

# **América Estética y Realidad**

América, un nombre, una idea, una metáfora. América, proyecto, concepto, imagen mental, equívoco, realidad compleja. Espacio de libertades y de tiranías. Ambigua América que es, siguiendo el decir del filósofo de Mérida, Briceño Guerrero, a la vez, nos-otros y los otros. A la vez mundo nuevo y herencia europea. A la vez híbrida y autóctona como cultura. En este sentido habló Uslar Pietri de América como mutación cultural, como mestizaje por su condición originaria de ser descubierta, desoculta, puesta a la luz, hecha patente desde otro cuño que no fue el propio. De allí que seamos a la vez nosotros y los otros. ¿Por qué resulta pertinente y significativo pensarla estéticamente? El pensar en imágenes, el pensar estéticamente, desde la sensibilidad y la imaginación, es siempre un pensar polisémico, un múltiple y simultáneo significar desde diversas perspectivas. Un pensar que irrumpe desde la multivocidad, desde la heterogeneidad, que sacude el horizonte monológico, el pensar centrado en el sujeto; que se ubica descentradamente respecto de lo real, que rehúsa una única verdad, que se despliega desde el otro, desde lo otro; un pensar que retiene de la captación de lo real lo fragmentario, lo provisorio, lo efímero. Se trata de un pensar que destrona al sujeto como pivote de comprensión e interpretación de la totalidad de todo lo que hay, del ente en total; que desconoce a la conciencia como puerto del saber, que comporta los afectos, los impulsos, los instintos, no como zonas oscuras sino como partes esenciales del pensar complejo, que no es nunca unidimensional, ni lineal, ni unidireccional. No hay un saber único, ni una sola verdad.

Este es el marco desde el cual podemos pensar América, como concepto, como metáfora, como proyecto, como realidad. Desde esta óptica, podemos más adecuadamente dar cuenta de la realidad, cuya polivalencia semántica es insoslayable; los significados que nos son comunes, los de los otros, de nos-otros, de otros y de nosotros. Podemos comprender mejor la dimensión plural desde la cual interpretar los fenómenos de sentido, culturales, económicos y políticos, que nos definen y nos agobian; que nos abren espacios y a la vez nos hacen prisioneros de nuestras estructuras de poder, de nuestras estructuras sociales, de nuestras contradicciones económicas y de las distorsiones estructurales que limitan nuestra capacidad de desarrollo, personal y colectiva; que impiden la acción eficiente del Estado, que coartan el sentido ciudadano de nuestras luchas, con nosotros mismos, por el logro de las metas mejores en las que convergen múltiples voluntades; con los otros, por la falta de visión, de retos distantes, de desafíos de largo alcance, por la falta de un sueño común; por los inmediatismos e inmediateces que impiden hacer de América un proyecto posible, a la vez uno y diverso.

## **1. América, un nombre, una idea:**

Fue José Martí quien erigió como estandarte reivindicativo de nuestra herencia precolombina y de nuestros valores vernáculos la expresión “Nuestra América”, desde el título de su célebre ensayo de 1891. Sin embargo, su más remota utilización significativa ha sido rastreada, siguiendo a Arturo Ardao<sup>2</sup>, en la ciudad de Tunja, del Departamento de Boyacá, en Colombia, entonces neogranadina, cuando el jesuita santafereño Hernando Domínguez Camargo, en un Cántico a Cartagena de Indias, impreso en Madrid en 1676, escribía: “Ésta, de nuestra América pupila...”. Su sentido era de contraste entre América y Europa, entre el Nuevo y el Viejo Mundo. Así mismo fue empleada esta palabra en los siglos XVIII y XIX y su uso ocasional, cada uno en su

momento, por nuestros próceres hispanoamericanos, Miranda, Bolívar o Sucre, apuntó en similar sentido de pertenencia, y de contraste, ya no sólo con Europa, sino con la otra América, la del Norte, los Estados Unidos, la que nos es ajena, la que es distinta a Nuestra América Latina.

América Latina surge entonces en sinonimia con Nuestra América, opuesta a la América anglosajona, a la española, a la francesa, a la portuguesa, como precisó José María Torres Caicedo, el primero en haber acuñado la denominación América latina, hacia 1850, cuando apuntó, en 1875: "...Hoy vemos que nuestra práctica se ha generalizado; tanto mejor. En otras cosas hemos dado el ejemplo (sosteniendo) los derechos sagrados de nuestra América"<sup>3</sup>. Idéntica expresión la que reafirmó Martí, al fundirla en una sola, cuando decía, en 1877: "Todo nuestro anhelo está en poner alma a alma y mano a mano los pueblos de nuestra América Latina"<sup>4</sup>, y luego, José Enrique Rodó, cuando sostuvo: "Existen ya en nuestra América Latina, ciudades cuya grandeza material y cuya suma de civilización aparente, las acercan con acelerado paso a participar del primer rango en el mundo..."<sup>5</sup>.

Sin adentrarnos en las implicaciones de este juicio de Rodó, ni en el significado político del propósito martiano, ni en la delimitación geopolítica a la que alude Torres Caicedo, nos compete señalar que el contexto en que son empleadas tales expresiones implica, por un lado, afirmación de un nosotros que nos junta incluso desde el mestizaje y las diferencias. Ello incluye también referencia a la nacionalidad hispanoamericana, y a la iberoamericana, de mayor alcance que aquélla, aunque ambas caben en la de América Latina. Por otro lado, apunta ya, en el plano conceptual, a una forma de postura doctrinaria de resistencia hispanoamericana al expansionismo de los Estados Unidos, que se desprende de los textos de estos pensadores activos del último cuarto del siglo XIX a principios del siglo XX. De manera que una originaria caracterización de esta América, la nuestra, es la que la perfila como cultura de la resistencia, por una parte. Y también cultura de la diferencia, por otra. Cultura construida, desde el momento mismo de la llegada de los españoles a nuestras costas, como cultura de la resistencia, hasta nuestros días...Que no quiere diferencias como discriminación, como exclusión. Y expresada hoy, en el espacio venezolano, como resistencia al pensamiento único, como rechazo a la coerción impositiva a nuestras libertades, como respuesta creativa frente a la exclusión generalizada tras la apariencia de una participación protagónica que es en realidad sometimiento colectivo de una democracia tumultuaria, como la llamó Karl Schmitt, cobijada bajo la sombra de un caudillo.

## **2. América, una metáfora, una imagen mental, un proyecto:**

Apunta el término metáfora, en primer lugar, a una forma analógica, figurada, del decir, a través de una ficción imaginativa que enriquece la emoción, amplía la dimensión creativa de los individuos a los que llega, alude a los sentimientos, construye espacios imaginarios. Este recurso poético es empleado para capturar la esencia de la realidad, no desde la realidad misma, a la que elude, sino desde la **poiesis** o hacer creativo, sin mediaciones ni concatenaciones lógicas, buscando un ver directo, el de la intuición, y vincularse a ella, la realidad, a través del juego, de la ilusión, de la invención, para interpretarla o modificarla. Este esfuerzo de transfiguración poética de la realidad, de reelaboración y transformación de lo dado inmediato, implica una

configuración imaginada, y exige de un eidos, de un diseño, de una poderosa arquitectura que haga como si fuera verdadero, es decir, de acuerdo con una categoría estética clásica, la de “verosimilitud”, que lo que no es más que ficción se convierta, tras la apariencia de las formas, en anticipación de lo real, o prefiguración del porvenir, como dijo Walter Benjamin. Tal fue el reto, ambicioso y fecundo, que se plantearon los movimientos vanguardistas que surgieron en los países de América Latina desde los años cercanos a la primera guerra mundial, por el impulso, paradójicamente, del cosmopolitismo que la expansión económica “volcada hacia afuera”, el influjo “civilizador” europeo y la consolidación de los estados nacionales liberales, bajo una modalidad oligárquica, había generado desde las postrimerías del siglo XIX.

Se trata de construir nuevos mitos: nuevos espacios para la imaginación, para abrir futuros; para la construcción de la participación; el de la democracia **versus** quienes la impugnaban; el del modernismo **versus** el pasatismo; el de las virtudes redentoras de la educación y la mejora material de las condiciones de vida de la población **versus** los determinismos sociológicos que subyugan en forma ineluctable a los amplios sectores socioeconómica y culturalmente más vulnerables, en particular indígenas y negros; el del nacionalismo **versus** el de la desnacionalización por el capital foráneo. Y en especial, el sueño de Bolívar de una gran nación latinoamericana en un solo gran proceso integracionista a escala tanto nacional como continental **versus** la atomización y desarticulación entre ellas que siguió al proceso emancipador con la constitución decimonónica de las nuevas repúblicas independientes.

Entre estos movimientos surgidos de 1920 a 1940, en los que las actitudes favorables al cambio social coincidieron con el rescate de lo propio, que ya habían emprendido pensadores de varios países de América Latina y que luego adoptaron los artistas, vale recordar el movimiento de los muralistas mexicanos, cuya pintura es tal vez “el episodio más sonoro de lo artístico en Latinoamérica. Pero el rasgo principal de ella no ha sido plástico, aun cuando se haya expresado en líneas y colores, sino sociológico y político”<sup>6</sup>; el grupo chileno **Montparnasse**, el grupo Orión, de tendencia surrealista, en Buenos Aires, o los pintores adscritos al indigenismo, en Perú y Ecuador. Nosotros queremos ilustrar esta construcción metafórica de nuestra América a través de lo que significó el llamado movimiento del Modernismo brasileño, cuya síntesis entre lo vernáculo y la vanguardia representó en forma espléndida un movimiento de renovación estética y plástica a la vez que social y política.

En estos artistas, literatos, pensadores y músicos, se parte de la influencia externa para desarrollar su impulso creador personal: búsqueda de una nueva sensibilidad que exprese los valores estéticos locales en un lenguaje universal.

### 3. América en el modernismo brasileño:

¿Qué fue el modernismo? El modernismo en Brasil fue un movimiento plural de renovación, rebeldía y ruptura, que abarcó principalmente las artes plásticas, la música, la literatura y la arquitectura. Históricamente ubicado entre los grandes movimientos artísticos de la década de 1920 a 1930 que apuntaron simultáneamente hacia la apropiación de las corrientes

estéticas internacionales de vanguardia y a la plasmación plástica o poética de la realidad local. Esto se expresó mediante dos tendencias claves en dichos movimientos: constructivismo y expresionismo.

En el Brasil, el surgimiento de este movimiento coincidió con un nuevo clima político, de renovación y reformas, vinculado al incipiente auge de la industrialización y a la agitación social que conduciría en último término a la quiebra del poder tradicional oligárquico-liberal, y a la irrupción de un proyecto populista, en cuyo marco la vanguardia brasileña logró trascender su carácter elitescos inicial y abrirse hacia la realización concreta de valiosos planteamientos estético-ideológicos, en todos los campos de las artes y en especial la arquitectura, bajo los auspicios oficiales.

El movimiento modernista se nutrió a la vez del nacionalismo que la Primera Guerra Mundial había suscitado y de la necesidad de actualización, por lo cual tomó como consignas, en artes plásticas, el lema del escritor Joaquín Inojosa, “modernizar, nacionalizar, universalizar”<sup>7</sup>.

Desde el punto de vista lingüístico, el movimiento modernista planteó por primera vez en el Brasil el problema de la “autonomía de las letras latinoamericanas”<sup>8</sup> y constituyó una quiebra expresiva con respecto a la tradición ibérica y al influjo dominante de la antigua metrópolis portuguesa.

En el campo de la arquitectura, los planteamientos de Gregory Warchavchik acerca de la arquitectura moderna, que comenzaron a difundirse en la prensa paulista desde 1925, iniciaron formalmente el intento de renovación arquitectónica en Brasil, cuyo incipiente anuncio quedó registrado con el esfuerzo del arquitecto portugués Ricardo Severo, en 1913, en San Pablo, al adoptar el estilo neo-colonial para retomar las tradiciones de construcción colonial de origen lusitano y contrarrestar el eclecticismo exacerbado de las mansiones paulistas y el neo-clasicismo de los edificios públicos.

Pero la renovación de la arquitectura, que apuntó hacia la integración del paisaje natural con la masa arquitectónica y la vinculación de la construcción con las condiciones de producción del lugar y la utilización de los materiales locales, quedará enrumbada con claridad cuando el arquitecto Warchavchik construye en 1927 la primera casa moderna del Brasil. La culminación de este intento pionero alcanzará su plenitud años más tarde, con la construcción de Brasilia, la nueva capital, gracias al audaz talento y a las creativas soluciones propuestas por jóvenes arquitectos brasileños, entre los que destacaron Oscar Niemeyer y Lúcio Costa.

En el plano musical, Héctor Villalobos, con su *Noneto* (1923), sus *Coros* (#s 3, 8 y 10) y el *Martirio de los insectos* (1925), realizará el viraje que logró en la literatura Mario de Andrade con su *Macunaíma* (1928) o en la pintura, Emilio Di Cavalcanti con su *Samba* (c. 1929).

En suma, un renacer artístico original comenzó en Brasil desde los años 20, que se concretó en la *Semana de Arte Moderna* de São Paulo en 1922. Allí se puso de manifiesto el firme deseo de destruir el estilo académico e instaurar un nuevo lenguaje plástico, poético y musical. Quienes inicialmente conformaron este movimiento fueron un grupo de la élite paulista. Refinados y cosmopolitas, comprendieron, sin embargo, que un vuelco era necesario para poner al día al Brasil, no sólo en el ámbito de las artes, sino también en el resto de la vida social; que era preciso, además, trastocar el orden vigente en una dirección de mayor apertura y democratización. Y yo

creo que esto no se puede hacer, en ningún caso, sino desde la perspectiva justamente de la universalidad, de la pluralidad, del crear, del cultivo de la inteligencia y el destacamiento de los mejores y no desde el resentimiento y desde la venganza social.

Desde el punto de vista estético, los modernistas brasileños marcaron el origen de un arte propiamente latinoamericano, consciente de sí, de su especificidad, pero proyectado internacionalmente. Igualmente, el modernismo significó la superación de un arte reflejo, que había sido en el siglo XIX y hasta la segunda década del siglo XX, fundamentalmente un calco de escuelas, artistas u obras europeas, o la importación de modelos importados. Significó, además, tanto una clara toma de conciencia de lo nacional, en lo que buscaban encontrar los valores propios y la esencia de la americanidad, como de los problemas generales del continente. De estas preocupaciones estéticas y sociales surgió un arte volcado hacia los temas nacionales, crítico y en muchos casos revolucionario, urgido por el problema de la identidad pero dispuesto a utilizar los “instrumentos” europeos para mostrar e interpretar la realidad americana<sup>9</sup>.

La necesidad estética de apuntalar su formación y actualización y el contacto con las nuevas corrientes vigentes en París, hizo que algunos de los artistas viajaran con frecuencia a Europa y asumieran la experimentación formal. Simultáneamente, el descubrimiento de lo brasileño, “el descubrimiento de la tierra, con el deseo de verla desde adentro y no de vivirla y pensarla según los modelos europeos”<sup>10</sup> favoreció el nativismo. La vanguardia buscó así “un lenguaje universal para verdades nacionales”<sup>11</sup>.

Desde el punto de vista histórico y político, el intento de revisión radical de valores que caracterizó al modernismo y sus impulsos renovadores se nutrieron, por un lado, en una realidad socio-económica convulsionada por las luchas campesinas de Contestado y la agitación obrera en San Pablo. Por otro lado, la primera guerra mundial y, en este marco, la declaración bélica contra Alemania, provocaron una nueva conciencia nacional. Un espíritu de apertura y reformas comenzó a emerger desde 1917.

La iniciación del movimiento tenientista en 1922, bajo las consignas de democratizar el país y moralizar el gobierno, fue el signo clave de que también las fuerzas militares se sublevaban contra el **statu quo** y percibían la urgente necesidad de un cambio. Un segundo movimiento tenientista, en 1924, y el complot revolucionario descubierto en Río de Janeiro en 1925 acabaron por alterar las estructuras de poder vigentes. Este proceso culminaría con la revolución tenientista de octubre de 1930, que puso fin a la “Vieja República” y apoyó el surgimiento del “Estado Novo”. Una situación de cambio de mentalidad, de transformaciones políticas e ideológicas se concretó así con el acceso a la presidencia de Getulio Vargas (1930), cuya dictadura significó el triunfo del populismo como proyecto político nacionalista y democratizador.

Aunque no podemos aquí analizar el camino recorrido desde sus inicios, con la famosa exposición de Anita Malfatti que hirió la sensibilidad estética y el gusto dominantes en el plano artístico, y sirvió como detonante para lograr la conjunción de intelectuales, escritores, poetas, escultores, pintores y músicos que constituyeron el núcleo del movimiento modernista, ni podremos referirnos ahora a la Semana de Arte Moderna, realizada en el Teatro Municipal de San Pablo en febrero de 1922, desde el punto de vista de sus características y aportes, tanto doctrinarios, como

los Manifiestos de Klaxxon, el de Poesía Palo-Brasil y el Antropófago, como aportes pictóricos, literarios, arquitectónicos y musicales, por ejemplo, las pinturas de Tarsila do Amaral, o de Lázaro Segall, con su famoso “Niño con la lagartija”, la escritura de Oswald de Andrade, que buscó la simbiosis entre plástica y literatura y que desde el comienzo del Manifiesto Pau Brasil se convirtió en integración arte-vida; las construcciones de Warchavchik o el diseño de los jardines de su esposa Mina Klabin, o los Choros de Villalobos, queremos subrayar sin embargo el carácter pionero y el poder catalizador de cambios culturales que tuvo este movimiento modernista brasileño. Estos cambios culturales fueron impulsados “por el afán de forjar una expresión nacional que tomara en cuenta las fuentes autóctonas, eliminara la tradición académica y colaborara a implantar nuevas condiciones sociales”<sup>12</sup>.

En conclusión, este movimiento logró el descubrimiento y rescate de nuestra América, desde nuestras raíces, sin desdeñar la matriz cultural europea. Logró, frente al conservadurismo estilístico y el lenguaje académico, la experimentación de vanguardia; frente a los modelos estéticos “clásicos”, el encuentro con la “brasilianidad”; frente a los cánones importados, la exploración de las realidades autóctonas y su elaboración formal como valores plásticos o poéticos de validez universal; frente al “pasatismo”, el “modernismo”. Y en esta misma medida, nos da el sentido y el alcance, hoy, en nuestro medio, esta experiencia cultural, que también tuvo implicaciones sociales y políticas, para saber, frente a los problemas actuales, qué debemos hacer, cómo debemos hacer y cómo debemos construir. Muchas gracias.

### (Footnotes)

<sup>1</sup> Profesora Titular del Doctorado y la Maestría en Ciencia Política, adscrita al Dpto. de Ciencias Sociales, Universidad Simón Bolívar, Caracas. Profesora Titular a tiempo convencional en la Universidad Católica Andrés Bello, Escuela de Filosofía, Caracas, Seminarios de Filosofía Antigua y Contemporánea y por concurso público, Titular de la Cátedra de Estética. Doctorado en Filosofía, Universidad de París I-Sorbona; Postdoctorado en Estudios Latinoamericanos mediante Senior Research Fellowship y Fulbright Visiting Scholar en la Universidad de Harvard, Cambridge, Mass.; Profesora invitada al Instituto de Filosofía en la Universidad Libre de Berlín, Alemania, y a la Escuela Doctoral en Estética, en la Universidad de París I, Francia. Profesora invitada al Doctorado en Filosofía (JUL, Mérida), al Doctorado en Educación (UPEL, Rubio), a la Maestría en Estética y Artes Plásticas (UCV, Caracas). Premio “Simón Rodríguez” (APUSB, dic. 2003) a la calidad, trayectoria y aportes en la docencia. Premio “Andrés Bello” a la investigación, Área Ciencias Sociales (APUSB, dic. 1990). Premio Municipal de Literatura, Caracas. “Mención de Honor” en Investigaciones Sociales y Políticas, 1999. Primera finalista en Premio Extraordinario “Nuestra América” del Premio “Casa de las Américas”, área de Investigaciones filosóficas y literarias, 1991. Seleccionada en el PPI, nivel II, 2004. Ha publicado en las áreas de filosofía y política; estética y arte latinoamericano; producción cultural y procesos sociales; pensamiento latinoamericano e historia de las ideas políticas.

<sup>2</sup> A. Ardao, *Nuestra América Latina*. Montevideo, ediciones de la Banda Oriental, 1986, p. 9.

<sup>3</sup> José María Torres Caicedo, *Mis ideas y mis principios*. París, 1875, T. I, p. 151.

<sup>4</sup> José Martí, “Agrupamiento de los pueblos de América”, en *Nuestra América*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977, p. 314.

<sup>5</sup> José Enrique Rodó, “Ariel”, en *Obras completas*. Madrid, Edime, 1967, p. 245.

<sup>6</sup> Antonio R. Romera, “Despertar de una conciencia artística”, en *América Latina en sus artes*. México, Siglo XXI editores, 1974, p. 15.

<sup>7</sup> Aracy Amaral, “Prólogo”, *Arte y arquitectura del modernismo brasileño (1917-1930)*. Compilación y prólogo de A. Amaral. Cronología: J.C. Serroni. Traducción: Marta Traba. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978.

<sup>8</sup> Rubén Barreiro Saguier, “Encuentro de culturas”, en *América Latina en su literatura*. 4ª edición. México, siglo XXI editores, 1977, p. 22.

<sup>9</sup> Jorge Alberto Manrique, “¿Identidad o modernidad?”, en *América Latina en sus artes*, Op. Cit., p. 22.

<sup>10</sup> Cfr. A. Amaral, Op. Cit., p. XI.