan un carácter libre, lírico, subjetivo y espontáneo, expresado a través de lo gestual, con manchas de color, formas irregulares y de ritmo discontinuo, que pertenece a la primera época abstracta de Vassily Kandinsky, quien en 1910 realiza la primera acuarela abstracta (Lourdes Cirlot, 1995 pág. 181). Esta tendencia trata de hallar soluciones plásticas o estéticas en la expresión de sensaciones o experiencias anímicas, manejando exclusivamente medios visuales, como el color, la mancha o la línea. Posteriormente, este tipo de expresión será representada por el expresionismo abstracto o informalismo abstracto. La otra tendencia, tiene sus orígenes en el Cubismo, cuyas formas tienen un sentido geométrico, racional y de orden y que se manifestará en las corrientes pictóricas representadas por el constructivismo y el neoplasticismo con su progresiva pureza formal, abandono del espacio euclidiano, homogéneo y racional, descomposición del volumen en una serie de planos, de figuras geométricas, líneas, entramados o estructura formal pura.

En las artes plásticas, el término constructivismo se aplicó por primera vez en Rusia en 1915, por el crítico ruso N. Punin al referirse a las composiciones presentadas por Vladimir Tatlin, consistente en la construcción de objetos a través de collage cubista con materiales modernos (metal, cristal, plástico, cemento). Con la formación del estado soviético, y los dictados de la 3ra. Internacional, el constructivismo de Vladimir Tatlin se orientó hacia la tarea de construir un arte para la nueva sociedad, con una visión práctica, de fácil comprensión para las masas, con carácter utilitarista y funcional, basado en el diseño industrial y las artes aplicadas. Esta visión utilitaria y pragmática del constructivismo, se

disuelve hacia 1920 con el manifiesto realista de Nahum Gabo y Antoine Pevner, quienes se oponen al carácter utilitario y descriptivo del constructivismo de Vladimir Tatlin y postulan un constructivismo estético de formas abstractas, con valoración simultánea del espacio, el tiempo y la luz. Se postula así, un constructivismo, que esté por encima de los sistemas políticos y económicos, que en todo caso, tenga a la vida y sus leyes como la únicas referencias auténticas y válidas, es decir, defienden un constructivismo estético, pero ligado a la vida (De Micheli, Mario, 1966. pág. 399).

Otros movimientos que se manifiestan contra el constructivismo de Vladimir Tatlin, después de la revolución de octubre, son el Suprematismo de Kasimir Malevich, y el Neoplasticismo aglutinados en torno al grupo De Stijl que surge en Holanda en 1917 con Piet Mondrian y Theo Van Doesburg. Ambos movimientos, se manifiestan por la forma abstracta, es decir, el caso del suprematismo, planteará la renuncia de la representación del mundo real, el cual, solo distrae la sensibilidad del artista, por lo que propondrá la supremacía absoluta de la sensibilidad, un tanto, aislarse del mundo objetivo, para expresar de la manera más pura la sensibilidad plástica, hasta llegar a los cuadros de Malevich que consisten en proponer formas blancas sobre fondos blancos; a su vez el neoplasticismo rechaza el individualismo, por ser el causante de la ruina y desviación del gusto y lo opone a la claridad del espíritu, que es la única que puede crear el equilibrio entre lo universal y lo individual, por lo que propondrá la necesidad de eliminar en el arte la presencia del mundo objetivo, por ser extraña a nuestra conciencia. La simplificación y una reducción del mismo a las figuras elementales de la geometría: el rectángulo, el triángulo, líneas horizontales y verticales, la circunferencia, y el uso de los colores primarios y neutros (Di Micheli, Mario, 1994, págs. 265-282).

Es de destacar, que la perspectiva estética constructivista que defiende las formas abstractas, influye a partir de 1922 en los programas educativos de la Escuela de la Bauhaus, institución que adoptará el constructivismo, como una estética funcional para edificar una sociedad, pero donde construir es equivalente a crear. Este programa lo aplicará hasta su desaparición en 1933 (Whitford, Frank, 1995, pág. 103).

El constructivismo como propuesta en las artes plásticas, se sumará a la defensa de la representación de la forma abstracta, aunque rechazaban para sí la denominación de

abstractos, pues planteaban la necesidad de construir una nueva realidad, que tuviera como fundamento la vida en sí, el hecho y el hoy del presente (Di Micheli, Mario, 1994. pág. 272) de donde surge el punto de vista de la composición como una construcción de la forma (Tarabukin, Nikolai, 1977). Construir será equivalente a la creación de la forma, en los siguientes términos:

- a).- La forma es construida por el artista, sin referencia a objetos o imagen del mundo real.
- b).- Se reconstruye el objeto tal como se conoce, no como se ve.
- c).- Contra las acciones ilusionistas (Luz y perspectiva). El espacio no existe en pintura es una ilusión creada por la perspectiva.
- d).-La construcción del objeto de la realidad no está limitada por la percepción visual.
- e).-La forma del objeto no es transportada sobre la tela, tal como ha sido percibida por la visión, sino construida por el artista.
- f).- La forma como valor absoluto, independiente de la sociedad, sea ésta capitalista, socialista o comunista.

3.- El constructivismo americano.

En América Latina se desprenden, como ya lo hemos señalado, dos movimientos pictóricos importantes, la Escuela Mexicana de Pintura por un lado y la Escuela del Sur por el otro, ésta última tiene como estética la figuración a través de la resolución que propuesta por el constructivismo. Es el uruguayo Joaquín Torres García quien introduce el constructivismo en América. El constructivismo de Joaquín Torres García, se desprende de los movimientos emprendidos por Piet Mondrian y Theo Van Doesburg cuando se funda la revista *Stijl* en 1917 y que da lugar al neoplasticismo. Sin embargo, ya desde 1904 Torres García publica un artículo (Schwartz, Jorge, 2002, pág. 425) en donde plantea uno de los principios anunciados por el abstraccionismo como es la necesidad de construir la forma artística no copiada de la realidad. Asimismo, habrá que mencionar el contacto que establece a partir de 1916 con el uruguayo Rafael Barradas (1890-1929), pintor cercano al círculo de los futuristas italianos y del poeta Federico García Lorca, con quien comparte la

idea de la forma geometrizada y del vibracionismo pictórico característico de este pintor. Asimismo, establece comunicación con Vicente Huidobro y recibe con interés la teoría creacionista del poeta chileno. Este acercamiento con Barradas y Huidobro, permiten reforzar su posición con respecto a su teoría acerca de que la forma tiene un valor absoluto en sí y no en relación a la realidad. Sin embargo, es a partir de 1928 que se decide por la abstracción en su versión constructivista, cuya base central estará dada por la idea de que en la construcción de todo objeto artístico debe privilegiarse lo estructural contra lo aparente, es decir, debe prevalecer el concepto contra la imagen, lo racional contra lo sensible. Asimismo reivindica la idea de que el objeto artístico tiene valor en sí mismo, eliminando al máximo el carácter referencial de la obra.

Recurriendo a la historia, Joaquín Torres García en una exposición de rechazados conoce a Theo Van Doesburg y a Michel Seuphor. Con este último, promueve en París hacia 1929 la formación de un grupo denominado *Cercle et Carré*, para exponer pintura constructivista y publicar una revista con el mismo nombre, para promover ésta tendencia artística dentro del abstraccionismo. En 1930 publica en la revista *Cercle et Carré* el artículo *Querer Construir*, en donde plantea que el alma del hombre es una emanación del orden universal, y que en esa medida constituye en sí un orden, ya que dentro del hombre vive lo universal. Así fuera del hombre existe el desorden y es a través de las artes plásticas como logra encontrar una base u orden distinto al de las cosas o fenómenos, por lo que el arte en su vertiente constructivista representa la posibilidad de obtener certidumbre o un referente frente al desorden de un sistema que privilegia la particularidad. La obra de arte es una construcción que se estructura como un edificio, en ese sentido, al igual que la realidad es creada o inventada, pero conforme a un orden superior o geométrico, por esto se trata de una construcción que se antepone a la imitación. La construcción significa dibujar la idea de una cosa, no la cosa misma (Schwartz, Jorge, 2002). Es decir, el planteamiento proviene de la epistemología constructivista, en la que se destaca que el conocimiento no es una copia o reflejo de la realidad, sino una construcción del hombre, resultado de las experiencias, e ideas, conceptos o teorías a partir de los cuales, observa e interpreta la realidad. En las artes plásticas, esto equivale a decir que el modelo es un pretexto para establecer un orden plástico.

Joaquín Torres García a su regreso al Uruguay en 1934, imparte clases de historia del arte en la Escuela de Artes Plásticas de la Facultad de Arquitectura en la Universidad de Montevideo, en 1935 funda la Asociación de Arte Constructivo, y publica en 1936 la revista *Círculo y Cuadrado*, en donde difundirá sus ideas constructivistas. A partir de su regreso al Uruguay, se interesa por el arte precolombino. A través del estudio del arte precolombino, concluye que el constructivismo tiene arraigo en las culturas mesoamericanas e incaicas, ya que éstas se basaron en la abstracción geométrica y no en la representación. Con base en esto, Torres García pretende crear un arte latinoamericano, que sin perder sus referencias locales, incorpore los elementos de la tradición indoamericana y de las culturas de mundo, por tradición entiende aquello que habrá traído el tiempo.

En la idea del universalismo constructivo desde América, es de señalar la impresión que lo ocasiona el conocer al pintor argentino Xul Solar, quien inventó dos lenguas, el panlengua y el neocriollo. Es importante considerar que para Xul Solar, el artista es un mediador de ámbitos trascendentales, y el mundo es un misterio que se descifra, esta postura mística y trascendental tendrá influencia en la obra de Torres García.

En 1943 funda la Escuela Taller de Artes Plásticas (ETAP) a la que se le suma la publicación de la revista *Removedor*, órgano de divulgación de las ideas y debates sobre las artes plásticas y el constructivismo, así como de las actividades de la escuela taller. La ETAP pasará a ser identificada posteriormente como Escuela del Sur, la cual sobrevivirá con este nombre hasta su desaparición como escuela de arte en 1962. Es importante destacar que en 1944 recibe por parte del gobierno uruguayo el Premio Nacional de Pintura.

Hacia 1944 publica la obra *Universalismo constructivo*, donde expone sus planteamientos estéticos y artísticos, que justifican la práctica artística desde la perspectiva del constructivismo, esta obra, es una recopilación de las conferencias que dictó desde su llegada al Uruguay y que fueron publicadas la mayoría de ellas en el órgano difusor de la Asociación de Arte Constructivo, la revista *Círculo y Cuadrado*. Además de recoger sus principales planteamientos sobre el constructivismo (importancia de la estructura sobre lo aparente), un aspecto central, de las conferencias recogidas en este libro son los fundamentos de una abstracción figurativa de un arte americano, basado en los principios universales del arte (el arte de todos los tiempos) con los principios del arte indoamericano,

es decir, un arte americano orientado hacia una abstracción figurativa, construido con rigor estructural con fundamento en la razón universal (geometría) y con elementos simbólicos y metafísicos de la vida, es decir, un arte que sintetice lo universal y lo particular, la razón y la intuición. Para resolver esta cuestión, propone un arte abstracto/concreto, en donde lo abstracto es el concepto y lo concreto es la cosa real, por lo que el hecho plástico es resultado de la unión entre la idea y la materia. La idea como abstracción es extraída de la realidad, “tal abstracción significa concretar algo determinado con respecto a la realidad y aun con respecto a la materia plástica de que se valdrá para expresarse, ambos términos vienen a parar en uno, y por esto significarían, simbólicamente esa perfecta unión de la idea y la materia... lo concreto es abstracto y viceversa.” (Torres García Joaquín, 1984, pág. 240). Lo abstracto/concreto en el proceso del conocimiento es la ascensión de lo abstracto a lo concreto y viceversa, en la cual, lo concreto es la síntesis, el resultado y no el punto de partida que es lo abstracto, pero que tiene relación con lo concreto.

De esta manera, el constructivismo en su acepción artística, lo abstracto/concreto es con base a la consideración de que la obra de arte es manifestación de la idea abstraída de la realidad, de lo concreto, de la cosa real, lo abstracto encuentra su concreción en el espacio, el tiempo y la luz que circundan y envuelven a la obra de arte, es decir la concreción radica en la materialización simultánea de estas dimensiones en la obra de arte. En esta concepción, la obra deje de percibirse como un hecho aislado de su entorno, el entorno constituye como parte de esta relación de lo abstracto/concreto. No existe el arte fuera de su entorno, fuera de la vida.

A diferencia del Manifiesto de Arte Concreto de Theo Van Doesburg publicado en 1930, el cual, enfatiza que la línea y los colores son concretos por sí mismos, y que por tanto sólo tiene importancia el elemento plástico controlable, por lo que de acuerdo al concretismo, se niega y suprime no sólo todo contacto con la naturaleza, sino también con lo simbólico de la realidad, por lo que este simbolismo queda fuera de la esfera del Manifiesto. Esto no corresponde a la propuesta de arte abstracto/concreto de Joaquín Torres García, quien hace alusión a una abstracción con arraigo en la realidad, propone una abstracción figurativa, entendida la obra de arte como síntesis, resultado de la relación entre la idea (razón universal, geometría, regla de oro) y lo simbólico-metafísico de la realidad. Para Joaquín

Torres García, lo abstracto es insuficiente para comprender la realidad, requerirá siempre de lo concreto, es decir, de la vida, la intuición y el corazón. Por tanto, la propuesta de arte abstracto/concreto, esta presente en su concepción constructivista, bajo esta perspectiva el arte abstracto/concreto es resultado de un proceso en el que intervienen la Mente (pensamiento, razón), el Alma (intuición y emoción) y el Cuerpo (sensibilidad, sentimiento).

En otros términos, el concepto de arte abstracto/concreto de Torres García, hace alusión por un lado a la idea como elemento abstracto, pero al señalar que esta idea proviene de algo real, ese es el elemento concreto, es la idea plástica, en sus propias palabras lo abstracto/concreto queda resumido en lo siguiente: “El que nos apoyemos sobre elementos abstractos no quiere decir que la obra tenga que ser sin figuración, la obra puede ser figurativa... en el fondo de todo ordenamiento plástico debemos exigir que este presente la naturaleza, que ha de ser el punto de partida, entendida como la idea de algo real, así como el punto de arribo debe ser el ordenamiento plástico” (Torres García Joaquín, 2003, pág. 50). Lo abstracto/concreto, igualmente es conforme al principio torresgarciano de partir siempre “de la geometría a la naturaleza”, lo cual significa que el elemento natural ha sido tomado en cuenta, pero en su forma sintética o geométrica, en el cual, lo natural ya no reviste el aspecto tal como lo vemos en el espacio.

Por otro lado, el planteamiento acerca de la construcción de un arte americano desde los diversos tipos de representación (en su vertiente pictórica, simbólica o expresiva) ya se encontraba en el espíritu del vanguardismo latinoamericano antes de la llegada de Torres García al Uruguay, sin embargo, se ha de destacar, que Torres García, tendrá influencia en la orientación del arte abstracto/concreto en los movimientos de la segunda vanguardia latinoamericana. Particularmente, es de mencionarse la influencia que ejerció en los grupos Madí y Arte Concreto-Invención en Argentina, así como los grupos impulsores del concretismo y neoconcretismo en Brasil, igualmente en los movimientos del *op art* o arte cinético en Venezuela. En México tenemos la incursión del geometrismo hacia finales de los cuarentas con Mathias Goeritz, no sin antes reconocer los aportes que tuvieron en esta vertiente Carlos Mérida y German Cueto, este último, participó con Joaquín Torres García en París en la configuración del grupo constructivista *Cercle et Carré*.

Es importante destacar que la Escuela Mexicana de Pintura, el Constructivismo de Torres García, identificado como Escuela del Sur, el Movimiento Martinierrista con Emilio Pettoruti y Xul Solar, así como la Semana de Arte Moderno de Sao Paulo y el Movimiento Antropófago de Brasil, son los grandes movimientos artísticos latinoamericanos que influyen en lo que posteriormente se llamará movimientos de la segunda vanguardia en América Latina. Como se puede observar, el legado de las primeras vanguardias latinoamericanas, lo mencionan los textos de Hugo J. Verani y Jorge Schwartz, con base a lo señalado por ellos, presentamos la siguiente recapitulación.

4.-Identidad y diferencia en el arte latinoamericano.

Las dos primeras décadas del siglo XX, corresponde a la aparición de diversas tendencias artísticas denominadas vanguardias, que surgen con sus proclamas y manifiestos en Europa hacia 1905 con la aparición del expresionismo alemán y el fauvismo en Francia, hasta la aparición del surrealismo en la década de los veinte, período en que aparecen las diversas manifestaciones del abstraccionismo, en su vertiente geométrica y lírica. En América Latina, Hugo J. Verani establece los límites temporales de la vanguardia aproximadamente entre 1916 y 1935. Señala al chileno Vicente Huidobro como uno de los precursores del vanguardismo latinoamericano, quien expone su teoría creacionista en el manifiesto *Non serviam*, en donde no sólo proclama la autonomía del objeto artístico, sino también, hace una exhortación a los artistas latinoamericanos para que en lugar de cantar a la naturaleza como se venía haciendo (ya no al servicio de la naturaleza), imiten su fuerza creadora. El manifiesto *Non serviam* fue leído en el Ateneo de Santiago de Chile en 1914, así como expuesto en una conferencia en el Ateneo Hispano de Buenos Aires, en julio de 1916 (Verani, Hugo J, 2003, pág. 35).

Por su parte, en 1921, el movimiento Estridentista en México (1921-1928) publica respecto al creacionismo lo siguiente: ...” Nosotros buscamos la verdad en la realidad pensada y no en la realidad aparente... no debemos imitar a la Naturaleza, sino estudiar sus leyes y comportarnos en el fondo como ella... suprimiendo todo elemento extraño y desnaturalizado. Suprimir en pintura, toda sugestión mental y postizo literaturismo tan aplaudido por nuestra crítica bufa” Manuel Maples Arce, Actual No. 1, (Verani, Hugo J,

2003, págs. 98-102).

Asimismo, como movimiento el Estridentismo Mexicano, hace una defensa de la expresión propia, al señalar: ...”Hacer arte, con elementos propios y congénitos fecundados en su propio ambiente. No reintegrar valores, sino crearlos totalmente, y asimismo, destruir todas esas teorías equivocadamente modernas, falsas por interpretativas, tal la derivación impresionista...” (Jorge Schwartz, 2002, pág. 195). Con estas proclamas, resulta evidente la identificación del Estridentismo con el vanguardismo, por un lado con la europea, especialmente con el futurismo italiano, por el otro, muestra sus afinidades estéticas con el creacionismo del chileno Vicente Huidobro y el movimiento Martínfierrista Argentino.

Con igual énfasis creacionista, observamos en el manifiesto Euforista de Puerto Rico, en donde se muestra el afán de renovación de las artes, así lo señalan en señalan en 1922: “¡Juventud, es tu hora! Gritemos, destruyamos, creamos. ¡Creador! ¡Rompamos los moldes viejos, la tradición! Olvidemos el pasado; no tengamos ojos sino para el presente luminoso y para el futuro más luminoso aún. ¡Hagamos una nueva historia, una nueva tradición, un nuevo Pasado! ¡Y los que detrás vengan que destruyan como nosotros, que renueven! ¡Renovación, he ahí la clave! (Schwartz, Jorge, 2002, pág. 215).

En Argentina, el órgano más representativo de la vanguardia es el movimiento Martín Fierro, que cuestiona la pretensión de Madrid de ser el eje cultural, en su manifiesto se advierte el afán de descolonización no solo en el Martín Fierro artista sino también en el Martín Fierro crítico. “Martín Fierro cree en la importancia del aporte intelectual de América, previo tijeretazo a todo cordón umbilical. Acentuar y generalizar, a las demás manifestaciones intelectuales, el movimiento de independencia iniciado en el idioma, por Rubén Darío, no significa, empero, que habremos de renunciar, ni mucho menos finjamos desconocer que todas las mañanas nos servimos de un dentífrico sueco, de unas toallas de Francia y de un jabón inglés... Martín Fierro tiene fe en nuestra fonética, en nuestra visión, en nuestros modales, en nuestro oído en nuestra capacidad digestiva y de asimilación” (Schwartz, Jorge, 2002, pág. 143).

Ante los peligros de la modernolatría vanguardista, identificada por la novedad y como fórmula que se agota en su propio gesto, según lo señalado por Jorge Luis Borges, surge el peligro de la endogamia, vernos solo nosotros mismos, que puede ser resultado de la

intolerancia y de una defensa *per se* de lo nacional y la tradición. Los límites de un estado endogámico puede llegar a cerrar toda posibilidad de cambio, endogamia que “comienza a preocuparse por la tradición, retomando valores permanentes y absolutos” (Schwartz, Jorge, 2002, pág. 533).

Renovar las artes, sin abandonar la latinoamericanidad, señala por su parte, el peruano José Carlos Mariátegui, cuando se manifiesta por un sincretismo y por un no a la yuxtaposición cultural, que ha dado lugar a la polaridad entre los blancos incorporados a la cultura occidental y los indígenas que sobreviven en la alineación y la pobreza. Al igual, encontramos los pronunciamientos del poeta peruano Cesar Vallejo, que se declara contra el “espíritu nuevo” y los modelos importados, y se manifiesta a favor de una vuelta a los elementos autóctonos americanos (Schwartz, Jorge, 2002, pág. 535)

Nos parece importante lo señalado por Juan Carlos Mariátegui, en relación al papel de un arte nuevo para una sociedad nueva, el carácter de nuevo sólo puede ser revolucionario si asume un compromiso con la transformación social hacia el socialismo, identificado con la justicia, la libertad, la democracia y el antiimperialismo, pues, no puede erigirse algo en nuevo, si tiene como referencia la negación del socialismo, así lo da entender cuando dice que “no todo el arte nuevo es revolucionario, ni es tampoco verdaderamente nuevo. En el mundo contemporáneo coexisten dos almas, las de la revolución y la decadencia. Sólo la presencia de la primera confiere a un poema o un cuadro valor de arte nuevo... No podemos aceptar como nuevo un arte que no nos trae sino una nueva técnica... La técnica nueva debe corresponder a un espíritu nuevo... con absoluto, con fe, con meta, contra befa del absoluto burgués” publicado en la Revista Amauta 3, noviembre de 1926 (Verani, Hugo J, 2003, pág. 204). En el mismo sentido, apunta “Crear un Perú nuevo dentro del mundo nuevo (Amauta 1, 1926)... Tenemos que dar vida, con nuestra propia realidad, en nuestro propio lenguaje, al socialismo indoamericano” Rev. Amauta 17, 1928 (Schwartz, Jorge, 2002, págs. 333-337).

En Cuba aparece la revista Avance (1927-1930), que es el vocero de la vanguardia cubana, surge con la finalidad de divulgar las inquietudes de renovación modernista en el campo de la letras, la música y las artes plásticas, inquietudes que tienen como antecedentes el modernismo de José Martí de finales del siglo XIX, el cual fue interrumpido tras la

muerte del poeta. Este espíritu modernista es recuperado hacia los inicios de los años veintes con eventos nacionalistas como son la fundación de la Universidad popular José Martí, la formación del grupo Minorista, la celebración del Primer Congreso Nacional de Estudiantes, entre otros. En los números publicados de la revista Avance, encontramos una preocupación por la definición de la cubanidad o el “carácter cubano”, es desde esta trinchera que se propone delinear los rasgos de la identidad nacional cubana. Entre los primeros editores de la revista aparece Alejo Carpentier, escritor consagrado en los estudios acerca de la cubanidad. Es de destacarse que la revista Avance es ilustrada por los pintores modernistas Victor Manuel y Carlos Enriquez.

De igual forma, en el Uruguay aparecen las revistas vanguardistas en la renovación de las artes, La Pluma (1927-1931), Los Nuevos (1920), La Cruz del Sur (1924-1931). Dan a conocer un cosmopolitismo saludable y renovador, en donde se hace evidente un espíritu criollo o nativista, en donde se proclama la autonomía intelectual de América, por lo que exponen que todo el esfuerzo cultural debe dirigirse al desenvolvimiento de la personalidad propia, a partir de la cual, el espíritu común de Occidente se concrete en América en formas más puras y plenas, es decir, están convencidos de que un mayor nacionalismo, conlleva a una mayor universalidad (Schwartz, Jorge, 2002, pág. 347).

Es en este ambiente cultural nacionalista y universalista que ocurre el regreso de Joaquín Torres García en 1934 al Uruguay, este ambiente de búsqueda de la personalidad nacional, con aspiraciones universales, es propicio para la intención de Torres García para hacer un arte americano, para lo cual, lanza como punto de partida la proclama de "hacer de lo ajeno sustancia propia". Es importante señalar que esta proclama, irá junto al interés torresgarciano por el conocimiento del arte precolombino, de igual forma, despierta en él, una profunda necesidad de buscar apoyos y vínculos solidaritarios con otros movimientos desarrollados con semejante propensión en los demás países de la región.

En Brasil, la mecha que da inicio al modernismo es la exposición de pintura de Anita Malfatti en 1917, que será retomada en la celebración del centenario de la independencia del Brasil, para lo cual se organiza la Semana de Arte Moderno, conocida como la Semana del 22, lo cual contribuyó al surgimiento de preocupaciones de renovación artística y preocupaciones nacionalistas, Oswald de Andrade lanza el manifiesto de la poesía Pau

Brasil y que después pasa a ser parte del Movimiento Antropofágico de 1928, que consiste en proponer la asimilación las cualidades del enemigo extranjero para fundirlas con las nacionales. De tal forma se produce una síntesis dialéctica que trata de resolver las cuestiones de la independencia cultural, tradicionalmente formuladas mediante el binomio nacional/cosmopolita (Schwartz, Jorge, 2002, pág. 165).

Se hace una crítica al carácter imitativo del modernismo, al respecto, el brasileño Mario de Andrade se pregunta en 1922: “¡Lo nuevo!...Ese fue el pensamiento estético que nos agitó aquí durante la guerra. ¿Dónde estaba lo nuevo? ¡Y allá fuimos, como los monos! A buscar lo nuevo en las Europas. E imitamos los ismos europeos”. En contraposición de este afán de imitar, se propone “un arte de acción, anticontemplativo que busque definir el carácter brasileño: “Dejaremos de ser afrancesados, dejaremos de ser aportuguesados, germanizados, no sé qué más p’abrasileñarnos” (Schwartz, Jorge, 2002, pág. 534).

La Antropofagia, movimiento vanguardista que encabeza Oswald de Andrade en Brasil, pone énfasis en esa capacidad digestiva y de asimilación al sostener como proclama en 1928: “Deglutir al otro para asimilar sus atributos y producir con este acto de incorporación la síntesis de las diferencias, es una alternativa posible y creativa, aplicable no sólo al Brasil, sino a cualquier país que afronte la cuestión de la identidad y de la alteridad cultural” (Jorge Schwartz, 2002. pág. 532).

En relación a las artes plásticas, el carácter nacional del vanguardismo latinoamericano, hace notar que la pintura académica y conservadora no es real, ni latinoamericana por haber estado volcada hacia afuera. La idea es tener la mirada hacia dentro y hacia afuera a la vez, por tanto es frecuente el señalamiento de que lo que más nos atrae del arte es justamente cuando se junta el sentimiento cosmopolita y el sentimiento nacional. De ahí que se pone de relieve que los mejores pintores vanguardistas son los más argentinos, los más brasileños, los más mexicanos, ya que su nacionalismo no es menos evidente que su cosmopolitismo. Este vanguardismo modernista sostiene que el camino cosmopolita, sólo resulta válido cuando hace posible que nos acerquemos a nosotros mismos. Al respecto, habrá que mencionar lo señalado por José Carlos Mariátegui cuando nos dice que no es el vanguardismo abstracto y general el que nos conduce al latinoamericanismo. Por el contrario, enfatiza Mariátegui, la verdadera vanguardia que nos remite a la

latinoamericanidad, es aquella que reivindica lo abstracto y lo concreto (Schwartz, Jorge, 2002, pág. 543).

Resulta evidente la toma de conciencia colectiva sobre la afirmación nacional y la diferencia con respecto a lo europeo, si en algo se caracteriza la modernidad latinoamericana es que su presencia atrajo entre otras cosas, la práctica de la reflexión sobre el propio lenguaje, lo cual lleva a la autoafirmación en la diferencia, yo no como un déficit, sino como una distinción que amplía con aportes nuevos al panorama mundial del arte, sin embargo, en la respuesta subyace el problema del reconocimiento de la alteridad, en el sentido del ¿cómo llevar a cabo la modernización sin perder el rostro propio? Al respecto, Jorge Schwartz señala que el despertar latinoamericanista significó que "...Los intelectuales y artistas de la región hayan cobrado mayor conciencia de su alteridad en relación con los pueblos que los colonizaron, emergiendo de ahí una imperiosa necesidad de afirma sus especificidades... Gran parte de la producción cultural y literaria del siglo XIX y de las primeras décadas del XX se caracteriza por la intensa búsqueda de una afirmación nacional" y hace alusión a interrogantes del dilema modernización/identidad que tienen que resolver las vanguardias latinoamericanas, qué respuestas se pueden encontrar ante cuestionamientos como los siguientes: ¿cómo mantenerse a la par del espíritu nuevo y de la nueva sensibilidad sin perder las características regionalistas? ¿Cómo asimilar las nuevas técnicas desarrolladas en Europa y contribuir a la evolución literaria del país propio, sin caer en la mera imitación o convertirse en víctima del modelo importado? ¿Cómo expresar lo nacional sin caer en las limitaciones empobrecedoras del color local?" (Jorge Schwartz, 2002. pág. 531).

Como vemos en lo señalado, hay una preocupación constante por la renovación artística, pero también, hay una preocupación por definir un carácter nacional, a su vez, esta definición de lo nacional, esta vinculada hacia la definición e integración Latinoamericana. Así surge necesidad de la búsqueda de encuentros y del establecimiento de lazos solidarios entre los intelectuales y artistas latinoamericanos, por lo que los esfuerzos por la renovación artística, han traído que a diferencia de sus equivalentes europeos y estadounidenses, los artistas visuales latinoamericanos asuman un compromiso mayor con el entorno social y político de sus países y de la región, lo que los hace protagónicos en la definición y

defensa de la identidad nacional y del latinoamericanismo. En efecto, ante la inestabilidad de las instituciones políticas de la mayoría de los países de la región, la literatura y las artes visuales, son fuentes seguras para descubrir no sólo las verdades auténticas acerca del ser nacional y latinoamericano (Lucie-Smith, Edward. 1993, pág. 7), sino también, dan cuenta sobre las problemáticas sociales y políticas que padece la región, de ahí, de que la rebeldía estética propio de las vanguardias artísticas, vengan aparejada en América Latina con una rebeldía social. En este sentido, si en el plano político, la integración latinoamericana no ha tenido mayores éxitos, ha sido en el plano de la cultura y las artes, donde podemos encontrar de manera decisiva el espíritu común latinoamericanista, que hace posible la integración como la Patria Grande a la que soñó Simón Bolívar o la de Nuestra América de José Martí. En la medida en que los movimientos de vanguardia latinoamericanos centraron su mirada en el lenguaje nacional, en esa medida generó un mayor latinoamericanismo (Acha, Juan. 1993, pág. 118) generó un mayor interés por el arte precolombino, al igual que un interés por el pasado colonial hispánico y lusitano, así como por la herencia afroamericana y afrolatina.

Es importante enfatizar que la modernidad occidental, caracterizada por procesos de modernización basadas en una racionalidad tecnocientífica, que tiene a los valores utilitarios como centro de interés (la razón instrumental, señalada por Max Horkheimer), es una modernización que ha sido devastadora, no sólo para la existencia de otros tipos de racionalidades (la estética y la ética por ejemplo), sino también para la identidad de los pueblos, por lo que su defensa ha constituido una forma cultural de resistencia. En virtud de que, tanto los individuos como las sociedades no puede vivir sin identidad, para América Latina, esta defensa ha estado más presente, que en otras regiones del mundo, lo cual puede ser explicado principalmente por dos hechos fundamentales, por un lado, dada las condiciones históricas, económicas y culturales en que ocurre el proceso de su "descubrimiento" en 1492 y que implicó su inserción colonial en el sistema mundo moderno, el problema de la identidad en la región, asume distintas respuestas en relación con lo ocurrido en otras regiones del mundo, los pueblos y asiáticos y africanos, por ejemplo; por el otro lado, tenemos como aspecto, también diferenciador, el hecho de que América Latina es producto de la hibridación de tres culturas: la indígena, la europea y la

africana, lo que da lugar, dado el sincretismo de sus manifestaciones culturales, a formulaciones ontológicas sobre el ser y la expresión americana.

En este contexto, la modernización en América Latina, ocurre en medio de sucesos, en la que la difusión del logos occidental, tropieza con lo concreto de la existencia, una existencia en la que el disimulo, el lenguaje metafórico, lo que explícitamente no se dice, pero que se da a entender, con silencios o subterfugios, que remiten al esplendor del barroco americano. Es de alguna manera, un modo "irracional" (a juicio del logos occidental) de comportarse y de expresarse, pero que corresponde a una comprensión y explicación que contiene una racionalidad. Esta situación, da lugar a una realidad caracterizado por lo real maravilloso, término acuñado por Alejo Carpentier, para referirse a la realidad de Haití en su novela *El reino de este mundo*, y luego lo hace extensivo al resto de la realidad latinoamericana, en la que resulta difícil encontrar límites entre la realidad y la ficción. Lo maravilloso para Carpentier “comienza a serlocuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de estado límite” (Carpentier, Alejo. 2004, pág. 39). En definitiva, lo real maravilloso, forma parte de la realidad cotidiana de América Latina, en el sentido de una realidad ampliada y enriquecida por la fusión de tres cosmovisiones culturales y que da lugar a manifestaciones en la que lo simbólico, lo mítico y lo ritual tienen presencia; por tanto, el carácter simbólico del arte, hace principalmente que su discurso esté más cercano a lo numinoso de la realidad (el misterio, lo tremendo, lo nocturno, lo oculto, lo sagrado, lo fantástico, lo no dicho, etc.) y que por lo mismo, da cuenta de una manera más cercana a la verdad de una realidad latinoamericana, que aún mantiene su capacidad de asombro.

En este mismo sentido, José Lezama Lima, señala al barroco americano como un movimiento donde América se asume como resultado de una tensión entre lo europeo y lo americano, es decir, a diferencia del barroco europeo que yuxtapone y acumula, el barroco americano combina en tensión lo extranjero con lo autóctono, logrando con ello una síntesis unitaria entre ambos elementos, para dar lugar a algo nuevo y original. Resulta así, que lo

hispanico está conformado por lo americano. Esta función de síntesis se registra en virtud de que en América Latina, el paisaje (unidad hombre-naturaleza) es el que constituye al ser americano, de ahí que, es a través de esta unidad (espíritu y naturaleza), como el paisaje americano es el creador de la cultura, por tanto, se presenta como un espacio gnóstico, porque así como permanece abierto al influjo de afuera, permanece activo en la disposición y capacidad de prefigurar y recordar. Habrá que señalar, también, que su concepto de eras imaginarias, permite comprender la modernidad en América Latina como un proceso que se produce en simultaneidad con otros tiempos, es decir, una realidad en donde el pasado, el presente y el futuro se entremezclan; eras imaginarias que se manifiestan de manera similar, pero en distintas épocas. Por lo tanto, la expresión americana, aparece, no como una esencia o entidad ontológica, sino en una forma en devenir, "...como una era imaginaria que suma y transforma fragmentos de otros imaginarios" (Chiampi, Irlemar, pág. 24, 1993), lo cual, nos remite a la idea que las sociedades no desaparecen totalmente, sino que proyecta sus formas en otras posteriores, por lo que en relación a América Latina en su devenir sobreviven rasgos de su tipo de imaginación y reaparecen reconfigurados en otras eras imaginarias (Lezama Lima, José, 1993, pág. 61).

Las diferencias, en el contexto de la modernidad occidental y sus procesos de modernización centrados en la razón instrumental, implicó, ver estas diferencias como un déficit, los parámetros establecidos se hicieron desde la centralidad europeas, por lo que se negó toda reflexión desde la alteridad. En el campo del arte, esta modernidad se convirtió en la única razón, capaz de producir la debida reflexión estética y el único arte válido.

Una parte de la modernidad latinoamericana, se proclama por acabar con esta visión única y propone para ello una modernidad más amplia y humana que sea producto de la reflexión desde la alteridad, del diálogo y del análisis, hacer saber que la razón occidental no es la única capaz de producir arte bello. Desde América Latina se sustituye la racionalidad instrumental, por otra racionalidad que tenga como referencia lo simbólico y lo mítico. Es decir, una modernidad donde quepan todos los mundos, tal como señala el movimiento neozapatista, esta proclama moderna sólo puede venir a partir de la reflexión desde la alteridad.

5.- Indigenismo, criollismo y negrismo: la hibridez en el arte latinoamericano.

La modernidad del arte latinoamericano pone de relieve vigencia de un pluralismo étnico y cultural, resultado del encuentro de tres grandes culturas, la indígena, la latina y la africana, dando lugar a un sincretismo cultural, que se manifiesta en la hibridación de sus manifestaciones, y es precisamente en esta hibridación donde América Latina encuentra las raíces de su originalidad, de su vitalidad y constante poder de asombro (Lucie-Smith Edward, 1993 pág. 7). Se deja de lado el debate acerca del nombre que identifica a la región y que en un momento cobró algidez, lo híbrido puede ser llamado latinoamericano, mientras que los defensores del indigenismo propondrán que se llame indoamericano, de igual forma, podemos esperar que los defensores de la negritud y la herencia africana en América, propondrán lo afroamericano, sin embargo, se configura lo "americano" desde la palabra criollo: lo americano autóctono, lo nacido en América, como sería el lenguaje nacional, por extensión, en aquellos países con mayor presencia del mestizaje, hizo que la visión criolla-mestiza sería la que definirá el carácter híbrido de la cultura, y pasa a identificar al arte como latinoamericano en el cual subyace la herencia indígena y africana.

Ante el reconocimiento de la hibridez del arte latinoamericano, se repudia la mirada exótica sobre lo latinoamericano (*Latin America's curious* relacionado con lo folklórico) y la expresión de la raza como mera demostración de color local a la manera de la literatura costumbrista o del indianismo romántico del siglo XIX. Por el contrario, el arte moderno latinoamericano defiende como auténticas las expresiones que provienen del criollo o mestizo, del indigenismo, así como de la negritud. Expresiones que amalgaman la hibridez latinoamericana, representado en México por el charro o ranchero, el gaucho en Argentina, Uruguay y Sur de Brasil, el llanero en Venezuela y Colombia, el huaso chileno, el sabanero costarricense, el chagra ecuatoriano, el morochuco peruano, etc.

En relación al criollismo o mestizaje, uno de sus aciertos en el advenimiento del arte nuevo o moderno, fue que se dirigiera la mirada a la realidad nacional y que se viera aquello, que por contraste era diferente a lo europeo, se consideró que el criollo o mestizo, es decir, lo nativo de América era lo genuinamente americano.

De acuerdo a lo anterior, el criollo o mestizo aparece como un valor opuesto al de la cultura europea, en el vanguardismo latinoamericano, surge el sentimiento criollo o mestizo

en la medida que se opone a la devoción imitativa de lo extranjero.

En el cono sur del continente americano, el criollo o mestizo está representado en la figura del gaucho, que se tiene como emblema y símbolo de la identidad cultural de Argentina, del Uruguay y del sur del Brasil. En relación al Uruguay de los años veintes tenemos la presencia de dos defensores de la cultura del gaucho, en la literatura destaca Fernán Silva Valdés fundador del Nativismo, movimiento que trata de renovar la literatura gauchesca uruguaya, en las artes plásticas tenemos al pintor Pedro Figari, quien al retratar las costumbres tradicionales de Montevideo, rescata lo gaucho como uno de los símbolos del criollo o mestizo de América Latina, que lo antepone al avance de la cultura urbana europea que amenaza con desaparecer la cultura híbrida, representada simbólicamente en el estilo de vida del gaucho. El gaucho para este pintor es el criollo o mestizo, es decir, es un representante de la cultura mestiza, síntesis cultural de lo hispánico, lo indígena y lo africano.

La hibridez como valor que enarbola el vanguardismo latinoamericano, es también resultado del ambiente cultural que tiene que ver con la crisis de los valores europeos en las dos primeras décadas del siglo XX. Ante esta crisis, lo moderno en el arte estará orientado por el interés en las culturas primigenias africanas, polinesias y americanas. El regreso a los elementos primitivos de la cultura son algunos de los factores determinantes de las nuevas reglas del arte, que marcarán la composición y apreciación artística de la vanguardia europea de las primeras décadas del siglo. Al respecto, muchos pintores recurrieron al primitivismo como fuente de temas y formas. Sin embargo, se trata de un discurso plástico producido por una elite artística blanca y europea que incorpora la temática del primitivismo para divulgarla ante un público también blanco, perteneciente al mismo grupo de la elite cultural. Por eso, las manifestaciones artísticas europeas inspiradas en esta temática, no persiguen fines liberadores al contemplarlos únicamente como elementos exóticos. Ante esta situación, Oswald de Andrade observa que, si para el europeo el negro no pasa de ser un elemento exótico, para el brasileño el negro es un elemento realista. De igual forma para el crítico uruguayo Alberto Zum Felde haría una afirmación semejante cuando afirma que “...el negro es exótico en Francia, pero aquí en el Plata, es nativo” (Schwartz, Jorge, 2002, pág. 661).

En el mismo sentido, es de sostenerse la posición del Nativismo uruguayo, representado por Fernán Silva Valdés, quien señala que el arte moderno uruguayo deberá nutrirse del paisaje, de la tradición o del espíritu nacional o regional; Silva Valdés sustituye el criollismo (de estilo de la corriente modernista) por el nativismo (de estilo de arte moderno vanguardista), el cual, debe conseguir superar al viejo criollismo, que solo se inspiraba en los tipos y costumbres del campo, por lo que propone como tarea del nativismo literario, ampliar el panorama hacia otras esferas nacionales. Otro movimiento es el Indigenismo y la Negritud difundido entre otros por José Carlos Mariátegui y Aimé Césaire (escritor martiniqueño), el primero, defiende la idea de reconocer el habla indígena, en ese sentido, será una acción revolucionaria en la medida que recuperan su voz, silenciada primero por el conquistador y el criollo después, mientras que el segundo, señala en relación al lenguaje y la expresión, que el francés que se hable en las Antillas, lleve la marca de la negritud, es decir, defiende la lengua antillana, al proclamar que se hable “un francés negro, que aún siendo francés, lleve la marca negra” (Schwartz, Jorge, 2002, pág. 650).

Por su parte, en el Manifiesto Antropófago de Oswald de Andrade, cuando se sostiene que “Somos concretistas”, se refiere a la concreción de un habla más esencial, liberada de las normas académicas, es decir, se propone revalorar el habla popular, opuesta al habla académica, que identifica con el habla del colonizador. Para ello, se define al arte latinoamericano como la expresión del sincretismo cultural (fusión de las culturas del colonizador y del colonizado). Es en esta perspectiva, que la vanguardia brasileña, defiende un lenguaje, a partir de los giros del habla del indígena, de la negritud y del criollismo.

En este sentido, el clamor de las vanguardias latinoamericanas está centrado en el deseo de ser moderno, sin que con ello se pierda lo que identifica el lenguaje propio, para poder expresar así, de una manera más genuina el carácter de la peruanidad, de la mexicanidad, de la brasilidad, etc., y que la expresión esté representado en la hibridez cultural del lenguaje. La defensa de la hibridez del lenguaje, critica los afanes modernizantes de algunos grupos que se dicen representantes del “espíritu nuevo”, lo que llaman modernolatría, es decir, la defensa de lo moderno sin más y de los modelos importados, contra esta modernolatría, se manifiestan las vanguardias latinoamericanas, hacen un llamado a dirigir la mirada hacia los elementos autóctonos americanos, ya que como dice

César Vallejo “la endósmosis lejos de nutrir envenena” (Schwartz, Jorge, 2002, pág. 535).

Arturo Uslar Pietri, venezolano, uno de los críticos representativos del movimiento vanguardistas en Hispanoamérica escribía en 1927: “Los seres y las cosas varían según el aspecto por donde se les enfoque, así la labor del crítico ha de ser, esencialmente, la de buscar el aspecto característico y auténtico. La vanguardia no es ni individual, ni nacional, es un fenómeno de nuestra cultura, que cae sobre todos y que estamos en el deber de ponerle los hombros para que se apoye... no solamente América no es plagiaria de las vanguardias del otro lado, sino que también, ha hecho su aporte considerable y noble y alto y pesado” (Verani, Hugo J, 2003, pág. 189).

La inquietud de renovación, de actualización, de ir con el siglo, invade toda la región latinoamericana, aparece un espíritu de renovación que representa una oclusión a la enseñanza académica y conservadora que sólo tiene la mirada hacia afuera. Es una época prolífica en debates y disertaciones sobre la problemática nacional, es prolífica también en el surgimiento de revistas literarias y artísticas, proclamas y manifiestos. Se hace presente el afán de modernizarse, con la exigencia de un reconocimiento, que Europa se ha negado a reconocer, en cuanto a una producción artística genuina y original. La aparición de los "ismos" en América Latina (Muralismo, Estridentismo, Ultraismo, Creacionismo, Nativismo, Constructivismo, Neoconcretismo, etc.) durante la década de los veinte y treinta, respondió a particularidades propias de la realidad latinoamericana; como dice Hugo J. Verani, la confluencia de los vanguardismos europeos con el medio cultural latinoamericano, produce en la región manifestaciones artísticas diferenciadas, no son simples reflejos de corrientes ajenas y trasplantadas, sino particularidades que le dan un rostro propio, que lo modernizan culturalmente (Verani, Hugo J. 2003, pág. 13).

Esta modernidad, lleva implícita la necesidad de expresar los rasgos identitarios nacionales y regionales, que destacarán y afianzarán la identidad latinoamericana a partir de la definición de lo que constituye las distintas nacionalidades de la región. Es a través, del pensamiento y las manifestaciones artísticas, que harán patente la reconstrucción de lo latinoamericano, a partir de pensarnos nosotros mismos, de pensarnos desde la posición de una cultura negada, no reconocida, en su autenticidad y originalidad, lo que generará una cultura de resistencia, llevada a cabo por las vanguardias artísticas latinoamericanas. Este es

un rasgo importante, que diferencia los movimientos de vanguardia en América Latina de los movimientos vanguardistas europeos.

En el contexto de una cultura de resistencia, se propone la construcción de un nuevo orden, el cual, se sustente en la defensa de la justicia y la identidad, a través del diseño de proyectos propios, autónomos y libres, no sólo de Europa, sino, también de los Estados Unidos de América que amenazan con devastar la cultura latinoamericana. Al respecto, José Carlos Mariátegui señala que la alternativa es entre una América socialista frente a una América capitalista, es decir, una diferencia ya no en el plano del idealismo cultural, sino en el plano de un orden social de distinta naturaleza, como sería un sistema socialista. Los argumentos van en este sentido, cuando dice “A una América del Norte, capitalista, plutocrática, e imperialista, sólo es posible oponer eficazmente una América latina socialista... Los países latinoamericanos llegan con retardo a la competencia capitalista... El destino de estos países, dentro del orden capitalista, es el de simples colonias... la oposición de idiomas, de razas, de espíritus, no tiene ningún sentido decisivo. Es ridículo hablar todavía del contraste entre una América sajona materialista y una América latina idealista, entre una Roma rubia y una Grecia pálida...” (Schwartz, Jorge, 2002, pág. 337).

Por su parte, el escritor cubano Roberto Fernández de Retamar, enfatiza la cultura de resistencia, en términos de invertir lo señalado por José Enrique Rodó al caracterizar al espíritu latinoamericano como Ariel y el de Calibán para el espíritu de la América sajona. Al respecto, señala Fernández Retamar, que en una cultura de resistencia, es el personaje Calibán quién con su actitud retobada y rebelde, desafía al dominador, representado por el personaje Próspero, y aprende el lenguaje del propio Próspero para maldecirlo y tramar su aniquilación, por lo que el espíritu rebelde latinoamericano más bien, está representado en la condición de Calibán, condición que implica, también, repensar nuestra historia desde el otro lado, desde el otro protagonista, desde la alteridad, que es precisamente la posición de Calibán en relación a Próspero, y América Latina en relación a la centralidad que tiene quién ejerce la dominación, en este caso representado por europeos y los estadounidenses. Es en este sentido, que Calibán simboliza la cultura de la resistencia, la descolonización del pensamiento, la defensa de la identidad, es la oposición a la cultura impuesta. El Artista latinoamericano, cuando defiende la identidad se convierte en un Calibán. El personaje

Calibán, representa lo híbrido de la cultura latinoamericana, lo híbrido pasa a ser identificado con lo demoníaco en una cultura de resistencia, que se contrapone al Ariel diáfano y etéreo en quien Rodó identificó a América Latina. El americano paradigmático representado por un Servando Teresa de Mier, un Simón Rodríguez, un José Martí, etc., se acerca más al Calibán irreverente, corrosivo, rebelde y devorador, muy próximo al antropófago que sirvió a Oswald de Andrade para metaforizar el modo de ser brasileño. Al igual, en Lezama Lima, encontramos la figura del Calibán demoníaco, que prevalece y se mantiene a pesar de las tempestades de la historia, es decir, con su persistencia y tenacidad a toda prueba, se dispone a nadar a contracorriente, asimismo, manifiesta en todo momento deseos de poseer un conocimiento ígneo y la defensa de una libertad absoluta (Chiampi, Irleamar. 2005, pág. 27). El carácter telúrico de Calibán, representa al pluralismo americano, como crisol de razas y de encuentros culturales, por lo mismo es el espacio gnóstico que propicia el surgimiento pleno de su cultura, en donde tiene cabida la transculturación y en la que pretende hacer válido lo señalado por Lezama Lima, cuando anuncia que en América Latina “Todo tendrá que ser reconstruido, inventado de nuevo, y los viejos mitos, al reaparecer de nuevo, nos ofrecerán sus conjuros y sus enigmas con un rostro desconocido” (Chiampi, Irleamar. 2005, pág. 24).

IV.-LOS FUNDAMENTOS ESTÉTICOS Y BASES DE LA IDENTIDAD LATINOAMERICANA: LA ESCUELA DEL SUR.

*“La idea del artista como creador absoluto, del
Artista-Dios, me la sugirió un viejo poeta indio de
Sudamérica (aimara): el poeta es un dios; no cantes
la lluvia, poeta haz llover”*

Vicente Huidobro.

1.- La Escuela del Sur como propuesta de Joaquín Torres García.

Como Escuela del Sur, pasa a identificarse el movimiento que encabeza Joaquín Torres García a su regreso al Uruguay en 1934. Es de señalarse que en este mismo año, funda la Asociación de Arte Constructivo, la cual se encargará de promover la modernización artística en el Uruguay. Como vocero de este movimiento de renovación, se publica la revista Círculo y Cuadrado, que circula como vocero del constructivismo entre 1934 a 1938, mientras tanto, Torres García es profesor de artes plásticas en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Uruguay.

La representación del mapa del continente americano invertido, pasa a ser el símbolo de la afirmación de la identidad cultural. Esta inversión fue gestada en febrero de 1935, en la conferencia titulada La Escuela del Sur. En esta conferencia se hace una reivindicación de la cultura latina del sur, en contraposición a la cultura sajona del norte. La configuración de esta contraposición fue recurrente en el ideario estético y artístico de Joaquín Torres García, desde su regreso al Uruguay, hasta su fallecimiento el ocho de agosto de 1949. Es de destacarse, lo señalado en esa conferencia, en relación a la afirmación de que el norte para los latinoamericanos debe ser el sur. Al respecto, la propuesta es generar desde el sur de América movimientos de arte moderno, este movimiento debe estar dirigido por la propuesta del arte constructivo, ya que esto corresponde al espíritu originario de las culturas primigenias de América.

En 1943 como ya se ha señalado, funda la Escuela Taller de Artes Plásticas (ETAP), la cual, surge con el firme propósito de promover un arte que tenga como raíz lo propio del

arte de América. De acuerdo a Torres García, la ETAP, tendrá como ideario retomar la gran tradición del arte de todos los tiempos, entre ellos el gran arte precolombino, se dará a la tarea de construir un arte americano, original y autónomo, basado en la construcción geométrica, partiendo de lo interno a lo externo, de lo abstracto a lo concreto.

Es de observarse que esta idea autonomista, implicaba renovar las artes plásticas uruguayas, una renovación que se orientaba hacia la abstracción en su vertiente constructivista, postulado por Torres García. Es de mencionarse que en un principio, este proyecto de renovación tuvo aceptación en la plástica consagrada del Uruguay, la cual, estaba conformada principalmente, tanto en la enseñanza como en la apreciación, por la pintura académica apegada al tipo de representación pictórica, naturalista o realista y en algunos casos con representaciones al estilo postimpresionista, sin embargo, en la medida en que se concretaba el proyecto artístico del constructivismo, se inició una confrontación entre los defensores del conservadurismo y los renovadores constructivistas, esta confrontación, que no obstante, los aires renovadores que en general se respiraban en la región, no siempre era favorable para los defensores del movimiento Escuela del Sur, éstos se enfrentaban por un lado, con la presencia abrumadora de la influencia académica, que seguía la moda europea, por otro lado, también, no les favorecía la recepción del público uruguayo, muy acostumbrado a los gustos europeos. Esta situación, adversa para la renovación de las artes plásticas, ocurría, no obstante, que en el Uruguay, se habían iniciado en la década de los veinte movimientos modernistas como el Nativismo en la literatura, y el de haber contado con la figura notable de Pedro Figari, considerado como uno de los precursores del modernismo pictórico en América.

Si bien esta resistencia al cambio, propugnada por el movimiento constructivista Escuela del Sur, es parte de la confrontación que ocurre en todo movimiento de vanguardia, y que como lo explica Pierre Bourdieu, es una lucha que se establece entre los pintores consagrados y los pintores recién llegados al campo del arte, son síntomas del ambiente moderno en la región, relacionados con la renovación constante encabezadas por las vanguardias. En este caso, los defensores de la Escuela del Sur, son los recién llegados, que al buscar la consagración, se enfrentan a formas artísticas institucionalizadas y a prácticas que tienen anquilosada las artes plásticas uruguayas. Ante esto, la confrontación juega el

papel de dinamizador, al presentarse tensiones en el campo del arte, que como tal, y visto como un campo de juego, la orientación del mismo, dependerá de la correlación de fuerzas entre los artistas consagrados y los que buscan la consagración, en el dinamismo de este juego, la correlación de fuerzas orientarán finalmente a las artes plásticas hacia el constructivismo encabezado por Joaquín Torres García.

Es en este contexto, que se organiza la Escuela Taller de Artes Plásticas (ETAP), En esta Escuela Taller, Joaquín Torres García, se da a la tarea de crear a través de su enseñanza un estilo basado en las ideas del arte constructivo. A un año de fundada la Escuela Taller (ETAP) se edita una revista llamada *Removedor* que dura hasta 1953, a partir de esta fecha la revista *Removedor* será sustituida por la *Revista Escuela del Sur* que dura hasta el cierre de la Escuela Taller (ETAP) que ocurre en 1962. Un aspecto central de estas enseñanzas, era alcanzar una identidad artística latinoamericana, basado en lo que él definía como el equilibrio entre la tradición del arte occidental y el arte indoamericano, para no caer en un tipismo o folklorismo, proponía como solución “hacer de lo ajeno sustancia propia” y de esta manera consolidar un arte latinoamericano como resultado de “una positiva originalidad nuestra”. A diferencia de lo que propone el Neoplasticismo, el Suprematismo y el Constructivismo europeo, Torres García en su propuesta de arte constructivo, se negó a admitir una contradicción entre naturaleza y espíritu, de ahí que hasta en sus construcciones más abstractas, aparece lo figurativo. Es decir, defiende una abstracción figurativa, entendiendo como tal, una abstracción con referencia a la realidad, es lo que él llama un arte abstracto/concreto, ya que a su juicio, lo abstracto y lo concreto son términos que no se oponen, sino al contrario, se complementan, pues, ambos son dos rostros del mismo concepto, que es el concepto de lo universal, es decir, la consecución de lo universal supone partir de lo abstracto a lo concreto.

Es de observarse, que la base de la enseñanza de la Escuela Taller de Artes Plásticas, (ETAP) está en la teoría de Joaquín Torres García, que tiene como premisa, enseñar con el principio de “mejor hacer saber, que saber hacer”, es decir, enseñar el concepto, precedido por la práctica del saber hacer, estableciendo la coherencia entre el concepto y la práctica, la jerarquía que establece del saber, sobre el hacer, no lo establece conforme a la enseñanza tradicional de la academia o el saber de los centros metropolitanos, sino que esta jerarquía

está por la construcción del propio saber, basado en el saber universal de todas las culturas y de todos los tiempos, para luego, con este saber propio construido, pasar a lo concreto. El énfasis que otorga al proceso de generación de un saber propio, que tenga como base la tradición del saber universal y culturas de todos los tiempos, asume como centro de interés para el arte latinoamericano, aquel saber provenientes de las culturas precolombinas, que han estado excluidas del saber que se dice universal. En este sentido, se trata de generar conocimientos desde América Latina, que permitan dirigir el práctica artística, establece con esto el precedente de que ya pasó el tiempo de estar en la última fila de lo que otros han comenzado, sino por el contrario, habrá que generar saberes que permitan a la región estar a la vanguardia del arte.

Otro aspecto a destacar, es el hecho de que la enseñanza de la escuela taller (ETAP) estuvo basada en la consideración de comprender la vida misma como una unidad en donde los opuestos se complementan, el reto para alcanzar la armonía es justamente lograr el equilibrio entre fuerzas contrapuestas, de ahí que se considera fundamental aceptar la oposición como parte de la dinámica de la vida misma. Esta es una de las enseñanzas que brinda el arte, a través de la organización de sus elementos compositivos nos damos cuenta de que los opuestos conviven y se equilibran, por ejemplo, el choque de contrarios, resuelven convivir en armonía. En la teoría del color se establece la armonización de los contrarios a través de los contrastes complementarios, contraste de extensión, contraste simultáneo, contraste cálido/frío, contraste colores primarios, etc. De igual manera, es de destacarse, la revalorización de las formas geométricas provenientes del arte indoamericano, así como de los elementos simbólicos de las culturas precolombinas, sin embargo, no se pierde de vista, que lo que importa es el objeto artístico en sí mismo, no su carácter referencial. Es decir, ya no se trata de llevar a cabo una representación pictórica basada en la imitación o semejanza de la naturaleza, sino la de sustituir la realidad o modelo a través de esquemas y símbolos, en donde tiene cabida la expresión.

Es de destacarse algunos de los principios fundamentales de la enseñanza de la Escuela Taller de Artes Plásticas (ETAP).

- a) Mejor hacer saber, que saber hacer.
- b) Hacer del artista plástico un poeta, un sabio y un arquitecto.

- c) La formación en las artes como un aspecto que implica: el aprendizaje de reglas, pero también es una cuestión que atañe a la intuición y la fe.
- d) El punto de partida es de la geometría a la naturaleza.
- e) Hacer de lo ajeno lo propio: la expresión como un elemento de lo propio. Retomar la tradición del arte de los tiempos, con base en ello, considerar nuestro entorno.
- f) El objeto, o la realidad como un pretexto para la pintura.
- g) Los valores plásticos como absolutos, que valen por sí mismos. La pintura puede significar sin necesidad de representar, se propone por tanto, el valor de la pintura sólo por remitirse a sí misma, por su autonomía y autosuficiencia.
- h) Llevar a la naturaleza a un orden plástico, basado en la ley de la unidad.
- i) La abstracción como un proceder para captar lo esencial de las cosas, por consiguiente sin esto no implica la ausencia de lo concreto o la ausencia de la figuración.
- j) Deconstruir para construir. El artista es un constructor que habrá que aprender a ver lo esencial, para ello es necesario ejercer la mirada hacia adentro, no como le han enseñado a tener la mirada hacia afuera.
- k) Volver a los orígenes del arte, recuperar la tradición del arte universal de todos los tiempos, las culturas arcaicas, el dibujo esquemático y la pintura planista.
- l) Búsqueda permanente de las raíces propias del continente latinoamericano. Se propone la práctica artística desde el espíritu geométrico de la cultura indoamericana. Este sería nuestro aporte desde América Latina a la cultura universal.
- m) Tener la Regla de Oro como guía para encontrar el equilibrio y la armonía de los contrarios.
- n) La importancia en la pintura son los tonos, no los colores.
- o) Hacer ver que la pintura es creación no imitación.
- p) El mundo no como es sino como debe ser, para tal fin, el pintor debe construir ese mundo que es a un orden plástico, a partir, del cual el mundo estaría en el plano del debe ser.

2.-Concepción estética del movimiento artístico Escuela del Sur.

2.1- Por un arte latinoamericano.

El objetivo central de la concepción estética de Joaquín Torres García, es que desde América Latina se construya un arte de calidad que pueda llamar propio o suyo, libre ya de influencias extranjeras; considera que esto será posible si aplicamos los principios del constructivismo, en donde los pueblos latinoamericanos tienen que construir y reconstruir en forma permanente su propio conocimiento de si mismos. Recupera el sentido epistemológico del constructivismo, para lo cual, el conocimiento se construye, no está dado y que por tanto, el arte no es reflejo tal cual de la realidad, sino, que es otra realidad, creada por el artista, al igual que las fuerzas de la naturaleza en la construcción de realidades, el artista es creador de realidades. Esta construcción es resultado del intercambio entre el artista como sujeto y el medio natural y social en el que vive, intercambio entre el pensamiento y el objeto.

Al establecer una relación dialéctica entre arte y cultura, Torres García, sostiene el concepto de verdad, como una relación entre un arte genuino y una cultura genuina, lo cual, solo serán tales si responden a expresar verdaderamente las necesidades de los pueblos. Por tanto, el arte y en este caso la pintura, no consiste en la descripción de las apariencias de la realidad, sino la de expresar la esencialidad de esta realidad. Esta realidad esencial, lo relaciona con la revelación de la verdad y expresión de la universalidad. El anhelo de que la región latinoamericana, debe tener su propio arte, está vinculado a la idea de revalorizar la tradición indoamericana y se refiere a la construcción de un arte que tenga como principio el espíritu geométrico, presente en los monumentos de las culturas mesoamericanas e incaicas, así como, la de retomar la idea de cosmos y de universalidad de estas culturas, con ello, plantea una vuelta a la tradición del continente, pone énfasis en que esto no es para plagiar, sino, se debe retomar porque las culturas originarias de América, tienen como forma la tradición del Hombre Abstracto.

De lo anterior se desprende que los artistas plásticos en América Latina, no tienen que ir a buscar a otra parte, lo que se tiene aquí mismo: la cultura geométrica de los pueblos indoamericanos. Esta debe ser la fuente de inspiración, no sólo porque es parte de la tradición del arte universal, sino porque es además, lo americano propio y por lo tanto, al

estar más cercano a nuestro ambiente, nos resulta más adecuado. Asimismo, al ser parte de lo nuestro, responde más al deseo de unificación y de identidad de los pueblos latinoamericanos, “ya en otro tiempo, volvimos el mapa al revés, indicando que nuestro norte era el sur, y así, cortando en cierto modo con la tiranía espiritual de Europa, reintegrémonos, pues, a la gran familia indoamericana” (Torres García, Joaquín, 1984, pág. 817).

Enfatiza de manera contundente la diferencia cultural entre América y Europa, señala al respecto, que somos material y espiritualmente distintos, tanto en el paisaje, como en los usos y costumbres, mentalidad, carácter y temperamento, por lo que no cabe aquí, la imitación de lo europeo, más bien, habrá que partir de nuestras realidades, sin pensar en las de afuera, dado que somos latinoamericanos, no tenemos “que rivalizar con el abuelo español o italiano, nacido en Europa, y... queriendo ser como ellos. No lo seremos nunca, la tierra americana ya nos marcó con sello imborrable y para siempre. Y por esto, aunque no indígenas del todo, somos de aquí. Nueva generación debe ser la nuestra, que busque de vincularse a esta tierra queriendo penetrar en su entraña... si queremos hallar altura, nobleza, medida, orden, es decir, lo que debe llamarse cultura, podemos hallar eso en la cultura arcaica del continente” (Torres García, Joaquín, 1984, pág. 817). Por lo mismo, señala que América Latina siendo distinta a los demás regiones del mundo, tiene expresión propia, ya que su cultura es única y original, así como también, original es su expresión artística, pues, ésta es resultado de la expresión de sus pueblos (Torres García, Joaquín, 1984, pág. 195).

En relación a lo híbrido de la cultura latinoamericana, menciona que “fuésemos como fuésemos, puros o compuestos, con sangre o no indígena, por el hecho de haber nacido aquí, nuestra consigna debiera ser, ya fuésemos chilenos, mexicanos o brasileños, la de buscar lo profundo de esta América, profundizar en la viva entraña de la tierra, arraigarnos, crecer, existir para este suelo, ya sin más veleidades europeas” (Torres García, Joaquín, 1984, pág. 818). Esta hibridez es la fuerza de crecimiento vital, es el ser mismo de América, por lo que es partir de su carácter híbrido y de sus necesidades materiales y espirituales, que deberá modelar la verdadera estructura o construcción de una cultura completa. La raíz debe determinar el resto de la frondosidad del árbol. Sin embargo, esto es

lo que hubiera tenido que ocurrir en América: "que los invasores, aceptando una cultura ya establecida hubiesen puesto su esfuerzo en continuarla. Hicieron lo contrario: despóticamente la abatieron. Y entonces, hijos sin madre, hombres sin arraigo, crecieron con el ensueño de sus pueblos, y así perpetuando ese sentir de generación en generación. Y eso es lo que somos. Algo sui generis en cuanto a pueblo, y que se ha bautizado con el nombre de criollo... Somos hombres sin haber sido jamás niños y que por esto lo que sabemos lo hacemos como adultos, olvidamos que en el niño está la poesía, la imaginación creadora, el don del descubrimiento y el juego que es el arte". Somos "... hombres sin haber sido niños" la posibilidad de salvarnos está en "... Estudiar la cultura arcaica de estas tierras: lo prehistórico. Tratemos de penetrar su esencialidad, su hondo sentido, su misterio; entremos en su orden, en su arte de expresión geométrica... El alma de América no ha muerto... vendrá un día en que América tendrá que decir algo al mundo" (Torres García, Joaquín, 1984, pág. 539). De lo contrario, será crecer por añadidos y por consiguiente se configurará una producción artificial, sin nada nuevo y que decir. La cultura híbrida es la riqueza nuestra, llámese criollo o mestizo, tiene que seguir el orden natural de que produce la buena tierra, que el injerto acabe por ser el árbol mismo, pero mejorado y aumentado.

Para hacer un arte con matiz americano, recomienda que se debe tener como punto de partida, la idea plástica, después pensar en una estructura, entendida como la organización de un orden plástico armónico, en términos de medida, proporción, ritmo, colores, tonos y formas. Este orden, debe ser conforme a un acorde entre las partes y el todo, después de haber realizado esta estructura, pasamos a lo sensible, que consiste en dejar guiar a la razón por el sentir. Es decir, el arte es un asunto en donde interviene la razón (pensamiento), la intuición y la sensibilidad. Por intuición entiende como la facultad que tiene sus raíces en lo más profundo del ser, es aquello que se da y que la razón no puede explicar, en este sentido, el arte es una cuestión de razón guiada por el sentir, por lo mismo, en la medida que interviene la intuición, es una cuestión de misterio y fe (Torres García, Joaquín, 1984, pág. 457). Corresponde por tanto, al arte ser resultado de la mirada interior, de la intuición y del convencimiento de la fe en la armonía cósmica y de la cual, el hombre mismo es parte.

Si partimos de este esquema, es de esperarse que el matiz de América, se muestre en el orden geométrico herencia de la cultura indoamericana, pero también en el color local, en el

ambiente, la luz, el sabor, la manera de hablar, etc. Este matiz, se mostrará en algunos por el carácter, en otros, por los símbolos, esto dependerá del temperamento propio de cada quien, pero, nos señala Torres García, hay un aspecto que debemos de tener cuidado, esto, es de que el matiz de América, no se quede en lo arqueológico, ni en lo anecdótico o descriptivo, esto a toda costa, habrá que evitar, pues no se trata de copiar la realidad, sino más bien la idea de la realidad, por ello no se debe partir de la naturaleza, sino de la geometría, partiendo de lo abstracto y la geometría, evitaremos caer en lo decorativo. Un arte propio tiene que estar basado en una estructura propia, sólo partiendo de ahí y no de la realidad hallaremos lo propio, mientras que por el camino de la anécdota y de la imitación jamás podremos llegar a una verdadera creación.

El arte es construcción, el artista es un constructor, esta construcción para que alcance la unidad perfecta debe estar de acuerdo con la regla, por extensión América Latina, su tarea es construirse a sí misma, para llevar a cabo esta tarea, al igual que el arte, será necesario, poseer la regla, solo entonces será una obra de artistas, será importante que esa regla sea suya; es decir, a partir del concepto hombre abstracto (lo que debe ser) y de lo concreto de la expresión americana (lo que es), en ese tenor, su construcción estará adaptada a su peculiar necesidad, pero con base al orden universal (Torres García, Joaquín, 1984, pág. 730). Lo universal es el orden cósmico que se encuentra en la tradición, entendida como el conocimiento de todas las culturas y de todos los tiempos, es la tradición que se observa a través de la geometría, la medida, el número y la estructura. La regla esta en la estructura, por lo que es la estructura la que marca lo propio del arte en cada país, y no es el tema o lo típico, como lo ha sostenido el realismo y el naturalismo desde el Renacimiento. La construcción de la estructura, lo explica, con un ejemplo de la siguiente manera, la estructura en relación al lenguaje de un pueblo, está en la medida y el ritmo del canto en el hablar propio de ese pueblo, pero también, está en la expresión de su alma, que obedece a los impulsos de su modo de ser íntimo, lo vital, lo que lo caracteriza como pueblo. “Y así tendrá la estructura de sus danzas, de su música, como tendrá su modo de andar o de accionar” (Torres García, Joaquín, 1984, pág. 731).

América Latina por las condiciones de indigencia que presenta, es difícil el desarrollo artístico, es decir, por esta indigencia, tanto la enseñanza como la práctica artística se

enfrentan a condiciones menos favorables que en Europa y en Estados Unidos. La vida cotidiana en América Latina, pesa más el orden material, por lo que el artista está más desprovisto de elementos para su desarrollo, en estas condiciones, su creación está confiado muchas veces al puro instinto y recurre al plagio para sobrevivir, esto tiene que acabarse, la manera en que puede acabarse, es por un lado, que la sociedad, tome conciencia de la importancia que tiene el arte en el destino del hombre, el arte ennoblece el espíritu y permite vivir mejor, por tanto, deberá ocupar un lugar importante en la construcción del sí mismo y de la América misma, por otro lado, también, se debe tomar conciencia de que estamos en América, de que nuestros problemas, no son los de los europeos, por lo tanto, éstos tendrán que ser resueltos por nosotros mismos, puesto que son nuestros problemas, nadie de afuera estará interesado en resolverlos. Para empezar con la resolución de estos problemas, tendremos que considerar que nuestra cultura tiene que tener como punto de partida nuestra raíz, que es la cultura incaica o mesoamericana. Tenemos que aprender mucho de estas culturas, por ejemplo, el hecho de que tienen como referencia al Hombre Universal, el hombre abstracto, esto no tiene la cultura trasplantada del invasor, centrada en el realismo renacentista. La tarea es pues, volver al origen, exhumar la verdadera América enterrada, y repudiar la cultura trasplantada que aquí se ha formado. América nueva, corresponde un hombre nuevo, un artista nuevo que esté desligado de la vieja Europa, puesto que somos hombres nuevos tendremos que trabajar entre nosotros, buscando que ya no más imitación, por lo que el artista nuevo, va a implicar olvidar lo del Viejo Mundo y poner toda nuestra esperanza y nuestro esfuerzo en crear una nueva cultura. Urge una enseñanza que ponga en tela de juicio lo señalado por viejas escuelas de filosofía y de arte que no responden a nuestro ambiente y tiempo, habrá que limpiarse de influencias, y pensar al compás de esta vida que nos circunda (Torres García, Joaquín, 1984, pág. 727).

En contraposición con la idea de la falta de originalidad de la producción cultural americana, denuncia que esto, es sólo aparente, pues, debajo del barniz europeo, subyace latente lo propio, lo americano. Esta expresión propia, a causa de la presencia del invasor, no crece, pues lo ensombrece, sin embargo, basta con tomar conciencia de esta situación, para que las cosas asuman un cauce propio. También, atenta contra este carácter propio, la conserva cultural, especie de costra que en América se ha formado y que dificulta la

expresión de lo genuino. América Latina esta ensombrecida, y se ignora una realidad, nos dice, que ya es hora de que manifieste y defienda su expresión (Torres García, Joaquín, 1984, pág. 822). Para ello, habrá que revalorizar la tradición de los pueblos precolombinos, que estaban muy alejados del naturalismo, su creaciones respondían mas bien a la estructura geométrica, por lo tanto, en este sentido nos podemos entender mejor con el indio americano, ya que éste siempre ha sido un geómetra. La visión geométrica es cultura, porque se manifiesta en el Hombre Universal. En el arte indoamericano destacan sus monumentos, su concepción cósmica del mundo, que refleja su sistema social, así como su calendario, su mitología y su arte (Torres García, Joaquín, 1984, pág. 822).

Debido a la predominancia de un arte con base al naturalismo o arte imitativo, centrado en la representación del tema, decorativo o sentimental, propone, por una lado, una solución para construir un verdadero arte de América, el cual debe partir de algo general que pueda dar unidad a todo el arte del continente y por el otro, que recoja todo aquello, que desde lo local deba destacarse, el cual, debe permitir llegar a lo general o universal. Esto último, es la regla abstracta (concepto de estructura que abarque todos los aspectos del problema plástico) y fijar de este modo, un criterio o medida que determine la forma en que lo concreto debe de entrar en conformidad con lo abstracto, a fin de constituir una perfecta armonía. Con esto se conseguirá, en primer término, la creación de un arte fuerte, grande y propio de América (Torres García, Joaquín, 1984, pág. 727).

Lo importante para tener un arte propio, es constituirse en un ser a si mismo, es decir, que seamos nosotros mismos, es lo nuevo que deberá manifestarse en nuestras obras, producto de la convicción de que somos nosotros mismos. Debemos, pues en cierto sentido, "rehacernos y para ello, lo primero es que nuestro pensar sea otro, pues esto, sin duda, es lo que por su virtud y operando desde adentro puede inmunizarnos de cualquier influencia... Dejemos a maestros que ya no pueden servirnos, puesto que, nada pueden decirnos de lo que debemos descubrir en nosotros mismos... no debemos contar con la ayuda de nadie y sí solo con nosotros mismos. Este ha de ser nuestro pensar... que nada nos asuste. Lo único que debe asustarnos será el caer en lo que se aprendió: en el remedo, en el plagio, voluntario o involuntario, en el prejuicio europeo" el verlos como lo venerado y consagrado en el arte "...Tomar lo nuestro, darnos cuenta de lo nuestro, darnos cuenta de lo que somos,

llegar a esa conciencia. Todo esto sí, en primer término. Pero, luego, no hacer como el mal actor, que a gritos se descompone en la escena, sino como el actor que posee un estilo, que conoce unas reglas” (Torres García, Joaquín, 1984, pág. 728).

El inconveniente de la imitación de los moldes ultramarinos, es que tiene un efecto perverso sobre los latinoamericanos, no sólo en la medida que inhibe la creatividad y la generación de un pensamiento propio, sino, también, en cuanto que genera con ello, una dependencia mental y económica, que atenta con la autonomía de los pueblos, ya que la adopción o imitación de esos moldes importados, hace que el hombre americano, no piense en sus propias capacidades, al contrario, en la importación de moldes, el hombre europeo se prolonga en el americano, es el que piensa sobre los problemas de América, en lugar de los propios americanos, por lo que esos conocimientos, no siempre responden a las necesidades de los pueblos latinoamericanos, en el caso de las artes plásticas, por ejemplo, resulta inadmisibles que en América Latina no se pinte sin hacer referencia a un autor plástico europeo. En cambio, los artistas plásticos de allá, ni siquiera toman en cuenta a los nuestros. Lo peor del caso, es que entre nosotros mismos, admitidos que nada puede hacerse, que no sea dentro del concepto de arte europeo, y es frecuente que aún entre nosotros, artistas plásticos, se recurra siempre a citar a los pintores europeos y no a los nuestros, porque simplemente no se les conoce y tampoco hay el interés en conocerlos, pues, persiste la idea de que somos apéndices de los centros metropolitanos ultramarinos. Se tiene que dejar de pensar así, hacer a un lado este afán de imitar, y empezar a revalorar lo propio, de conocer y comentar lo hecho por nosotros mismos, de considerar las cosas con independencia, la plástica latinoamericana debe participar activamente en el proceso de la emancipación mental y estética "sólo así, se habrá de avanzar hacia un arte genuino americano" (Torres García, 1984, pág. 729).

Es de observarse que de acuerdo a lo anterior, Torres García, es contrario a la importación de moldes, en contrapartida al afán de importar, establece la necesidad de construir un arte latinoamericano, que sin perder sus referencias locales, incorporara elementos del (gran) arte de todas las épocas y lugares del mundo. Resultado de la concordancia de lo universal y de lo local, es decir, resultado de la tradición del arte moderno, la tradición del arte precolombino y la tradición todas las culturas antiguas. Por

tradición, se entiende lo universal (la geometría y el concepto de hombre universal) que pervive en todo el arte de todas las culturas y en todos los tiempos. Con estos presupuestos heredados del arte universal, de seguro que el arte latinoamericano, alcanzará lo universal, y se alcanzará, teniendo como punto de partida, la abstracción y la geometría, sólo así, podremos hablar de la realidad nuestra, y también, daremos cuenta del ambiente y del color local donde vivimos. Para esto, habla del futuro artista de América, el cual, parte de la idea de que es un constructor de un nuevo orden plástico, capaz de producir obras que tengan vida propia, que existan con independencia de su autor, es decir, el artista del futuro será un verdadero creador, cuando su obra se separe de él, y viva independiente de su creador, esto sólo se logrará cuando "cada uno de nosotros esté en la disposición de tomar todo de primera mano: el agua de la fuente con una vasija propia. De no hacer así, es inútil que ponga en su obra todo lo típico o color local, ni la obra será suya, mucho menos de América... Propóngase, pues, no tomar modos ni maneras de Europa" una vez hecho esto se quedará en la nada, pues, es dentro de esta nada en la que debe trabajar; pues, tiene lo más importante: la regla que será suya, la naturaleza en que vive y él; así será el artista de América (Torres García, Joaquín, 1984, pág. 731).

Llama la atención, la insistencia que hace Torres García sobre lo perverso de la imitación para la identidad de los pueblos, en relación a esto es de observarse lo que dice cuando se refiere a la imitación sin más de lo de afuera, es decir, lo de afuera, que se acepta, sin crear nada nuevo, estar conforme con práctica, será como aceptar lo que no somos, conformarnos con esta situación, dice Torres García equivale a no ser nada. Tampoco se trata de encerrarnos en nosotros mismos y no ver lo que sucede afuera, uno de los riesgos de la autarquía, es caer en el folklorismo o sólo ver el color local, por eso insiste, en observar los grandes periodos del arte y continuar con la gran tradición de todos los tiempos, pero sin imitar lo que ya se hizo, sino creando de nuevo. Sólo así, surgirá "algo de mayor dimensión, porque será resultado de la síntesis de las mil razas de este nuevo continente..." además "... lo que caracteriza al hombre nuevo, es que mira el futuro, el que quiere ser, el que quiere crecer, y sabe que será... este deseo, de eso vital suyo, que se gesta en lo profundo... tendrá que surgir una estructura que de cabida a la nueva visión del mundo nuevo... Y nadie podría acelerar lo que el tiempo debe crear... habrá que proceder

negativamente: eliminar todo lo adquirido, todo lo prestado, crear un vacío... Porque si sabemos lo que no somos, no sabemos lo que somos. Ser nada es preferible a pretender ser lo que no somos” (Torres García, Joaquín, 1984, pág. 731).

En el contexto de la modernidad latinoamericana, todavía se hace posible que ocurran manifestaciones inéditas que sorprenden, resultado en gran parte, del sincretismo cultural, que tuvo lugar desde el siglo XVI, y que hace del espacio americano un conglomerado heterogéneo. Por lo mismo, está más abierto a la diversidad y pluralidad, este ambiente plural y diverso, es favorable a la libertad de dar respuestas nuevas a las influencias culturales, cuando se han puesto límites y fronteras a esa libertad, no se duda en responder desde la resistencia cultural. En esas condiciones de resistencia, las respuestas se hacen desde lo arcano, en donde tiene cabida el mundo de lo simbólico, lo mítico, las metáforas y las hipérboles. Este mundo americano en resistencia, ha reforzado lo mágico y maravilloso de sus manifestaciones culturales, desde los cronistas hispanos del siglo XVI, dan cuenta de la impresión de asombro sobre lo americano, Por lo mismo, las respuestas desde América Latina, son vistas como alternativas novedosas, mientras que “... la caduca civilización europea, se descompone y se hunde, pues perdió el camino de la sabiduría, hallándolo nosotros, y que es el de esa ciencia universal, vieja como el mundo, podemos cumpliendo una eterna ley de equilibrio, restablecerla nuevamente aquí... Pensemos en el arte incaico y azteca” cuyas civilizaciones estaban basadas en la ley de unidad “...si queremos ser salvados, volver a la entraña de su profunda estructura, que sería entrar, en todo orden de cosas, en el construcción geométrica; partir, por esto, de lo puro elemental para ir construyendo su base propia” y según nuestras necesidades desde América “... se levantaría de nuevo el Hombre-Universal, por encima del hombre-individual, pues le corresponde a un pueblo joven que aún debe escribir la historia de sus más altos valores” (Torres García, Joaquín, 1984, pág. 621). En esta cita textual de Torres García, encontramos frases que llaman la atención, tal como "perdió el camino de la sabiduría" ¿a qué sabiduría hace referencia el autor? lo refiere a la pérdida de lo simbólico y lo mítico del pensamiento europeo moderno, y que constituye parte importante de lo que Torres García llama ciencia universal. Asimismo, las palabras de caduco, hundimiento y descomposición para señalar a la civilización europea, lo hace en términos de como una

modernidad orientada por la utilidad y el pragmatismo ha puesto en el centro al hombre-individual, en lugar del Hombre-Universal, es decir, para Torres García, el hombre-individual es el hombre egoísta que se conduce conforme a la razón instrumental, mientras que el Hombre-Universal, es la idea del hombre abstracto, del deber ser, el que está en conformidad con el orden cósmico, es la idea del hombre armónico basado en la ley de unidad, es el hombre estético universal que congrega y une, en lugar del hombre particular que desune.

2.2.-El Universalismo constructivo.

El concepto de universalismo, Torres García lo define como la totalidad, que comprende lo abstracto y lo concreto, el arte consiste en llevar el plano de lo real, el orden de la naturaleza, al plano de lo plástico, a lo abstracto, es decir, esto consiste en llevar lo concreto al orden de lo estético. Este orden plástico, lo considera superior al orden natural, por ser un orden abstracto, pero que no excluye lo concreto, las referencias a lo real. Esta idea, es parte del concepto de Hombre Universal, que lo define como la conjunción como Unidad entre el espíritu geométrico y el espíritu de la naturaleza, constituye el equilibrio o armonía entre dos fuerzas o energías antagónicas: el corazón y la razón, la intuición y la geometría, entre el saber y el sentir, entre el ser y el hacer, entre idea y materia.

Torres García, sostiene la necesidad de un arte universal (abstracto) que haga referencia a la propia realidad, a la tierra, al país donde uno está, que tenga como referencia la tradición, la historia del propio país. Es decir, se pretende impulsar un arte abstracto, con elementos simbólicos particulares de cada cultura. Por tanto, se rechaza el arte puro, la abstracción pura que postulan el Neoplasticismo y el Suprematismo. Ya que considera que este tipo de abstracción está desligado de la vida, por su purismo y racionalismo, excluye al hombre concreto. El concepto de arte universal, se basa en la armonía, que responde al orden cósmico universal, la cual, se rige por la presencia de contrarios que se conjugan armónicamente, este orden es conforme a la sección áurea. El uno, en la sección áurea no excluye al otro, conforma la unidad, y por tanto, esta unidad es lo universal. En la teoría Torresgarciana, el hecho plástico está referido al orden universal, pues es un hecho que se basa en leyes universales. Por ese motivo, si las artes plásticas como todo arte, unen a los

hombres y los pueblos, es precisamente por su universalidad. Es de aclararse que en el pensamiento de Torres García prevalece la idea de que lo universal es el pensamiento geométrico, y que este tipo de pensamiento es el que debe dominar no solo en el arte, sino, también, en la vida del hombre concreto. Considera que hombre es como una obra de arte, siempre y cuando siga en su construcción las leyes que rigen el arte, es decir, las leyes de la geometría, este proceso implica la construcción con una estructura, realizada conforme a las leyes de la armonía, las cuales conforman al Hombre-Universal, con esto queda claro que, sólo con la medida armónica, el hombre se eleva a lo universal (Torres García, Joaquín, 1984, pág. 559).

Con el universalismo constructivo, Torres García, pretende promover un movimiento vanguardista desde el sur, desde la idea de un arte relacionado con la construcción de un orden plástico, basado en el concepto de Hombre-Universal, es decir, el deber ser, como ideal, que responde al orden geometría, lo que él llama universalismo. Para la consecución de este ideal de arte universal, pretende retomar la (gran) tradición del arte precolombino y arcaico que tienen como base la geometría, así como la vertiente geométrica de las vanguardias modernas que como tales, sólo algunas (cubismo y neoplasticismo) continuaron con la (gran) tradición de lo que considera el (gran) arte universal de todos los tiempos y de todas las culturas. Define relación entre el constructivismo y el universalismo como el acto de “realizar, dentro del plano abstracto de la geometría y del ritmo, las ideas del universo. Y esto es, en síntesis, el Arte Constructivo... se rige por la ley de unidad” (Torres García, Joaquín, 1984, págs. 619-620). De acuerdo a lo anterior, el arte constructivo encierra la relación del todo con las partes, y contempla así la unidad estética. El empleo de la medida o el número constituye el elemento fundamental en esta construcción. Es decir, de acuerdo a sus enseñanzas, hacer arte constructivo, es considerar una estructura, que consiste en medir espacios, ordenar planos, establecer ritmos, partiendo de la idea de que el objeto, modelo o realidad natural, es sólo un pretexto para encontrar motivos de hacer la ordenación plástica (Torres García, Joaquín, 1984, pág. 203).

2.3-La modernidad occidental: hombre particular versus Hombre-Universal.

En la teoría estética de Torres García, se destaca la crítica a la modernidad occidental, en

el centro de esta crítica están los efectos deshumanizantes de la modernidad, relacionada con la pérdida de valores tradicionales, que tiene que ver con aquellos aspectos que dan sentido a la vida del hombre, y que están más relacionados con la trascendencia y la espiritualidad, señala, lo perverso de la sustitución de valores centrados en la comunidad y los sentimientos humanos por otros valores que tienen a la utilidad y al egoísmo como fundamentales. En este sentido, señala lo paradójico de la modernidad, pues, justifica su impronta civilizatoria, con la dignificación y pacificación de la vida del hombre, y que tiene al orden y al progreso como los mayores logros, para eliminar calamidades que tenían al hombre en el terror y el miedo, sin embargo, el hombre moderno experimenta otro tipo de temores y miedos, que tienen mucho que ver con la pérdida de valores que rebasan su vida práctica y material, y que por lo tanto, son valores que tienen significados trascendentales en su vida. La explicación de lo anterior, lo hace en los términos de que la modernidad occidental, orientó la construcción del hombre, basado en valores que enfatizan lo particular, lo concreto, lo relativo, y excluye aquellos valores con interés en la vida colectiva, y que pertenece por el interés en lo general y universal al mundo de las leyes abstractas. Este proceso, seguido por la modernidad occidental, resulta para Torres García, un insulto a la razón universal, ya que una de las características del hombre moderno, es que sólo le interesa el mundo material y reniega del mundo espiritual, esto significa que la orientación de su pensamiento y de sus actos estén orientados, sólo hacia fuera, y no hacia su interior, que es donde está lo profundo de su conciencia.

Al respecto, dice “el hombre moderno es prosaico, y esto porque es materialista. No cree en el espíritu (idea): cree sólo en lo que puede pasar, contar y medir. Y todos sus actos corresponden a este criterio, vive solo su vida individual, sólo una vida material. Su vida será sólo la vida de su cuerpo” (Torres García, Joaquín, 1984, pág. 599). Habrá que aclarar, que para Torres García, lo anterior es una tendencia de la modernidad, de producir principalmente, lo que otros autores han señalado como hombre mediocre, hombre masa, hombre sin atributos, etc., es el hombre sin ideales, dócil y maleable, el que está más preocupado por los aspectos materiales de su bienestar, que el cultivo de su espiritualidad y el bien común. Por tanto, el mundo moderno, para Torres García, no favorece el desarrollo del hombre imaginativo, creativo, inquisitivo, el soñador, el creador de utopías, el que no se

somete a dogmas, el que quiere construir su propia verdad o su propio mundo.

Este mundo desespiritualizado, materialista, con ideales banales, que inhibe la imaginación, es el mundo concreto, pero que a la concreción de la modernidad del logos racionalista, es en palabras de Torres García, el mundo que es, de ahí que lo que se percibe como real, es la realidad de este mundo que es, centrado en la racionalidad logocéntrica, excluyente de otras racionalidades que constituyen formas del saber, tan importantes como el saber preconizado por el logos, como lo es el saber que proviene de la experiencia estética, y otras fuentes que dan cuenta de lo numinoso y sobrenatural que envuelven el entorno del hombre. Una modernidad así, sólo produce hombres unidimensionales, por lo que corresponde al arte, hacer valer su naturaleza mística y simbólica, y mitigar la fealdad de este mundo que es, relacionada con esta visión corta y limitada de la vida espiritual del hombre moderno. La respuesta a este mundo que es, está en construir un mundo que debiera ser, es decir, un mundo que corresponde a la belleza, el mundo bello, abierto a la imaginación, a los sueños, a las utopías, a lo numinoso, un mundo en donde se construya el hombre universal, que sustituya al hombre individual y concreto.

Por lo que el arte deberá tener como punto de partida, al hombre que debiera ser, no el que es, la tarea del arte consiste en elevar al hombre individual al Hombre Universal, mientras lo primero lo relaciona con lo múltiple, lo segundo lo relaciona con lo Unidad. Al respecto, también señala que el Hombre Universal es el espíritu, como lo es toda ley, en cuando se refiere al hombre individual, lo relaciona con la materia. Este hombre individual, como todas las cosas se desarrollan a través de una energía interna, la dimensión del arte, puede orientar esta energía hacia la Unidad. En síntesis, el espíritu al ser representado por lo general y lo universal, representa lo justo, lo verdadero, lo perfecto, la belleza. Enfatiza, Torres García que esto último es la posición que conviene al hombre moderno latinoamericano, si es que quiere trascender la esfera animal (Torres García, Joaquín, 1984, pág. 517). En cuanto que el hombre esta conformado por una trinidad de facultades (razón, intuición y sensibilidad) y en tanto que el arte, constituye una de las formas que revela esta participación trinitaria, observamos que es una concepción estética que deja ver la influencia del neoplatonismo.

Por otro, lado, señala la influencia de la modernidad occidental en el artista moderno, éste

ha perdido la mística del oficio, y la tradición del (gran) arte de todos los tiempos y culturas, por lo sólo produce para la vanidad de los poderosos a través de un arte decorativo u ornamental. Esta modernidad capitalista, ha sido hostil al desarrollo del arte, y al igual como toda mercancía, el arte pasa por los circuitos establecidos por las instituciones regidas por el mercado y ese sentido el artista pierde su autonomía y libertad. En el contexto de una civilización que promueve la individualidad y no el interés colectivo, “el artista moderno se vuelve un vanidoso y subjetivo, ya que responde al prototipo de hombre moderno; como tal, es un civilizado, que dejó de ser niño, por estar orientado hacia el materialismo, y por tanto, está centrado en lo particular, en lo relativo, en lo contingente” (Torres García, Joaquín, 1984, pág. 619). Por el contrario, el universalismo constructivo, al estar por una modernidad orientada hacia al interés general o universal, sustituye a ese artista vanidoso y subjetivo, por un artista representado en la síntesis de una figura en la cual, se hace presente un poeta, un sabio y un arquitecto (constructor). El artista es un pequeño Dios, que se asemeja al Hombre Universal, que simboliza la unidad, entre el espíritu geométrico y la dimensión sobrenatural.

Un aspecto importante, de la lucha de contrarios entre el hombre particular versus Hombre Universal, se hace presente también en la teoría del arte, el arte universal es la Regla de Oro o Sección Áurea, que para Torres García contiene la razón universal, ya que es la relación armónica de la parte con el todo, lo cual, si bien son contrarios, constituyen la unidad. En los individuos, rige también la regla de oro, porque cada uno, son partes de una totalidad (Torres García, 1984, pág. 497). De igual forma, el hombre sabio o culto, relaciona sus actos con la verdad, que para Torres García, se conduce conforme a la Regla de Oro, saberse conducir por esta Regla, es estar en el plano universal (Torres García, Joaquín, 1984, pág. 497). En el cual, “... el hombre universal ocupa el lado mayor de la Regla de Oro” (Torres García, Joaquín, 1984, pág. 499). Este razonamiento lo aplica a las artes visuales, de esta manera, tenemos en el caso de la pintura, ésta será la parte menor de la Regla, si tiene como base lo personal e individual, mientras que el arte constructivo ocupa la parte mayor de dicha Regla, pues contiene lo universal, porque tiene a la geometría con base estructural (Torres García, Joaquín, 1984, pág. 502). Esta lucha de contrarios, que ocurre entre el Hombre Universal y el hombre particular, y que al igual, está

presente en las artes visuales, es parte de la lucha entre el espíritu y la materia, en donde la materia no puede ser eliminada, porque es parte integrante de la totalidad (Torres García, Joaquín, 1984, pág. 502).

En esta perspectiva, la historia de la humanidad, se contempla como la historia de la lucha entre espíritu y materia, el arte al ser una dimensión espiritual, participa en esta lucha del lado del espíritu, el artista que trabaja para el espíritu, lo hace siguiendo su vida interior, que para Torres García es la verdadera vida. En esta manera de ver la historia de la humanidad, se encuentra una relación estrecha entre la estética y la ética, ya que la lucha del espíritu, consiste en mirar hacia adentro, este mirar hacia dentro es el reflejo de lo espiritual, mientras que lo contrario, es decir, la materia, es mirar hacia fuera, que corresponde a tener una concepción materialista; aquí, por materialista, se entiende esa tendencia a mirar las cosas por su valor utilitario, el materialista, es el hombre particular, es el hombre egoísta, que solo cuida sus intereses, sin importar el bien colectivo, asimismo, es el hombre de la sociedad moderna tecnológica (hombre particular), que pretende en aras de la técnica, la eficiencia y la eficacia, desterrar el mito y lo sagrado de la vida. Por el contrario, tener una concepción espiritual, es el hombre comunitario y solidario, que busca la vida plena para todos, que considera importante lo mítico y lo simbólico y lo sagrado como dimensiones que dan sentido a la vida del hombre moderno. De igual forma, el espíritu, relacionado con el saber, defiende la idea de que para la explicación de lo fenoménico, el empleo de la razón o la mente humana resulta insuficiente para su comprensión, al respecto, admite la existencia de lo inefable y el misterio como parte de la vida, y que la intuición es importante para completar el ciclo del conocimiento; esto nos remite a que lo espiritual lo relaciona con la actitud del místico, en cuanto al saber desinteresado, es la disposición de la mirada al interior, para saber la verdad de la existencia (Hombre Universal), ya que señala que es con la mirada hacia adentro y no hacia afuera, como podemos explicarnos el misterio del arte y la vida (Torres García, Joaquín, 1984, pág. 508). En la teoría estética Torresgarciana, es a través de la intuición como el alma recupera el conocimiento metafísico, que fue excluido por la modernidad desde el Renacimiento, este recuerdo se hace a través del arte, por ello, el arte revela siempre un misterio, contiene siempre un secreto. En este sentido, para Torres García, el arte es la vía

de acceso a lo profundo del ser, es superior a uno mismo, cuya naturaleza mística, lo revela en otros términos León Felipe cuando habla acerca de los secretos del arte:

Y quiero
 Que sea superior a mí mismo
 y extraño a mi cerebro...
 Que no sepa yo nunca cómo y por qué le he hecho;
 Que ignore siempre
 Eso que llaman manera o procedimiento.
 No quiero estar en el secreto del arte nunca,
 Quiero que el arte siempre me guarde su secreto;
 No quiero domar a la belleza con mi hierro...
 Que venga a mí,
 Quiero, como una gracia del cielo.

En este contexto, para Torres García, el arte universal que propone con el universalismo constructivo es simbólico, no describe a través de alegorías como lo hace el arte imitativo (como tal, clasifica a las artes visuales orientadas por el realismo y naturalismo, conforme al modelo del clasicismo renacentista) sino, que lo hace a través de símbolos, en el que la base es el Hombre Universal, como figura simbólica del Cosmos, es decir, el arte imitativo al ser descriptivo, corresponde a una verdad relativa, pues, es resultado de la mente humana, mientras que el arte simbólico, se ubica en el plano de lo metafísico, para plantear la verdad esotérica, para tales efectos, se ubica por encima de la realidad, trata de que lo universal se exprese. En este sentido, considera al arte arcaico, el arte egipcio, el arte precolombino, el arte negro y de los aborígenes australianos como expresiones que trascienden el mundo de lo relativo. Sin embargo, considera que el arte de los griegos, es valioso, porque halló por primera vez el equilibrio, y que hicieron de la geometría y la razón el fundamento de la que debe girar todo. Es de observarse, que en este planteamiento, a lo que nos quiere conducir Torres García, es que las artes, es un asunto en la que interviene la razón y lo simbólico, la razón y el misterio, lo diurno y lo nocturno. Ya que

hay cuestiones en el arte en la que la razón, resulta insuficiente para explicar, puesto que en el arte participa el alma, y es a través del alma, que el arte penetra las dimensiones del misterio, de lo numinoso e inefable de la expresión artística, la cual, sólo se llega por medio de la intuición, pues, ésta es una facultad que proviene del alma, no de la razón (Torres García, Joaquín, 1984, pág. 503). Lo anterior, es resultado de que para Torres García, la artes visuales se ha desviado de la ruta de lo simbólico, la balanza se ha inclinado más hacia la función descriptiva o narrativa, desde el Renacimiento, se consideró el carácter narrativo o descriptivo de la pintura, por tanto, la manera más acertada es orientarse por lo sígnico y no lo simbólico, es decir, lo sígnico es nombrar lo conocido, y emplea la alegoría como una manera de comunicar sentidos de la que ya se sabe. Es por eso, que siente admiración por el arte anterior al Renacimiento, así como el arte primitivo, egipcio, arte negro, y arte precolombino que privilegian lo simbólico, es a través de este lenguaje que el arte se convierte en mediador para el acceso de ámbitos trascendentales.

Señala que el verdadero artista lo que dice, lo expresa simbólicamente, por lo que el artista es un creador de símbolos, en este sentido, la expresión artística esta en el plano de lo simbólico-abstracto. Y es que para Torres García, el lenguaje simbólico es lo más profundo del ser, por lo que sostiene que para el artista la manera habitual de expresarse es a través de la geometría y lo simbólico. El proceso artístico será pasar de la geometría a la vida, del símbolo intelectual al símbolo mágico, en donde a través de la simbolización el artista llega a nuestra sensibilidad sin necesidad de interpretación ni lectura. El símbolo en cuanto forma tiene un valor en sí. El hombre que ve los símbolos está más allá de la materialidad. Es ubicarse en el plano universal.

Para Torres García el símbolo tiene una virtud mágica en el sentido de despertar emoción, ya que es la concreción del espíritu (expresión de la tradición o del alma de un pueblo o cultura) revestido o encuadrado en una forma.

En la obra constructivista de Torres García reúne la idea de arte monumental y signos y símbolos indoamericanos, así como de otras culturas arcaicas, que pueden ser leídos como arquetipos: soles, lunas, flechas, hombres, mujeres, caracoles, peces, barcos, ánforas, balanza, cruces, cubos, pirámides, esferas, peces, la llave, etc.

Reúne símbolos que se constituyen como cimientos de lo propio de los pueblos y sus

culturas y que se identifican por los significados simbólicos, por los cuales representan a la realidad en su devenir histórico, los cuales hacen referencia a lo material y a lo cósmico. Los introduce en sus cuadros, como parte del proceso de ir de la geometría a la vida.

Algunos de los símbolos básicos que maneja son los que hacen referencia a lo material y lo cósmico, así encontramos con frecuencia, los símbolos como el triángulo, la cruz, el martillo; lo relacionado con el agua, como es el pez, el ancla, el barco; lo cósmico, el sol y la luna, hombre y mujer; lo relacionado con la religión, como la cruz, el Hombre Universal.

Algunos de los símbolos que utiliza y su significado:

- a) El triángulo, significa la unidad, lo que para su teoría es muy importante ya que simboliza la divinidad, la armonía y la proporción.
- b) La cruz, se refiere al sacrificio de la carnalidad
- c) El martillo, que simboliza el deber del trabajo en un sentido de abnegación casi religiosa.
- d) Ancla, significa la salvación y la esperanza.
- e) Balanza, es el símbolo de la justicia, la prudencia, y el equilibrio.
- f) Botella, significa los conocimientos secretos, lo oculto y hermético.
- g) Corazón, es el símbolo que nos remite al órgano central del individuo, centro de la vida, voluntad e inteligencia.
- h) Caracol, significa la fertilidad y la vida.
- i) Escalera, nos hace referencia la progresión hacia el saber.
- j) Mandorla o almendra, su significado nos conduce al misticismo, representa la aureola que rodea al pantocrátor o majestad divina, así como la mayéutica de María, de igual forma hace referencia a la unión de los contrarios: cielo y tierra, símbolo por excelencia en el románico y en el gótico. Representa a la geometría, pues es resultado de la superposición de dos círculos, para la poesía es el mundo fragmentado, que a través del arte el mundo vuelve a la unidad.
- k) Estrella, es el símbolo que significa fuente de luz
- l) Flecha, nos remite al pensamiento e el intercambio entre cielo y tierra.
- m) Hombre, es el icono de la existencia universal e imagen del universo.
- n) Mujer, hace referencia a la sensibilidad y capacidad de amor.

- o) Luna, simboliza el sueño, el inconsciente y el conocimiento secreto.
- p) Pez, es la totalidad del universo formal y físico, es un ser psíquico dotado de poder en el inconsciente.
- q) Reloj, es por su forma circular, lo relacionan con la mandala (diagrama místico circular) y como máquina con funcionamiento perfecto.
- r) Tren, es la imagen de la vida colectiva y social.
- s) Sol, es el centro de la vida y fuente de la luz.
- t) Aspas o cruz de San Andrés, significa sufrimiento, pero resistencia a la vez, firmeza y convicción, esperanza, fe, es el caudillo invicto en combate, también representa el pasado español. Es un símbolo que esta presente en todas las culturas.

Otro aspecto a destacar de la teoría estética de Torres García, es la relación que establece entre el Hombre Universal y la forma plástica, el Hombre Universal estará presente en la forma plástica, siempre y cuando ésta sea en verdad plástica, es decir, se refiere a la forma plástica, conformada con base al equilibrio, al ritmo y la medida, en síntesis, la forma plástica, según las leyes de la geometría. Un principio fundamental para establecer el orden plástico es la Regla de Oro, representado por el Número de Oro 1 618, el cual, en geometría es la Proporción Áurea. La regla de Oro es la verdad, porque se manifiesta por sí misma, formando un ciclo completo y cerrado, es el círculo eterno, que representa lo infinito y la vida como ciclo completo, contiene el yo y el no yo. Es el equilibrio de las diferencias, son proporciones de tamaños, entre líneas de medidas diferentes. Su medida nos permite resolver de manera estética el trazo de un espacio dividido en partes desiguales, entre los cuales deberá haber entre la parte menor y la mayor la misma relación entre ésta y el todo. El todo es a la mayor, como la mayor es a la menor. Una manera práctica de obtener un segmento en sección áurea es multiplicar la longitud por 618, el resultado será el punto áureo, un ejemplo será:

AB es el TODO y mide 1000 cm.

AC es la MAYOR y mide 618 cm.

CB es la MENOR y mide 382 cm.

Como consecuencia del seccionamiento áureo de AB hecho geoméricamente, han resultado tres cifras que también están recíprocamente en relación áurea, cuyo exponente común es el número de oro.

1000 dividido 618 da 1,618

618 dividido 382 da 1,618

Esta igualdad de relaciones, de cantidades diferentes, es armonía áurea.

A es a B como B es al Total.

La regla de oro, es parte fundamental en la concepción de hombre, ya que para Torres García, el hombre está conformado por razón (mente), intuición (alma) y sensibilidad (cuerpo) que corresponde respectivamente a pensamiento (Regla), emoción y sensibilidad (Materia). La obra de arte es resultado de la intervención de las tres dimensiones. Cuando habla de la ordenación plástica como un requisito para que el arte alcance la universalidad, enfatiza la primer dimensión, esto es el pensamiento, la razón y la regla, que están relacionados con la idea, es decir, con la dimensión espiritual, que sería lo contrario de la dimensión material; al mencionar la idea, nos habla de una idea plástica, es un pensar plástico, es decir, partir de una idea plástica es ver a los objetos o el modelo como pretexto para la ordenación plástica.

2.4-Abstracción y figuración.

Al considerar al arte como la unión de la idea y la materia, equivale a la unión de lo abstracto y lo concreto. Lo abstracto de un objeto sería la cualidad de ese objeto, planteado idealmente, es lo universal, lo permanente, lo inteligible, con base a las características esenciales del objeto, es decir, por abstracto se entiende lo que está más allá del objeto percibido, “algo en sí, fuera de lugar y tiempo” (Torres García Joaquín, 1984, pág. 790). Mientras que lo concreto es la cualidad vinculada al objeto mismo, es la percepción del objeto, es la propia historia, lo sensible, lo transitorio, lo físico, la materialidad. El hecho plástico hace posible la unión entre lo abstracto y lo concreto, es decir, la geometría, la intuición y el sentimiento. En donde lo concreto pasa a transfigurarse en lo abstracto, por lo

que la obra plástica se eleva a lo universal. Sin embargo, el arte moderno, consideró llamar al arte no figurativo como abstracto, en la visión del constructivismo Torresgarciano, se considera que todo arte, ya sea figurativo o no, es abstracto, en la medida que se basa en un sintetismo entre lo abstracto y lo concreto, realizado con elementos plásticos, que tiene valor por sí mismos, no por referencia a lo real concreto u objeto de la realidad (Torres García, Joaquín, 1984, pág. 241). Es decir, todo arte es abstracto, siempre y cuando se parta de la medida y la proporción que son leyes universales, por encima de las medidas y proporción particulares de los objetos percibidos en la realidad. Con este planteamiento, el artista deja de estar al servicio de los modelos u objetos de la naturaleza, puesto que construye la estructura con base a las leyes universales de la geometría. En otras palabras, el que haya un apoyo sobre elementos abstractos, no quiere decir que la obra tenga que ser sin figuración; la obra puede ser figurativa (Torres García, Joaquín, 1984, pág. 50). Enfatiza, al respecto que en el fondo de toda obra está el ordenamiento plástico, se debe exigir que esté la naturaleza, que ha de ser el punto de partida, así como punto de arribo debe ser el ordenamiento plástico (Torres García, Joaquín, 1984, pág. 50). Para Torres García el ordenamiento plástico debe prevalecer, ya sea en una obra abstracta o figurativa. De lo contrario, la obra carece de valores plásticos, pues, se ubica en el plano de la imitación. Primero está el ordenamiento plástico, después, la realidad.

Por tanto, se rechaza la imitación, pero no la figuración (Torres García, Joaquín, 1984, pág. 820), de ahí que la abstracción no necesariamente implica el rechazo la figuración, siempre y cuando ésta se resuelva en el plano geométrico, es decir, se puede introducir elementos de la realidad en la obra de arte abstracta. Tiene cabida la figuración sobre la realidad, siempre que ésta adopte una forma plástica, geométrica y esquemática con ritmo, orden y medida. Hay que recordar de que no importa lo que se represente, lo que importa es el color y el tono, el ambiente de la obra, una forma peculiar de utilización, etc. También es necesario tener presente que “el imitar o copiar lo típico es un error, pues, no es allí donde esta el alma de las cosas, sino en las cualidades y estructuras de su organización plástica, en los tonos y maneras de oponerlos y jugarlos en algo no descriptivo, sino directo y que sería vano querer explicar” (Torres García, Joaquín, 1984, pág. 821).

El ordenamiento plástico, implica una estructura, la cual consiste en la relación entre los

diferentes elementos que componen la unidad estética de una obra (Torres García, Joaquín, 1984, pág. 210). Nos dice al respecto, que construir la estructura es muy importante en este ordenamiento, incluso se puede ir a la obra, sin propósito alguno, pero no se puede omitir una estructura. En este caso, la estructura es lo que nos permite hacer y construir armónicamente.

Si consideramos como punto de partida una estructura, es partir de lo abstracto geométrico, ya sea en figuración o en el plano de la abstracción, por lo que se resuelve el ordenamiento plástico, no obstante que “el que se piense en objetos reales o conjuntos de objetos, no contradice lo anterior... sino simplemente se trata de adoptar ciertas formas, tal como si fuesen formas abstractas geométricas. Ir a la obra sin intención alguna, pero no hay inconvenientes en que se piense en objetos reales o en ideas universales, si éstos son vistos en la imaginación con toda objetividad” (Torres García, Joaquín, 1984, pág. 821). En la concepción del ordenamiento plástico y la estructura, se puede ser abstracto-figurativo, si introducimos elementos figurativos en el plano del cuadro, ocupémonos interpretando formas de la realidad, que son contemporáneas nuestras, esas formas que podemos ver a diario, de nuestro entorno y ambiente.

A diferencia de lo que plantean el Neoplasticismo, Suprematismo y el Constructivismo europeo, la abstracción constructivista de Torres García, no está desvinculada de lo humano, ni con la naturaleza, pues al no excluir a la intuición y el sentimiento, hace de la abstracción tenga un carácter más simbólico y expresivo de lo humano. En este sentido, lo abstracto en el planteamiento de Torres García, se visualiza como un acercamiento a la unidad, que contempla a la vez el plano matemático y el plano emocional del hombre, el cual no significa aceptar la pluralidad, sino más bien en el equilibrio resultante de la oposición de contrarios, es decir, “en la oposición entre lo real y lo verdadero, entre lo clásico y lo romántico hay un principio unitario y múltiple, aunque son opuestos provienen de una sola raíz, son una sola cosa, el uno determina al otro... debemos ir más allá, de los opuestos y es en la relación de ambos, en su constante equilibrio, en su necesaria polarización que se halla el elemento puro, simple, único al que hemos llamado vida. Lo único y lo múltiple engendra vida, el uno no puede existir sin el otro. La unidad comprende a lo múltiple y es el arte constructivo quien quiere realizar esa unidad” (Torres García,

Joaquín, 1984, págs. 523-525).

2.5.-Creación versus invención. El artista.

La creación para Torres García, “es sacar cosas de la nada, es no repetir lo que otro dijo, es no componer una obra con retazos de otros, es no tomar una manera de otro, es no hacer como hacen muchos, que escriben sobre ideas de otros para hacerse de un criterio” (Torres García, Joaquín, 1984, pág. 227). Por consiguiente, en la perspectiva del universalismo constructivo el arte es creación, no es imitación. Se entiende por creación, al hecho de hacer algo por primera vez, partiendo de cero, en ese sentido, todo proceso creativo implica trascender los límites, enfrentar lo desconocido, es un acto trasgresor. El proceso creativo en el arte moderno, impulsó a crear formas con valor en sí mismas, sin referencias a lo real. Por lo que creación en el arte moderno, es el proceso que permitió ir hacia la forma plástica absoluta. Esto, llevó a la necesidad de la creación se hiciera a partir de cuestionar lo existente, lo cual implicó ir a lo profundo, a la esencia, al concepto mismo de lo que es el arte, a pensar en las leyes que lo rigen y no en las cosas (Torres García, Joaquín, 1984, pág. 833). Aquí, Torres García, se muestra partidario de la teoría creacionista de Vicente Huidobro, quién, en su *Arte Poética* (Huidobro, Vicente, 1994, pág. 19) aparece el siguiente verso:

Por qué cantáis la rosa ¡oh poeta!
 Hacedla florecer en el poema;
 Solo para nosotros
 Viven todas las cosas bajo el Sol.
 El poeta es un pequeño Dios.

Partidario del creacionismo, Torres García, insiste en definir a la creación, como la creación de realidades propias, cuyo proceso implica encontrar conexiones y relaciones entre distintos elementos, tal como la hace la naturaleza, el artista como un pequeño Dios, como lo considera Huidobro, en la que el espíritu creativo surge de la interioridad misma del creador.

De esta manera, queda claro, que para Torres García, creación es el acto de crear

realidades nuevas, nunca antes vistas, por consiguiente, no se trata de recomponer lo que otro ya dijo, por supuesto, significa en las artes visuales, una obra artística conformada con ideas propias, producto de una síntesis, que no implica tomar los inventos de otros, sino sólo como referencias, por lo que la creación debe implicar tiene hacer un planteamiento nuevo (Torres García, Joaquín, 1984, pág. 227). El valor de la creación en pintura consistirá “en todo su juego en los valores absolutos de los tonos, formas y ritmos que nos darán otra realidad, más honda (como se ha dicho) y en la que, y sólo allí, debemos buscar la parte de humanidad que puede integrar” (Torres García, Joaquín, 1984, pág. 807). En este sentido, establece la diferencia entre la creación y la invención, éste último lo relaciona con el proceso consiente para establecer nuevas formas a partir de las que ya estaban, es decir, la invención a diferencia de la creación, sólo combina elementos existentes para hacer surgir algún producto novedoso, pero que no parte de la nada, sino de algo ya existente, sólo ocurre un proceso de reacomodamiento, generalmente para fines prácticos. De ahí, la importancia que otorga a la creación, ya que ésta representa un hallazgo transgresor de las formas habituales, pues hace surgir cosas de la nada, la creación implica la capacidad de nombrar, equivalente a la creación del mundo.

En el proceso de la creación artística, la intuición juega un papel de primer orden, constituye el alma que hace posible acceder a lo intelectual y lo universal ¿cómo ocurre este proceso intuitivo que hace posible la creación? Para tales efectos, es indispensable tener una disposición intuitiva de lo real. Es decir, al definir la intuición como la conciencia o voz interior que proviene del Ser, no de la mente, por lo que la capacidad intuitiva es la disposición a mirar hacia adentro, para buscar y encontrar soluciones creativas, por lo que para Torres García, la intuición tiene mucho que ver con el descubrimiento, es el reflejo del Ser, en la que interviene la imaginación como la facultad que impulsa el deseo de conocer y descubrir. La imaginación proviene del hemisferio derecho del cerebro, el que está relacionado con el pensamiento intuitivo. Por lo que es la intuición la que lleva al artista a percibir lo real y lo profundo de las cosas u objetos, en el sentido de la esencia, lo invisible o lo misteriosos de las cosas. Establece una diferencia entre la intuición abstracta y la intuición material o concreta, que en términos de Kant, sería la intuición intelectual y la intuición sensible. Para Torres García, la intuición abstracta es la intuición que nos acerca a

la verdad, puesto que percibe lo real, es decir, para él lo real equivale lo que está más allá de la apariencia de las cosas, mientras que la intuición material o concreta es la intuición del objeto físico, que percibimos normalmente, no esta la intuición que sirve al artista, sino la intuición abstracta o inteligible, la que permite “al artista contemplar formas, no objetos, la que hace posible que tales objetos ya no lo son, sino que se convierten a través de esta intuición en algo absoluto, y por eso mismo es la intuición de lo universal. Es esta intuición la que nos permite llegar al plano de lo abstracto, es a través de ésta intuición abstracta que el artista encuentra lo humano, pues, (justamente) lo humano está en la intuición de lo real (la forma, la idea) y no en el fenómeno de la visión física” es decir, la cosa real material (Torres García, Joaquín, 1984, pág. 807).

Por consiguiente, en relación a la formación artística, Torres García, enfatiza el aspecto intuitivo, al sostener que el artista no se hace, sino que nace, y esta capacidad intuitiva la hace posible que el artista, se manifieste, aún cuando no haya recibido formación técnica expreso, lo cual, no significa que niegue la formación escolar técnica, sino, más bien, su planteamiento lo hace, en el sentido de la formación técnica no es suficiente para la creación artística, se requiere de la capacidad intuitiva, más vinculada al sentir, se hace preciso el auxilio de una capacidad intuitiva o una disposición natural, en donde se manifiesta el descubrimiento a través de la intuición. Es este sentido, nos habla de que “El poeta debe nacer poeta”, así como, cuando dice que “la medida poco hará si no se siente” o bien expresiones como la que “en todo artista, hay facultades nativas para ser tal”, sin embargo, también, podemos observar que le otorga importancia a la formación escolar, el dominio de la técnica aprendida en las escuelas de arte, pues, señala que la ciencia (entendida como el aprendizaje de teorías sobre arte, técnicas y métodos) es también necesaria para el proceso de la producción artística. Cuando señala, que la intuición debe sentirse, nos remite la importancia que tiene para la creación, el sentimiento. A la universalidad se llega por el sentimiento, el sentimiento lo hace a través de una vía diferente al camino señalado por la razón y la inteligencia. Es de observarse, que cuando habla del sentimiento, no se trata de lo sentimental entendido como lo sensiblero o lo afectado, sino, que el sentimiento verdadero, del que nos habla, lo presente como aquella emoción que se experimenta cuando se siente la vida en su integridad, y en ese sentido, se

define como el sentir la vida universal, mientras que lo sentimental afectado, son emociones que se experimentan sobre lo efímero de la vida, de lo contingente y transitorio. Por tanto, el sentimiento, entendido como lo de sentir lo universal, es el sentimiento verdadero y es éste el que constituye "... la base del artista grande, antes que lo que pudo aprender tiene que estar lo que él es... puede el artista llegar por su arte a lo universal, antes ya llegó por su sentir... Si las obras más sublimes están en la armonía universal, es porque el artista también lo está" (Torres García, Joaquín, 1984, pág. 609).

De esta manera, en lo básico de la creación artística, está el hallazgo imprevisto, proporcionado por la intuición, este planteamiento, podría interpretarse al proceso creativo como un suceso que no puede comprenderse del todo, pues resulta en gran medida un proceso misterioso. Lo único que queda claro, es que tiene como básico la imaginación, y quizá una dosis de la técnica del oficio, que en síntesis podría ser algo así como resultado de la imaginación técnica. Así lo hace saber Torres García cuando nos habla del carácter inefable de la creación, como lo señalado en la siguiente cita: "Cómo logra el artista el arte universal, él no lo sabe. Sabe, sólo, que practica su arte; y eso es todo. Y éste es su misterio" (Torres García, Joaquín, 1984, pág. 609).

Es de observarse, que encontramos una idea insistente en el planteamiento estético de Torres García, la idea de que el artista debe ser producto de la conjunción del poeta, el sabio y el arquitecto, en este sentido, el proceso creativo, es resultado del un sentir, un saber y un construir, si el artista es resultado de esta conjunción, será por consiguiente capaz de producir obras en equilibrio (Torres García, Joaquín, 1984, pág. 41). Es de destacar, los argumentos Torresgarcianos, sobre lo que él llama el alma de la obra de arte, así como la intuición y la formación técnica, como alma del artista, con la siguiente cita textual: "Será, eso, el alma de la obra de arte, pero éste (las reglas, las teorías) será su soporte: algo al unísono de esa esencia. Y ¿no puede ser que por el aprendizaje del arte (una iniciación) se despierte el alma del artista? De ahí lo importante de una buena escuela o de un buen maestro. Además hay el contagio: puede prender en el alma de otro y remontarse... el artista, no ya por su erudición o cultura, sino por sus cualidades innatas, debe ser un ser superior. El cual, con el estudio en todos sentidos y con la práctica o ejercicio de su arte, tiene que mejorarse... La vida de la pintura esta en sus cualidades intrínsecas. Vive, la

pintura, a flor de tela, por sus planos de color, por las líneas, por el contraste de los tonos, por los pasajes, por el equilibrio de la composición, por las cualidades de la materia, y nunca por lo representado... tales elementos plásticos, sólo puede darles vida el artista verdadero: aquel que nació pintor... por encima de todo está el espíritu, que es el verdadero creador” (Torres García, Joaquín, 1984, págs. 609- 610).

Al respecto, es importante, aclarar sobre la diferencia del planteamiento estético de Torres García, con lo que sostiene el cubismo y el neoplasticismo sobre el proceso de la creación, en principio critica al cubismo, porque partió de la realidad, para luego llegar a la geometrización, lo cual, lo llevó a ser una pintura naturalista estructurada y nada más, de igual forma, critica al neoplasticismo porque al partir de la idea, se quedó en el vacío, en lo totalmente abstracto, por el contrario, estos extremos, el universalismo constructivo, primero parte, de lo abstracto, de lo intuitivo y formal, es decir de la geometría, para buscar relaciones armónicas de medida, una vez logrado esto, se pasa al segundo momento, que es la de hacer la obra plástica, dentro de una expresión determinada (Torres García, Joaquín, 1984, pág. 493).

Es de observarse, que cuando Torres García, establece que la forma del objeto debe surgir de la geometría, y no de la naturaleza (Torres García, Joaquín, 1984, pág. 50), no excluye en esta manera de proceder, a la intuición y al sentimiento, siempre y cuando, entendamos que intuición y sentimiento están consideradas desde el ámbito de lo intelectual, cuando nos señala que el hecho plástico es resultado del sentir más que de el pensar, esta considerando que el sentir equivale a intuir, es decir, de comprender directamente, sin la participación del raciocinio, son formas del conocer universal (Torres García, Joaquín, 1984, pág. 733). Enfatiza al respecto, que para el artista, poseer el don de la intuición es poseer una ciencia universal. La intuición en este sentido, no se aprende.

3. Los elementos plásticos.

Existe un lenguaje plástico, al igual que el lenguaje matemático y otros lenguajes, son los medios con los cuales, en el caso de las artes visuales, el artista trabaja la materia y expresa significados, entre los principales que menciona Torres García son los siguientes:

a).-La Forma.

A partir de la historia de la pintura, establece la diferencia entre la forma imitativa y la forma plástica, ésta última es la que tiene en sí valor absoluto, es decir no es la representación de un objeto, sino la forma que parte de la geometría, sujeta a ley y norma. Por tanto, se trata de formas geometrizadas, lineales y planas. Considera que no hay división entre forma y fondo, ya que el arte es una unidad. La pintura es una arquitectura de formas, construida con una estructura, en la que participan el tono, las proporciones, la armonía y los ritmos. Relacionado con la forma, nos señala que se debe ver a la realidad y la naturaleza, los objetos, los paisajes, etc. no para copiarlas o imitarlas, sino para encontrar en ellas a la pintura (Torres García, Joaquín, 1984, pág. 783).

b).-La Materia.

No encuentra mayor diferencia entre la materia y la forma, ya que ambas constituyen la unidad, el artista requiere de hacerse del conocimiento de la regla abstracta y de la técnica para la transformación de la materia en la forma, así como de una emoción o afectividad para concebir y hacer conforme al deseo de llegar la materia a un objetivo formal, y así la materia irá tomando forma, transformándose (Torres García, Joaquín, 1984, pág. 55). Lo fundamental es que la idea configure a la materia, proceso que implica la transformación de la materia en idea.

c).-El color y el Tono.

Otorga más importancia al tono (grado de claro u oscuro de un color, luminosidad en relación a la presencia de blanco o negro) que al color, al respecto señala que sin tono no hay pintura, ya que ésta se basa en valores tonales. Por lo que la realidad al traducirse en valores plásticos, la pintura será una realidad que es independiente de la naturaleza. La pintura sería un lenguaje, un orden plástico conformado por ritmos, problemas de luz y sombra, contrastes, relaciones, juego de calidades y formas abstractas.

d).-El Punto.

El punto es la unidad indivisible, es el centro del círculo, con el movimiento da lugar a la línea, el punto es la idea, en el hombre es el yo, la su personalidad. El punto es el primer encuentro con el plano material, ya sea el papel, la tela, la madera o metal. Es redondo ya sean en lo abstracto o en la imaginación.

e) La Línea.

La línea tiene un valor por sí misma, por tanto, no es por su referencia a lo real, imitación o descripción, con la línea se trasciende al mundo de lo abstracto. Define el contorno de la forma, en este caso la forma abstracta. Se precisa también que es el punto en movimiento, es decir, la sucesión de puntos constituye una línea. Se configuran líneas estáticas y líneas dinámicas. Asimismo, la línea define el contorno de la forma. La línea tiene valor expresivo, las verticales y las horizontales, diagonales y angulares. Así la conformada por líneas verticales expresan estabilidad, las conformadas por líneas horizontales expresan espiritualidad. A través líneas verticales y horizontales construye un plan ortogonal.

f).-El Espacio.

Es el que recibe a la forma, la forma como concreción de la idea. Torres García establece la diferencia entre espacio representacional y el espacio plástico, la primera es la reproducción ilusionista de un fragmente de la realidad, mientras que la segunda es la construcción espacial pura y abstracta, ya no representacional, que es autónomo respecto a cualquier referencia, es decir, la construcción del espacio plástico como entidad intelectual y sensible autónoma. El espacio es una entidad abstracta, es una idea, es el receptáculo de las formas no perceptibles (formas matemáticas y geométricas), las formas como ideas, pero a su vez es un espacio concreto cuando es receptáculo o contenedor de formas configuradas por el artista a través de la materia (con base la medición geométrica), es decir, es concreto en la medida que es el soporte sensible de las ideas abstractas, a través del espacio plástico se hace visible lo que es invisible (ideas y conceptos). Para Torres García, el espacio plástico lo concibe como un espacio geométrico y cósmico a la vez, en la medida que es estructurado conforme la versión geométrica (medida, estructura, en donde dominan la horizontalidad y verticalidad), pero es cósmico en la medida que es un contenedor de signos y símbolos cosmológicos.

g).-El Dibujo y la proporción.

Es el dibujo esquemático y planista, el que propone, pues, considera que el dibujo con base a la perspectiva geométrica es un ilusionismo, no tiene valor plástico, ya que su punto de partida es la realidad, Torres García, considera que debe ser al revés, dibujar la idea, no las cosas. Considera que el dibujo planista y la proporción (medida) son fundamentales para la pintura.

h).-La Composición.

Es la organización de los elementos formales, a través del trazo geométrico y el ritmo, Torres García emplea un entramado de cuadrículas en la que los hace acompañar de símbolos, uso del plano ortogonal con base a la sección áurea. La composición implica iniciar con la construcción de una estructura, la cual es la relación de las partes con el todo, es el hacer, el construir, armónicamente un conjunto o entramada de elementos que integran una obra, en la cual, se establecen relaciones entre planos, ritmos, proporción, medida, espacios, enlace armónico entre ellos. De modo tal, que la obra será resultado de una estructura (orden geométrico), de la cual, dará cuenta racionalmente el artista, a este orden estructural, se le agrega lo real creativo, la parte inconsciente y simbólica-mágica de la obra, lo que resulta ininteligible al pensamiento. Es en la estructura donde está lo profundo de una obra de arte (Torres García, Joaquín, 1984, pág. 55).

i) La Luz.

Es la experiencia de color y forma, que va del blanco al negro o viceversa. Considera importante, que en el cuadro la luz tiene un valor en sí mismo, es decir, no es la luz real lo que importa, sino la luz en si misma. Manifiesta su admiración por la pintura del Greco (Domenikos Theotokopulos) por introducir en sus cuadros, no la luz real, sino la luz propia del cuadro (Torres García, Joaquín, 1984, pág. 319).

4.-Análisis iconográfico.

A continuación, presentamos el análisis de algunas obras de Joaquín Torres García, la selección corresponde a tres momentos de la etapa constructivista que marcan la producción del maestro, un poco antes de su regreso al Uruguay, así como los inicios de su estancia en este país y la etapa final, cercano a su fallecimiento, que tuvo lugar en Montevideo en 1949.

De acuerdo a esta consideración, presentamos, el siguiente análisis:

Lámina 1. Obra titulada Constructivo con cuatro figuras, realizada en 1932, en esta pintura al óleo, podemos observar una composición con base a líneas verticales y horizontales, conforme a la sección áurea, conformando un entramado a la manera de un

compartimento o casillero, en la que aparecen formas lineales y planas, que hacen referencias a signos y símbolos, observamos que la obra esta resuelta en tonos terrosos, que van del ocre y tierras a los verdes, azules, y naranjas. Los espacios más grandes de la composición lo ocupan en la parte de abajo del cuadro, cuatro figuras, resueltas de manera esquemática y geométrica, que nos remite a identificar a tres hombres y una mujer, en el extremo superior derecha podemos observar figuras geométricas, como rectángulos, triángulos, círculos y semicírculos, que asemejan una casa con un sol, de igual manera, en las otras partes del compartimiento, podemos observar figuras simbólicas que nos remiten a significados religiosos y cósmicos, como un pez, y una estrella, asimismo, encontramos otras formas simbólicas como la escalera, el ancla, la puerta, la botella, el caballo, letras y números.

El tratamiento del cuadro, corresponde a la organización a través de líneas verticales y horizontales que alojan formas planas, por lo que se advierte, la concepción de un espacio plástico, que difiere del espacio escenográfico, aquí en este cuadro, la configuración esta basada en la no separación de figura y fondo, así como, hay un abandono de la tridimensionalidad de las figuras, no hay manejo de profundidad o claroscuro, se trata de una pintura plana, sin embargo, hay manejo de tonalidades claras y oscuras, por lo que el espacio se instituye o se deduce. El espacio plástico que construye e inventa, consiste en colocar manchas de color, en las cuales, va configurando objetos o figuras, y que hace que ambos procesos otorguen unidad a la composición. En este sentido, logra concretar su concepción del espacio, como un ordenamiento plástico, en donde se articulan tensiones entre tonos de color y formas geométricas, hasta lograr un equilibrio, una armonía y una unidad.

De acuerdo, a los símbolos que incluye en esta composición, constituyen parte de la visión geométrica y mística del pintor uruguayo, el carácter simbólico, misterioso, infinito del universo, con su aspecto medible, finito, conocido del mismo. Así, tenemos la inclusión de la botella, como recipiente que simboliza el conocimiento hermético de las cosas, que yuxtapone con formas geométricas, así como la escalera como símbolo de la posibilidad de ascenso del alma a lo espiritual, como vía de acceso a lo que Joaquín Torres García considera la verdad eterna, es decir, el acceso a lo Uno, a lo Universal. En la parte de abajo

del cuadro, cuatro esquemas de figuras humanas, con yuxtaposición de símbolos como la rueda y el ancla, así como puertas y ventanas, que nos remiten a la seguridad y firmeza para alcanzar la verdad esotérica, así como, la revelación del misterio de la naturaleza y de lo cósmico, a través del arte como síntesis de la sabiduría y la ciencia, que permite un estado de armonía y equilibrio que tiene como referencia la totalidad, que contiene el concepto de Hombre Universal.

Lámina 2. Obra titulada Arte constructivo, pintura al óleo realizada en 1942, en la cual, se advierte una estructura de la composición, con base a la sección áurea y el compartimento de líneas verticales y horizontales, a partir de esta estructura, organiza las figuras o símbolos y los tonos de color, la organización de éstos últimos, flexibilizan la verticalidad y horizontalidad de la composición, con la configuración de diagonales a través de los tonos ocre amarillos y violáceos, diagonales colorísticos que dan sensación de dinamismo al cuadro. En el extremo derecho del cuadro coloca lo que podría ser representativo de símbolos precolombinos, que nos remite a la cultura del Tiahuanaco y la cultura mesoamericana, mientras que en el extremo inferior izquierdo, coloca símbolos de la cultura y religión europea, como el barco, la campana, la cruz, el pez, que a su vez, va entremezclando con símbolos como aspas, la mandorla o almendra, líneas en forma de zigzag o grecas, círculos, triángulos, escalera, sucesión de puntos, templos, banderola, que nos remite a símbolos arcaicos de todas las culturas. El sistema de entramado o compartimento, en la cual, aparecen tonos de color, figuras geométricas y simbólicas, corresponde a la idea del constructivismo como una nueva fe, a través del cual, el hombre puede develar la verdad. Fe que se perdió con la llegada de la modernidad, la cual, conllevó a la sustitución de la metafísica por la física, y en ese sentido, al extender el interés sólo en la cosa real material, no se vio más allá, por lo que, el hombre moderno perdió la posibilidad del conocimiento de la totalidad y de lo universal. Aquí en este cuadro, nos muestra como a través del arte, el hombre moderno puede recuperar la unidad perdida.

Lámina 3. Obra titulada Escuela del Sur, es una obra, realizada en 1943, donde aparece el mapa del continente americano invertido, que concreta la idea planteada en la

conferencia dictada en el paraninfo de la Universidad del Uruguay en 1935, titulada Escuela del Sur, en ese momento, se planteó la necesidad de generar desde América del Sur, un movimiento de arte moderno. En esta obra, el polo sur, aparece en el norte, representa todo un símbolo de la afirmación de la identidad cultural latinoamericana, en el plano de las artes plásticas, significa, la necesidad de construir una vanguardia artística desde la cultura de América del Sur, en contraposición al dominio que ejerce la cultura de la América del Norte.

Observamos el esquema al revés del mapa de América del sur, en donde aparecen imágenes como el sol, la luna, cruces en espas, barcos, líneas horizontales, que marcan ejes paralelos, en donde aparece en la línea de arriba medidas señaladas con números y grados, en la línea de abajo aparece la inscripción Ecuador, entre ambas líneas se dibuja un pez y en el área donde está ubicado gráficamente el Uruguay, lo señala con una cruz. En relación con esta obra, es destacar lo señalado por el autor: “He dicho escuela del sur: porque en realidad, porque nuestro norte es el sur. No debe haber norte, para nosotros, sino por opción a nuestra posición, y no como quieren en el resto del mundo. La punta de América, desde ahora, prologándose, señala insistentemente el sur, nuestro norte, igualmente nuestra brújula: se inclina irremisiblemente siempre hacia el sur, hacia nuestro polo. Los buques, cuando se van de aquí, bajan, no suben, como antes, para irse hacia el norte. Por que el norte ahora esta abajo. Y levante, poniéndonos frente a nuestro sur, está a nuestra izquierda. Esta rectificación era necesaria; por esto ahora, sabemos donde estamos” (Torres García, Joaquín. 1984, pág. 193).

Lámina 4. Obra titulada Tres Figuras, realizada en 1946, resuelta en tonos negro, rojo, blanco y amarillo ocre, es un plano de líneas ortogonales, en la que se dejan ver formas geométricas, podemos identificar tres figuras humanas, dos de pie y una sentada, que están interactuando, que puede ser el profesor con sus alumnos, los tonos de color se encuentran distribuidos, en la que no se distingue separación entre fondo y figura, son colores planos, y por tanto, también figuras planas. Es de observarse que en este cuadro, Torres García, abandona los tonos grises y terrosos, que caracteriza sus obras anteriores, aquí, colores son casi puros, igualmente el negro y el blanco, la idea es destacar el valor simbólico de estos,

que de acuerdo a su concepción estética y filosófica, la composición del cuadro y los elementos que incorpora, nos remite por un lado a la relación entre la geometría y el sentimiento, mientras que por otro lado, puede significar el equilibrio entre el saber propio de la racionalidad y el saber propio del esoterismo, es decir la verdad de la razón y la verdad esotérica, y que de acuerdo a su teoría, el arte es la conjunción de la sabiduría y la ciencia, o bien la relación armónica entre espíritu y materia.

En este sentido, es que presenta una composición con dominio de la geometría, a través de líneas, rectángulos, cuadrados, triángulos, rombos, pero a la vez, encontramos elementos simbólicos, como los que corresponde a los planos de color, rojo, amarillo ocre blanco y negros, y los esquemas de las tres figuras en situación de diálogo. Se trata de una abstracción figurativa, lo cual, será uno de los rasgos que caracterizan la obra Torresgarciana y uno de sus aportes al arte latinoamericano.

Lámina 5. Es una imagen, que corresponde a una fotografía tomada en 1939, en la que aparece Joaquín Torres García, con la regla áurea y tres de las figuras geométricas básicas, la esfera, el cuadrado y el triángulo, al fondo se observan dibujos sobre papel, adheridos en lo que parecer ser pizarrón, dentro de éstas dibujos se logra distinguir, dos figuras de la cultura Tiahuanaco, así como signos del área de Nazca, Perú. El centro de interés esta en el señalamiento que hace sobre la sección áurea, parece explicar para que un espacio dividido en partes desiguales resulte estético, deberá haber entre la parte menor y la mayor, la misma relación entre ésta y el todo, o bien, parece enseñar que la regla áurea inicia con el cuadrado y que la relación armónica entre dos proporciones desiguales, en el cual, un segmento de recta mide 382, y el otro 618, ambos dan lugar a la unidad, en donde la mayor es a la menor como el todo es a la mayor.

Lámina 6. Presentamos esta imagen, que al igual que la anterior, corresponde a una fotografía del maestro con sus discípulos, parece indicar que esta imagen es tomada en una de las tantas sesiones que Joaquín Torres García lleva a cabo en la Escuela Taller de Artes Plásticas en 1946. Como ya hemos señalado anteriormente, este plantel educativo, constituye un centro difusor de las ideas constructivistas, a este centro acudían muchos de

los que participan en la llamada segunda vanguardia latinoamericana. En esta fotografía aparece el maestro y sus discípulos, por el ambiente místico de la enseñanza que encierra, rememora imágenes del mural al fresco de Rafael Sanzio llamado La Escuela de Atenas, en el que se observa a Euclides enseñando geometría a un grupo de estudiantes, al igual Torres García, aparece aquí enseñando geometría, convencido de que la pintura es una filosofía que entra por los ojos, por lo que está obstinado en convertir a la Escuela del Sur de Montevideo en la Atenas de América. En esta imagen aparece de izquierda a derecha, sentados: Desconocido, Manuel Pailós (1918-1997), Joaquín Torres García (1874-1949), Julio Alpuy (1919-2009), Rodolfo Visca (1934-2009). De pie: Horacio Torres (1924-1976), Augusto Torres (1913-1992), José Gurvich (1927-1974), Manuel Cuña, Desconocido, Guido Castillo (1922), Jorge Visca, Francisco Matto (1911-1994) y Gonzalo Fonseca (1922-1997). Asimismo, habrá que mencionar otros participantes de la ETAP que prosiguieron con las enseñanzas y el trabajo basados en el constructivismo pictórico de Joaquín Torres García, entre los cuales, destacan Anheló Hernández (1922-2010), Alceu Ribeiro (1919), Edgardo Ribeiro (1921-2006), Jonio Montiel (1924-1986), Elsa Andrada (1920-2010), Manolo Lima (1919), entre otros.

IMÁGENES



Lámina 1. Constructivo con cuatro figuras. 1932, Oleo sobre tela, 73 x 60 cm.



Lámina 2. Arte constructivo. 1942, Oleo sobre tabla, 77 x 45 cm.

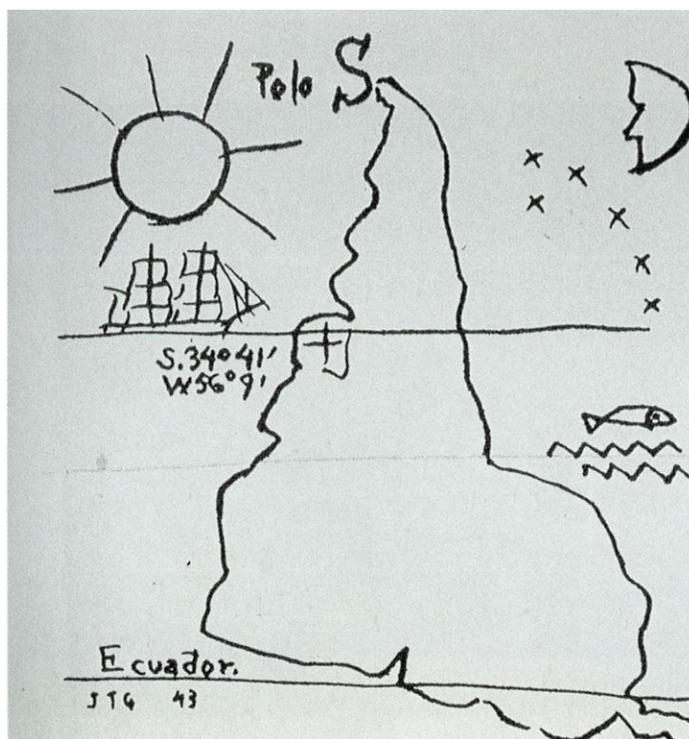


Lámina 3. Nuestro Norte es el Sur. 1943, Gráfica

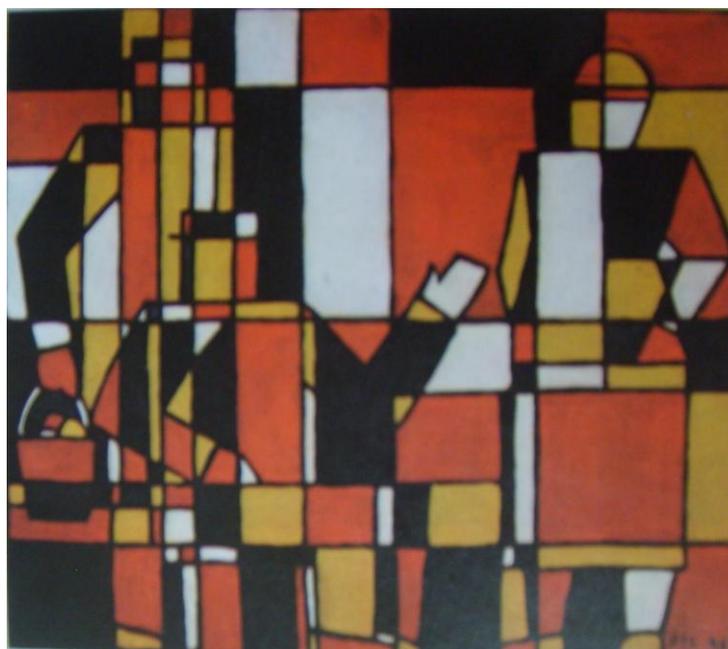


Lámina 4. Tres figuras. 1946, Oleo sobre tela, 127 x 146 cm



Lámina 5. Joaquín Torres García enseñando la regla áurea. Montevideo 1939.

Foto: D. James Dee



Lámina 6. Joaquín Torres García y sus discípulos en la Escuela Taller de Artes Plásticas. Montevideo, 1946. Foto: D. James Dee.

V.-CONCLUSIONES.

A lo largo de este trabajo, hemos tratado de relacionar la modernidad, la modernización y los procesos identitarios a través de la creación artística en América Latina. En relación a la modernidad y la identidad, hemos observado que la modernidad al ser un fenómeno eminentemente occidental, y que ha tenido a Europa como el centro de irradiación hacia el resto del mundo, trajo consecuencias políticas e ideológicas que se concretan en la dominación económica y cultural, sobre todo para aquellas regiones que desde el siglo XVI quedaron bajo la dominación colonial, como es el caso de la región latinoamericana.

En este trabajo, hemos sostenido que si bien la modernidad, vinculada a los procesos de producción capitalista, generó movimientos identitarios, relacionados con la identidad como autoconstrucción, que obedece ya no a factores adscriptivos de raza, etnia o género, sino al de pertenencia a una nacionalidad, como resultado de que en la modernidad, concurre el surgimiento de la figura jurídica y cultural del Estado-Nación, que supuso la formación de una identidad nacional. Es decir, los procesos identitarios, en la modernidad, implicó ubicar estos procesos con la cultura nacional, o los nacionalismos, aspectos vinculados con la pertenencia a un territorio o comunidad, así como la posesión de un patrimonio, que marcaba la identificación de los personas y sus diferencias con respecto a los otros, este proceso identitario presenta modificaciones con el llamado fin de la modernidad (último tercio del siglo XX) y la entrada de lo que suele llamarse postmodernidad, en donde la construcción de las identidades aparecen matizadas por fenómenos que García Canclini llama procesos transterritoriales y multilingüísticos y que ha provocado cambios en la reestructuración de los procesos de construcción de las identidades y que se ha vuelto un proceso mas multiforme y tolerante, que da cabida a la presencia de una identidad híbrida.

Asimismo, en este trabajo, se parte de la idea de que la identidad, lejos de ser una esencia que perdura en el tiempo, es un factor de autoafirmación individual en permanente construcción y redefinición, que supone un carácter subjetivo y relacional entre un yo y un otros, en situaciones de permanente interacción y comunicación social. A partir de esta situación, de acuerdo con Gilberto Giménez, las personas o colectivos sociales no sólo se

perciben distintos y diferentes con respecto a los otros, sino también, luchan por ser percibidos y reconocidos como tales.

La cultura como producción de significados, constituye un aspecto central en la identificación de las personas y comunidades, de modo tal, que cultura e identidad forman parte de una misma unidad, se hace cultura como parte del proceso de la construcción de la identidad, así de esta manera, la cultura es el soporte de las identidades de los pueblos. Sin embargo, para los pueblos colonizados o dominados, de acuerdo a Luis Villoro, habrá que distinguir entre cultura auténtica y cultura inauténtica, la cultura auténtica está más en relación con la concepción de Antonio Gramsci sobre la cultura, que la define como aquellos procesos de formación y robustecimiento del yo, de afirmación de la personalidad, de adueñarse de nuestro propio yo trascendental, de conocerse a sí mismo y de ser dueños de nosotros mismos.

En relación con el arte y los artistas, la identidad centrada en el yo como rasgo de la modernidad, ha implicado la búsqueda de la autoafirmación, por lo que la defensa de la autonomía y de la expresión o estilo propio del artista o autor de la obras, estará marcando las pautas de cambio y transformación de los estilos, escuelas y corrientes artísticas, destacándose en este sentido la obra individual en relación a la obra colectiva; del mismo modo, estos procesos de identidad en relación con el artista-obra y los rasgos de distinguibilidad que supone y que lo diferenciará con respecto a los demás artistas, también supone, de acuerdo con Pierre Bourdieu, la autonomización y diferenciación interna del arte como campo intelectual, en la medida que los artistas se liberaron, económica y socialmente de la tutela de corporaciones extraestéticas, como el Estado nacional, y la iglesia.

En el desarrollo de este trabajo, se revisaron también, los planteamientos que hacen alusión a los aspectos que distinguen la modernidad en el arte, estableciendo la diferencia entre lo que se considera las dos modernidades, siglo XVI-XVIII y siglos XIX y hacia la mitad del siglo XX, la primera con las propuestas de originalidad basada en la representación fiel de la realidad, bajo la mirada o el estilo personal del artista y la segunda con sus propuestas de autonomía, autosuficiencia y valores artísticos centrados en sí mismos, y que hace del arte una esfera independiente de otras esferas extraestéticas,

además, en el caso de las artes plásticas, se defiende el purismo en la pintura, su carácter no representacional, y donde se reivindica la creación como lo nuevo, como nueva realidad que debe existir fuera del mundo existente, pintura nueva que valga por sí misma, remitida exclusivamente a valores plásticos concretos. Se ha destaca en este punto, las consideraciones que se hacen desde el siglo XIX sobre el arte y el artista en la vida moderna; entre estas consideraciones encontramos no sólo la defensa de la originalidad, la autonomía y la autosuficiencia de las artes visuales y la literatura como rasgos de la modernidad, sino también, se habla del artista imaginativo, como exponente de la vida moderna, en el que la mirada ya no está en la representación de escenas históricas o religiosas, sino en la representación de aquello que va más allá de lo habitual, más allá de lo visible, y cuyo centro de inspiración lo encontrará en lo concreto, en la localidad, en la circunstancias singulares en que vive. Estas consideraciones serán retomadas por las vanguardias artísticas en el siglo XX.

Otro aspecto que se revisó, es lo relacionado con las vanguardias artísticas como fenómeno propiamente moderno, movimiento fiel a la dinámica misma de la modernidad que supone retomando a Octavio Paz, desde su origen una ruptura continua, con respecto al orden antiguo anterior y el establecimiento de un nuevo orden, que a su vez será desplazado por otro orden considerado mas justo y racional, como parte del devenir histórico en el que nada permanece, todo está en constante cambio. En el caso de las artes plásticas, las vanguardias artísticas son fenómenos que aparece durante el transcurso de la primera mitad del siglo XX, con sus proclamas y manifiestos, pasan a la historia como movimientos de ruptura, en la que se enfrentan, de acuerdo a Pierre Bourdieu dos tipos de artistas: los artistas plásticos ortodoxos y los artistas plásticos “herejes” de vanguardia, quienes compiten por recibir la consagración de las instituciones (museos, críticos de arte, propietarios de galerías, academias y escuelas de arte) identificadas como instancias de conservación y consagración. Así, en el campo del arte, hay una división entre los ortodoxos y los heréticos. Dentro del campo del arte los primeros defienden lo establecido, lo convenido por los miembros que están en una posición consagrada, mientras que los heréticos de la vanguardia por su posición no consagrada emprende la ruptura de lo convenido y compiten con sus creaciones heterodoxas por la legitimidad cultural.

De igual forma, se revisaron aquellos planteamientos sobre la modernidad, los procesos de modernización y su relación con las identidades, destacándose en primer lugar, el carácter contradictorio, ya que por un lado la modernidad lleva implícitamente la construcción de la identidad como rasgo importante del sujeto moderno para construir con carácter propio sus instituciones en libertad y autonomía, por el otro lado los procesos de modernización tiende a borrar todo rasgo de identidad, con sus acciones de homogeneización, de dependencia y subordinación, como lo demuestran los desencuentros entre los proyectos de modernización y los movimientos identitarios. Las vanguardias artísticas en el siglo XX, han sido movimientos prototipos en este sentido, pues han tenido como proclamas en sus manifiestos posturas de defensa de la identidad individual y colectiva ante los procesos de homogeneización de la vida moderna.

Un aspecto importante del presente trabajo, es lo referente a la modernidad, modernización y la identidad latinoamericana, la reflexión sobre estos referentes, nos llevó a revisar aquellos planteamientos que definen a la modernidad como una modalidad civilizatoria exclusivamente impulsada por la región occidental de Europa y que como centro hegemónico, definió a partir del Renacimiento los rasgos de la modernidad, basados en la razón, y logos grecolatinos, y que por su posición hegemónica en el moderno sistema mundo, hace posible que se acepte el orden natural renacentista como el orden de la belleza moderna, para lo cual, queda excluido todo aquello que no corresponda ese orden natural, bajo esta perspectiva, la conquista en el siglo XVI implicó arrasar lo existente en América, en virtud de que sus creaciones culturales se consideraban fuera de este orden natural, esta será el primera modernización para los pueblo originarios de América. Esta primera modernidad del siglo XVI, así como la segunda modernidad de los siglos XVIII y XIX han implicaron para Hispanoamérica la cancelación de su expresión propia, por consiguiente la supresión de la posibilidad de partir de su concreción para alcanzar a través de sus creaciones culturales la universalización, nace pues, con esta cancelación, que imposibilitará ver la propia realidad, o bien que sus pobladores se avergüencen de ella (complejo de inferioridad) y así, la mirada moderna estará para Hispanoamérica volcada hacia fuera, no hacia sí misma. Esto conlleva a que en el plano de la creación cultural, ésta estará legitimada y consagrada por instituciones cuyos criterios de valoración están

orientados hacia la imitación de los cánones de esa modernidad europea que se impone como universal. Es de mencionarse al respecto, aquellas tesis eurocentristas, que hacen referencia a América Latina como una región con una potencialidad dudosa, no apta para ser invadida por el espíritu europeo.

Se señala por tanto, que en Hispanoamérica, la modernidad del arte no significa lo mismo que la modernidad del arte en Europa, aquí, el artista moderno consiste en ir en contra, de esa modernidad metropolitana, que desconoce y no reconoce la expresión americana. Ha sido en el campo intelectual y artístico, donde se ha reprobado de manera más directa esta tendencia de la modernidad, por la naturaleza de la expresión artística, que como tal, parte de lo profundo de las realidades, y que logra sacar aquello que el poder ensombrece en su naturaleza de hacer visible lo invisible, por lo que en América Latina ha correspondido al arte y a los artistas desempeñar un papel herético en el plano social y estético. En estas circunstancias, el arte y los artistas tienen un mayor compromiso con la sociedad. Los movimientos artísticos latinoamericanos, incluyen a su vez entre sus proclamas cambios estéticos y sociales al estar más relacionados con su entorno social y político que sus equivalentes europeos y norteamericanos.

En este sentido, se destaca, que en América Latina, la cultura y las artes, principalmente la literatura y las artes visuales, han tenido un papel destacado en la construcción de las identidades, al respecto nos dice Octavio Paz que una obra de arte define más al mexicano que la más penetrante de las descripciones sociológicas, por consiguiente, se destaca que lo que nos puede distinguir más del resto de los pueblos son las creaciones culturales. Este protagonismo que tiene el arte en la construcción de la identidad latinoamericana, es resultado por una parte, a la inestabilidad de las instituciones políticas en la gran mayoría de los países de América Latina, que no han conseguido sostener un sentido de identidad nacional, por lo que principalmente ha sido la literatura y las artes visuales las que han permitido dar cuenta de las verdades acerca de sí mismo y de los rasgos que distinguen a la cultura latinoamericana, por otra parte, este protagonismo identitario que tiene lugar desde la expresión artística, puede explicarse también, por la historia misma de América Latina, que presenta una situación paradójica en la que su nacimiento implicó a la vez su cancelación, hecho no sólo referido al “descubrimiento” y el período colonial, sino

también, el nacimiento como repúblicas en el siglo XIX, en ambos nacimientos, la mirada ajena ha estado siempre presente en la construcción de sí misma, lo cual, ha implicado arrasar con todo lo existente, y volcarse hacia prototipos ajenos como los únicos posible. En tales condiciones de colonialidad y neocolonialidad, se tiende a desconocer, y por tanto ha negar toda expresión propia, aquella que se aparta de la mirada ajena. Sin embargo, en América Latina, son principalmente las artes (la literatura y las artes visuales) las que responden con reafirmar la existencia de todo aquello que se arrasa, se desconoce y se niega.

La centralidad de Europa y sus herederos de América del norte, ha sido determinante en los juicios sobre lo que se considera original en las manifestaciones artísticas, la originalidad como rasgo de la modernidad será lo que marca las rutas de lo que se considera arte moderno, por lo que uno de los imperativos de la modernización artística en el siglo XIX fue ponerse a tono con lo que se producía en los centros metropolitanos. Se trata de una modernización que impulsa la posibilidad para América Latina de alcanzar la universalidad a través de la imitación de cánones o modelos de lo que en la Europa occidental se considera como arte moderno. En respuesta a este afán de imitación y por influencia del romanticismo, surge el clamor de destacados intelectuales latinoamericanos por lograr la emancipación mental de América.

Un primer distanciamiento con este afán de imitación decimonónico, se dio hacia la segunda mitad del siglo XIX con la introducción en América Latina del positivismo, que en el interés de generar conocimientos a partir de la realidad concreta, permitió mirar hacia nosotros mismos para encontrar la universalidad: civilización o barbarie y la circunstancia americana, lo cual, bajo la dirección de los gobiernos liberales se generaron dos tendencias para entrar a la modernidad, una la de continuar en la negación de la propia realidad, y fijar la mirada hacia el norte, la Nordomanía que denuncia Enrique Rodó; la otra tendencia, radica en ver la posibilidad de desarrollo con base a lo que se considera que son nuestros propios rasgos culturales, destacando las posibilidades de una creación propia a partir de la relectura que se hagan de las producciones culturales de afuera. Es la visión de nuestra América como dijera José Martí.

Al respecto, se destaca el modernismo como el primer movimiento de vanguardia

Latinoamericana, así como los planteamientos de pensadores latinoamericanos que desde inicios del siglo XX hicieron respecto al problema de encontrar respuestas sobre la identidad latinoamericana, y que permite reflexionar sobre el aspecto relacional de la misma y que da cabida a aspectos centrales que la modernidad ha dejado pendiente como es la alteridad. Para el latinoamericano el vivir moderno implicaría vivir en la alteridad, es decir, es el reconocer al otro, que en este caso somos nosotros, es reconocer nuestra propia originalidad, nuestra propia expresión como única, y también es reconocer que América Latina participa en la modernidad desde una posición subalterna de colonia o neocolonia. Se plantea entonces, como un rasgo de la modernidad desde América Latina, el reconocimiento de la alteridad, es decir, que la diferencia y la diversidad, no se vean como rasgos de inferioridad, sino, simplemente como rasgos distintivos de las personas y los pueblos. Es aceptar al otro como distinto, no como inferior, lo cual, ha sido la tónica de la modernidad en América desde el siglo XVI. Desde esta perspectiva, la modernización que se plantea para América Latina es aquella que va en contra de los procesos de modernización que viene de afuera y que niegan la alteridad y por tanto han resultado contrarias a los procesos identitarios de los pueblos latinoamericanos. Desde el arte ser contra o ir en contra de esta modernidad es ubicarse en una posición alternativa y de herejía de la modernidad occidental, es asumir una postura vanguardista, en el sentido de rebelarse contra la tendencia oficial de imitar lo que viene de afuera y la de posicionarse desde la marginalidad en la búsqueda de una expresión propia.

También, se hace mención de las respuestas que contiene el Arielismo de José Enrique Rodó, la raza cósmica de José Vasconcelos, así como la de los movimientos artísticos heréticos que tienen como centro de atención la exigencia de reconocimiento de la expresión nativa de la región latinoamericana. Y que preparan el terreno para el despertar el interés por la conciencia identitaria, que tendrá como momento álgido el periodo que comprende de 1920 hasta 1950. Se reconoce por nosotros mismos, que la espiritualidad latinoamericana y la heterogeneidad poblacional presente en su cultura híbrida lejos de ser atavismos, son valores del arte latinoamericano y que se encuentra en las raíces de su vitalidad, originalidad y constante poder de asombro.

En este sentido, cabe exponer lo referente a las vanguardias artísticas latinoamericanas,

como movimientos de modernización estética que se contraponen a aquella tendencia modernizadora que pretende negar la expresión nativa de América Latina, ante esta tendencia la proclama del artista latinoamericano en la primera mitad del siglo XX, es ser moderno pero sin perder el propio rostro, entrar a la modernidad artística pero partiendo de del nosotros mismos. De esta manera, hay una diferencia entre la vanguardia europea y la vanguardia latinoamericana, en donde por la situación subalterna, en las relaciones de poder, que se expresa en la expropiación cultural y la negación del ser latinoamericano, es abierta la búsqueda de la identidad, la cual, se define como la representación de sí mismo, como el ser dueño de sí mismo, desde el cual, se posibilita la autoapropiación, y la de asunción de la propia cultura, es asumir el propio destino. Esta construcción y defensa de la identidad significa para América Latina, dejar de ser un pueblo conquistado, en todo caso conquistador de sí mismo, es decir, en su tarea de conquistar el propio destino y recuperar la unidad y dignidad latinoamericana.

Hemos señalado también, los procesos de construcción de la identidad latinoamericana, que tuvo su momento álgido durante las décadas de los años veintes, treintas y cuarentas del siglo XX, coadyuvan en este proceso la formación de grupos de artistas plásticos y escritores, la edición de revistas, y manifiestos, exposiciones de lo que se considera arte moderno o arte nuevo en las principales ciudades latinoamericanas, así como la formación de grupos de artistas y escritores que con sus proclamas participan en la integración latinoamericana. Se hace la distinción entre las primeras vanguardias y las segundas vanguardias latinoamericanas, que marcan una época de nacionalismos y de integracionismo a la patria grande latinoamericana. Se reforman y se crean escuelas de arte en la región, así como museos de arte moderno en las principales ciudades latinoamericanas.

Un rasgo característico de estos movimientos artísticos es la premisa de hacer de lo ajeno, lo propio, que se vincula con la figura de antropófago presente en la proclama de Oswald de Andrade para metaforizar el modo de ser brasileño. De igual forma, esta premisa de hacer de lo ajeno lo propio, se aproxima a los planteamientos que hace José Lezama Lima en relación a lo que identifica a América Latina, no es Ariel, ese espíritu diáfano, transparente y conciliador de José Enrique Rodó, sino que está más bien, esta identidad

latinoamericana esta representada en la figura de Calibán, emblema del espíritu irreverente, corrosivo, rebelde y devorador.

Por otra parte, se hace mención de la tradición del arte abstracto en la realidad americana, los monumentos mesoamericanos e incaicos son representativos de esta tradición, se señala que la abstracción como expresión artística está más cerca de la verdad que el arte naturalista o imitativo del orden natural, lo abstracto como lo define el diccionario, significa, lo separado de la materia, de la práctica, de lo particular, de lo concreto; por tanto en las artes visuales se utiliza para referirlo a los cuadros o esculturas que no hacen referencia concreta a objetos reales, pero sí a lo esencial de los objetos, por lo que éste se aproxima más a la verdad que los cuadros naturalistas que solo muestran la apariencia de la naturaleza. Las culturas prehispánicas de América practicaron un arte abstracto, de corte geométrico, en el que su intención no era imitar a la naturaleza, sino develar lo mítico, la verdad, lo sobrenatural, lo que va más allá de lo visible, sin embargo, esta tradición de arte-verdad, se perdió con la conquista hispánica en el siglo XVI, al imponerse el orden natural como arte-verdad. En este sentido, el arte mesoamericano e incaico está mas cercano a lo que es el arte, porque esta basado más en lo simbólico, en lo metafórico y en lo sobrenatural que el arte realista europeo del siglo XVI. Esta tendencia de la abstracción geométrica en el arte, aún se conserva en los diseños de arte popular indoamericano.

Como figura paradigmática de la identidad y el arte latinoamericano, exponemos la obra teórica y artística del pintor uruguayo Joaquín Torres García, con su obra Universalismo constructivo, representa el creador de la primera vanguardia abstracta en América Latina. Entre sus planteamientos está el constructivismo como la idea de construirse a si mismos, por lo que América Latina tendrá que construirse a sí misma, forjarse una imagen propia, nadie lo va hacer mas que los latinoamericanos mismos, para ello propone rescatar la gran tradición indoamericana, el arte-verdad mesoamericano e incaico, partir de acá y contemporizarse con este acervo de arte universal, ya que considera las culturas indoamericanas partieron de la abstracción para ordenar la realidad. Siguiendo esta tradición, la modernidad artística latinoamericana tendrá que partir de la geometría a la naturaleza, es decir, de la geometría a la vida, llevar al orden natural al orden plástico. Esta posición, que corresponde a un planteamiento moderno, desde América por una de las

vanguardias artísticas latinoamericanas más importantes de mediados del siglo XX, como es la Escuela del Sur, habrá que señalar, que uno de los enunciados de Joaquín Torres García es la pretensión de anteponer a lo moderno, lo que él llama ser clásico universal, es decir, el movimiento de la Escuela del Sur, no buscaban ser modernos por sí mismos, por consiguiente nunca les interesó defender la vanguardia como un fin en sí mismo, sino más bien sus esfuerzos lo consideraban como parte de un todo en el arte que transcurre fuera del tiempo.

Llama universalismo constructivo porque plantea retomar la gran tradición del arte clásico (el que permanece en todos los tiempos y latitudes): indoamericano, egipcio, el tribal africano, el preclásico de los griegos, el de los indígenas de Australia, etc., porque estas culturas realizaron las ideas del universo a partir de lo abstracto de la geometría.

Contrario a los planteamientos del cubismo, el neoplasticismo, el suprematismo y demás corrientes de arte abstracto, señala que el arte abstracto no precisamente es ausencia de figuración, lo que le da el carácter de abstracto es ubicarse en el plano de la ordenación plástica, en donde la obra de arte será resultado de la confluencia de pensamiento, emoción y sensibilidad, respectivamente equivale a mente, alma y cuerpo; razón, intuición y sensibilidad. Para Torres García cuando habla de mente, razón o pensamiento, está considerando en sentir la razón o el pensamiento, de modo tal que la razón y el alma son los aspectos centrales que dan vida a la obra artística.

Para el caso de la pintura, propone que la forma del objeto no sea transportada sobre la tela, tal como ha sido percibida por la visión, sino construida por el artista que transforma el objeto visible en su encarnación pictórica sobre una superficie plana. La construcción del objeto de la realidad no está condicionada por la percepción visual, es decir, reconstruye el objeto tal como lo conoce, no como lo ve, por lo que está en contra de las acciones ilusionistas: el claroscuro y la perspectiva.

BIBLIOGRAFÍA

- Acha, Juan.** *Las culturas estéticas de América Latina*, UNAM, México 1993.
- Acha, Juan.** *Arte y Sociedad: Latinoamérica*. Fondo de Cultura Económica., México 1979.
- Azara, Pedro.** *Imagen de lo invisible*. Editorial Anagrama. Barcelona 1992.
- Barasch, Moshe.** *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*. Alianza Editorial, Madrid 1995.
- Baudelaire, Charles.** *Crítica Literaria*. UNAM, México, 2007.
- Bell, Daniel.** *Las contradicciones culturales del capitalismo*. Alianza Editorial Mexicana/CONACULTA, México, 1977
- Bell, Julian.** *¿Qué es la pintura? Representación y arte moderno*. Editorial Galaxia Guterberg, Barcelona 2001
- Bilbao, Francisco.** *Iniciativa de la América. Idea de un Congreso Federal de las repúblicas, en Zea Leopoldo (compl.) Fuentes de la Cultura Latinoamericana*. Fondo de Cultura Económica. México 1995. Tomo 1.
- Bourdieu, Pierre.** *Campo intelectual y proyecto creador, en Jean Pouillon (compl.) Problemas del estructuralismo*. Siglo Veintiuno Editores, México 1969
- Bourdieu, Pierre.** *Las reglas del arte*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1995.
- Brom, Juan.** *Para comprender la historia*. Editorial Grijalbo, México 2003.
- Campra, Rosalba.** *América Latina: la identidad y la máscara*. Siglo Veintiuno Editores, México 1987.
- Carpentier, Alejo.** *De lo real maravilloso americano*. UNAM. México 2004.
- Cirlot Juan Eduardo.** *El espíritu abstracto*. Editorial Labor, Barcelona 1966.
- Cirlot, Lourdes.** *Primeras vanguardias artísticas*. Editorial Labor. Barcelona 1995.
- Chiampi, Irlema.** *La historia tejida por la imagen, en Lezama Lima, José. La expresión Americana*, Fondo de Cultura Económica, México 2005.
- Danto, Arthur C.** *Después del fin del arte*. Editorial Paidós, Barcelona 1999.

- De Micheli, Mario. Las vanguardias artísticas del siglo XX.** Alianza Editorial, Madrid 1994
- Debroise, Olivier. Figuras en el trópico, plástica mexicana 1920.1940.** Editorial Oceano, Barcelona 1983.
- Dussel, Enrique.** Europa, modernidad y eurocentrismo, en **Edgardo Lander (compl.) La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales.** CLACSO/UNESCO, Buenos Aires 2005.
- Echeverría, Bolívar. La modernidad de lo barroco.** Editorial Era, México 1998.
- Fernández Retamar, Roberto. Calibán. Apuntes sobre la cultura de Nuestra América.** Editorial La Pléyade, Buenos Aires, 1973.
- Foucault, Michel. Las palabras y las cosas.** Siglo Veintiuno Editores, México 1984.
- García Canclini, Nestor. Culturas Híbridas.** Editorial Grijalbo, México 1989.
- García Canclini, Nestor. Latinoamericanos buscando lugar en este siglo.** Paidós, Buenos Aires 2002.
- García Canclini, Nestor.** Escenas sin territorio, en **Valenzuela Arce, José Manuel (Coord)Decadencia y auge de las identidades.** Editorial Plaza y Valdés/El Colegio de la Frontera Norte. México 2004.
- García Ruiz, Pedro Enrique. Filosofía de la liberación. Una aproximación al pensamiento de Enrique Dussel.** Editorial Dríada, México, 2003.
- Giménez, Gilberto.** Materiales para una teoría de las identidades sociales, en **José Manuel Valenzuela Arce (Coord.) Decadencia y auge de las identidades.** Editorial Plaza y Valdes/El Colegio de la Frontera Norte. México 2004
- González Casanova, Pablo. La Democracia en México.** Editorial Era, México 1974.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. Modernismo.** Editorial Montesinos, Barcelona, 1983.
- Habermas, Jürgen.** La modernidad, un proyecto incompleto, en **Hal Foster, La Posmodernidad,** Editorial Kairós/Colofón, México, 1988.
- Horkheimer, Max. Crítica de la razón instrumental.** Editorial Sur, Buenos Aires 1969.
- Huidobro, Vicente. Poética y estética creacionistas.** Colección poemas y ensayos.UNAM, México 1994.
- Jardí, Enric. Torres García.** Ediciones Polígrafa, Barcelona 1987.

- Lander, Edgardo.** Ciencias sociales: saberes coloniales y eurocéntricos, en **La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales.** CLACSO/UNESCO. Buenos Aires 2005.
- Lezama Lima, José.** **La expresión Americana.** Fondo de Cultura Económica. México 1993.
- Levinas, Emmanuel.** **Humanismo del otro hombre.** Siglo Veintiuno Editores, México 2005.
- Lucie-Smith, Edward.** **Arte Latinoamericano del siglo XX.** Ediciones Destino. Barcelona 2000.
- Lumbreras, Ernesto.** **El ojo del fulgor La pintura de Arturo Rivera.** CONACULTA, México, 2000.
- Manrique, Jorge Alberto.** ¿Identidad o modernidad? en **Bayón Damián (compl.) América Latina en sus artes.** Siglo Veintiuno Editores, México 1994.
- Marcuse, Herbert.** **Contrarrevolución y revuelta.** Editorial Joaquín Mortiz, México 1975.
- Mariátegui, José Carlos.** **Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana,** Ediciones Solidaridad, México 1969.
- Marx, Carlos.** **Manuscritos económico-filosóficos de 1844.** Editorial Grijalbo, México, 1968.
- Martí, José.** Nuestra América, en **Zea Leopoldo (compl.) Fuentes de la Cultura Latinoamérica,** Fondo de Cultura Económica. México 1995.
- Martínez, José Luis.** Unidad y diversidad, en **Fernández Moreno César (compl.) América Latina en su literatura,** Siglo Veintiuno Editores, México 1996.
- Mignolo, Walter.** La colonialidad a lo largo y lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad, en **Edgardo Lander (compl.) La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales.** CLACSO/UNESCO, Buenos Aires 2005.
- Miró Quezada, Francisco.** Impacto de la metafísica en la ideología latinoamericana, en **Zea Leopoldo (compl.) Fuentes de la Cultura Latinoamericana.** Fondo de Cultura Económica. México 1995. Tomo 1.

- Molinonuevo José Luis, La experiencia estética moderna.** Editorial Síntesis. Madrid 1998.
- Orellena de, Margarita.** la fiebre de la imagen en la pintura de castas, en **Revista Artes de México** No. 8. CONACULTA, México, 1998.
- O’Gorman, Edmundo.** **El arte o de la monstruosidad y otros escritos.** Editorial Planeta/Joaquín Mortiz. México 2002.
- Paz, Octavio.** **Los hijos del limo.** Editorial Seix Barral, Barcelona 1974.
- Panofsky, Erwin.** **Estudios sobre iconología.** Alianza Editorial, Madrid 1998.
- Petrella, Carlos A.** **Análisis del funcionamiento del taller Torres García como escuela de arte.** www.monografias.com/cpetrell@ucu.edu.uy
- Ramírez Fierro, María del Rayo.** **Simón Rodríguez y su utopía para América.** Colección El ensayo iberoamericano 2. UNAM, México 1994.
- Read, Herbert.** **Cartas a un joven pintor.** Ediciones Siglo Veinte, Buenos Aires 1985
- Reyes Palma, Francisco.** Otras modernidades, otros modernismos, en **Acevedo Esther (compl.) Hacia otra historia del arte en México: la fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)** CONACULTA/CURARE. México 2002.
- Recondo, Gregorio.** **Identidad, integración y creación cultural en América Latina.** UNESCO/EDIT. BELGRANO, Argentina 1997.
- Rodríguez de Magis, María Elena.** Latinoamérica en la conciencia argentina, en **Zea Leopoldo (compl.) Fuentes de la Cultura Latinoamericana.** Fondo de Cultura Económica, México 1995. Tomo 11.
- Rodó, Enrique José.** Ariel. Liberalismo y Jacobismo. Editorial Porrúa, México 2005.
- Rosen, Charles. Zerner, Henri.** **Romanticismo y realismo.** Editorial Blume. Madrid 1988.
- Sánchez Vázquez, Adolfo.** **Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas.** Fondo de Cultura Económica. México 1996.
- Solé, Carlota.** **Modernización: un análisis sociológico.** Ediciones Península, Barcelona 1976.
- Schwartz, Jorge.** **Las vanguardias Latinoamericanas, textos programáticos y críticos.** Fondo de Cultura Económica. México 2002.

- Tarabokin, Nikolai. El último Cuadro.** Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1977.
- Torres García, Joaquín. Universalismo Constructivo.** Alianza Editorial, Madrid 1984.
- Tosto, Pablo. La composición áurea en las artes plásticas,** Librería Hachette. Buenos Aires, 1983.
- Vasconcelos, José. La raza cósmica.** Editorial Asociación Nacional de Libreros, México 1983
- Valenzuela Arce, José Manuel (Coord.) Decadencia y auge de las identidades.** Editorial Plaza y Valdés/El Colegio de la Frontera Norte. México 2004.
- Verani, Hugo J. Las vanguardias literarias en Hispanoamérica.** Fondo de Cultura Económica. México 2003.
- Villoro, Luis.** Sobre la identidad de los pueblos, en **Estado plural, pluralidad de culturas.** UNAM/Paidós, México 1988.
- Weber, Max. La ética protestante y el espíritu del capitalismo.** Editorial Colofón, México, 1994.
- Whitford, Frank. La Bauhaus.** Ediciones Destino, Barcelona 1995.
- Worringer Wilhelm. Abstracción y Naturaleza.** Fondo de Cultura Económica, México 1953.
- Zea, Leopoldo. El pensamiento latinoamericano.** Editorial Seix Barral, México 1976

ILUSTRACIONES.

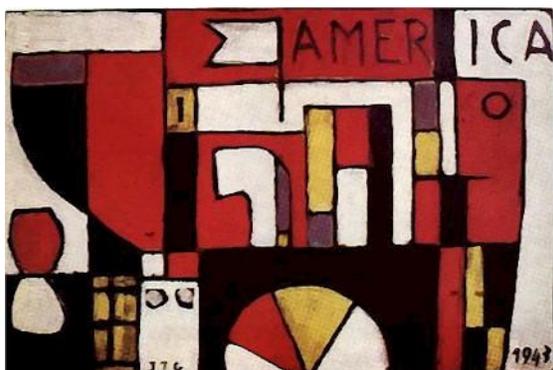
A continuación presentamos algunas láminas de los principales integrantes de la Escuela Taller de Artes Plásticas Torres García, incluimos entre ellas algunas realizadas por Joaquín Torres García. Este agregado sólo pretende mostrar algunas de las obras representativas de esta Escuela.



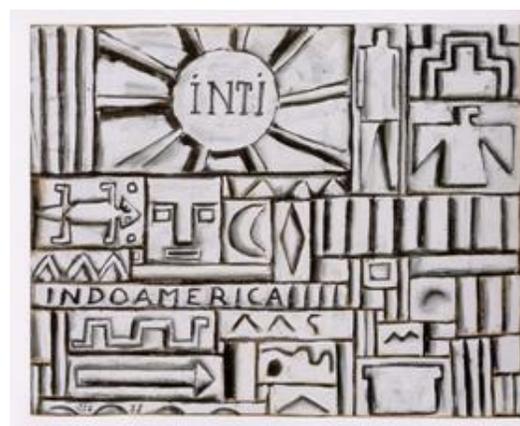
Joaquín Torres García, Montevideo,
Óleo sobre tabla, 52 x 66 cm, 1943



Joaquín Torres García, El constructivismo universal, Óleo sobre tela, 1943.



Joaquín Torres García, América,
Óleo sobre cartón, 50 x 61 cm, 1943



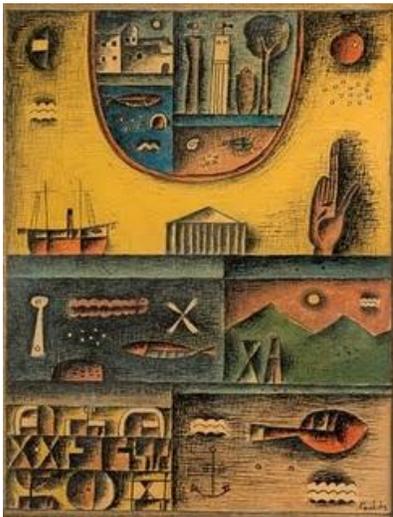
Joaquín Torres García, Constructivo en blanco y negro, Témpera sobre cartón,
81 x 100 cm, 1938



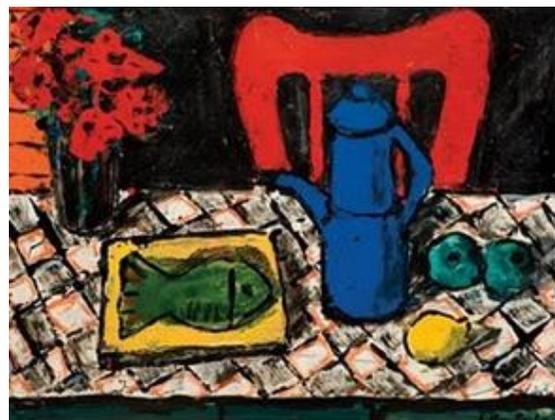
Edgardo Riveiro, Guitarrista
Constructivo.



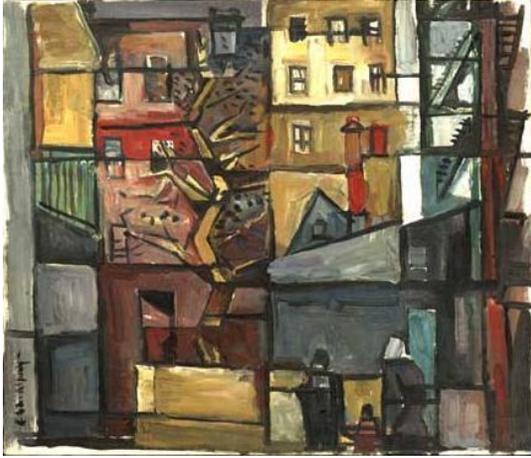
Augusto Torres, Té, Óleo sobre tela,
7.5 x 72.5 cm, 1936



Manuel Pailós, Símbolos,
Encáustica sobre fibra.



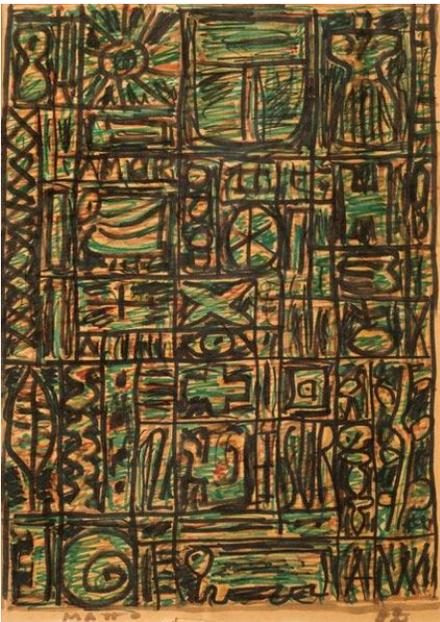
Jonio Montiel, Bodegón con cafetera,
Acrílico sobre cartón.



Julio Alpuy, Villa Greenwich,
Óleo sobre lienzo, 1962



Augusto Torres, Constructivo,
Óleo sobre cartón, 1962



Francisco Matto, Constructivo,
Acuarela, 1962.



Horacio Torres, Puerto constructivo, 1958



Manuel Pailós, Locomotora en Rojo y Negro, Óleo sobre tabla,
67 x 78 cm, 1958.



Rodolfo Visca, Constructivo en colores puros, 1969.



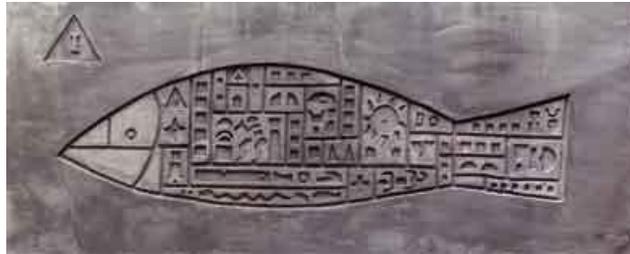
José Gurvich, Constructivo,
Óleo y madera superpuesta, 1960.



Francisco Matto, Totems,
Escultura, Óleo sobre madera,
1979.



Gonzalo Fonseca, Torre de los vientos, Escultura, Cemento, 1978.



Horacio Torres, Pez, Cemento, 1967.



Julio Alpuy, Constructivo en colores primarios, Óleo sobre cartón, 41 x 52 cm, 1948.



Alceu Riveiro, Formas, Acrílico sobre tela, 130 x 97.

