



POSTFOLIO

GLOBALIZACIÓN Y CULTURA HISTÓRICA

Eduardo Subirats

Escritor. Enseña actualmente en la New York University (EE.UU.)

El conflicto entre símbolos y valores formales internacionales y las culturas locales e históricas en América Latina son el objeto de ese análisis en el cual también se reflejan algunos modos inteligentes de asimilación de los lenguajes colonizadores de características universalistas y enriquecimiento de los lenguajes locales.

143

El mundo, todo y uno

Para comenzar, quiero contarles a ustedes una anécdota histórica. Se trata de la primera llegada de los europeos a las costas del antiguo reino de Tawantinsuyu, relatada por el Inca Garcilaso de la Vega en las primeras páginas de sus *Comentarios reales*. Cuenta el cronista americano que los descubridores hallaron a un pescador junto a la orilla de un río. Apenas le vieron cuando le inquirieron, dando voces. El pescador, confundido, pronunció su nombre. Se llamaba Berú. Al no comprender el significado de lo que decía, los aventureros volvieron a gritar. El pescador, temeroso, profirió el nombre del río en el que estaba pescando. Se llamaba Pelú. Los conquistadores hicieron el resto y llamaron Perú, la construcción sintagmática derivada de la unión de Berú y Perú, a una tierra inmensa cuya población, historia y civilización desconocían. Escribe Garcilaso como glosa final a este relato: «Los cristianos entendieron conforme a su deseo»¹.

La anécdota en cuestión describe el proceso de una superposición de significantes pertenecientes un sistema lingüístico llamado universal o global sobre otro sistema cultural definido como local o regional. Podemos llamar sincretismo a semejante proceso formal de creación de una identidad originaria de lo peruano. Ni el nombre propio, ni el nombre del río, ni mucho menos

la síntesis deformada de ambos poseen alguna relación intrínseca con la realidad territorial, lingüística o política que los descubridores querían significar. Sólo el nombre quéchua de Tawantinsuyu significaba aquella realidad territorial a la vez bajo el punto de vista de sus sistemas culturales históricos y de su valor universal: su significado semántico era «las cuatro partes del mundo». Pero éste era precisamente el significante que los descubridores tenían que descartar como meramente regional, ligado a la idolatría, y susceptible de asociación con poderes diabólicos. La relación semántica de la voz quéchua fue aniquilada por contener la memoria de una realidad al mismo tiempo geográfica e histórica llamada a ser destruida.

La condición de universalidad y de verdad del significante vacío Perú la constituye en este caso un factor exterior: la violencia. Tal violencia no era solamente un acto de simple brutalidad avasalladora. Su función efectivamente destructiva y su vinculación real con la muerte, cumplía, al mismo tiempo, un cometido imaginario: vaciar todos los significantes de sentido y subsumir todas las cosas a la universalidad del gran significante vacío. Un humano, un río, o una nación, no eran, bajo la perspectiva de la violencia globalizadora de la conquista, sino meras particularidades sin significación. De ahí también que la teología de la colonización otorgase a esta violencia un sentido redentor. La práctica del bautismo compulsivo y masivo inmediatamente ligado a la ocupación territorial y a la esclavización de la masa humana sometida pone de manifiesto el sentido profundo de la violencia conquistadora: la liberación de los conquistados de su ser meramente particular en el orden de un más allá.

144

El mundo moderno reformuló esta radical oposición entre culturas locales y significantes globales bajo nuevos términos. El orden universal ya no era representado a partir de la ciencia del renacimiento por el más allá: la Ciudad de Dios, el Reino de los Redimidos... Se identificaba más bien con el conocimiento racional de la naturaleza, y con el poder tecnológico y económico que se desprende de este conocimiento. Esta nueva universalidad científico-técnica no resultaba menos conflictiva con las costumbres, creencias y formas de conocimiento que debía sustituir y someter. Francis Bacon, el padre de la ciencia moderna, resolvió precisamente este choque de sistemas significantes de la misma manera que Joseph de Acosta, el padre de la propaganda cristiana colonial: a través de una estrategia epistemológica de destrucción de los llamados ídolos. Esos ídolos significaban lo mismo para el jesuita que para el filósofo de la ciencia: eran símbolos y narraciones míticas, y comprendían los modos de percibir la realidad de una cultura histórica. Bajo la lógica dominante que representaban los nuevos poderes universales de la ciencia, estos ídolos carecían de un significado universal, expresaban formas de vida meramente domésticas, pero podían adquirir el carácter amenazador de una auténtica resistencia contra las leyes globales del pensamiento y los poderes universales que representaban.

Es preciso recordar que en la cultura occidental moderna existe, sin embargo, otra posibilidad de definir los universales. La hermenéutica renacentista, por ejemplo en Lorenzo Valla, hacía valer la importancia de la preservación de las lenguas como soporte de las culturas históricas. Giam-

battista Vico defendió el papel central de las artes y las expresiones religiosas de los pueblos en la configuración de las culturas humanas. Filósofos de la edad del romanticismo como Herder defendieron el valor artístico e intelectual de las lenguas, las mitologías y las creencias de las culturas más alejadas de los valores cristianos y racionalistas de Europa. La antropología contemporánea puede considerarse como heredera de estas tradiciones humanísticas y hermenéuticas de la conciencia europea.

Estas tradiciones hermenéuticas no encierran menos una visión universal de la historia y de las culturas humanas. Pero el universalismo de un Vico o de un Herder, y más aún de obras clásicas de la antropología como la de Frazer, Kerényi o Campbell, entre muchos otros, reside en un diálogo horizontal y en un intercambio permanente entre diversos sistemas de creencias, relatos míticos, concepciones del mundo y formas simbólicas diferentes, basado precisamente en estas diferencias y su traducibilidad, y por consiguiente rechazando cualquier dimensión excluyente, reductiva o absolutista de unos sistemas simbólicos sobre otros sistemas.

A este respecto quiero recordar de nuevo al primer humanista de América, el Inca Garcilaso. En su mencionada obra *Comentarios reales* se lee lo siguiente: «Digo que a lo primero se podrá afirmar que no hay más que un mundo, y aunque llamamos Mundo Viejo y Mundo Nuevo, es ... no porque sean dos, sino todo uno». Garcilaso formuló clara y distintamente un ideal de universalidad. Su condición era precisamente la comprensión teórica de un mundo unitario, bajo el principio de una integración cultural o lingüística armónica. Este universalismo resulta hoy tanto más actual en un mundo como el nuestro que ya ha aceptado, como si se tratase de un fenómeno natural, su radical fragmentación no sólo en un Primer Mundo y un Mundo Segundo, como en la edad de la expansión colonial del Renacimiento, sino en tres y hasta cuatro mundos claramente segregados con arreglo a sus niveles de riqueza, su acceso a la información y sus posibilidades materiales de supervivencia.

145

Quiero recordar aquí este concepto abierto de universalidad, la universalidad de un **mundo, todo uno**, de un mundo al mismo tiempo dispar y armónico como el que formuló Garcilaso. Quiero recordar su significado como diálogo entre las creencias, mitos, símbolos y formas de vida diferentes, y como un diálogo no sujeto al poder político-religioso, ni sus sistemas de represión y desplazamiento de la conciencia histórica. Quiero recordar también su carácter crítico, su persistencia no hegemónica a lo largo de las globalizaciones de Occidente y su plena vigencia en el mundo contemporáneo.

El retorno de los ídolos

El conflicto entre símbolos y valores formales internacionales y culturas locales e históricas atraviesa centralmente la historia del arte y la arquitectura modernos. La abstracción fue defi-

nida desde un comienzo como una estética universal. Sus valores formales se establecían con arreglo a un principio de racionalidad económica, y a la funcionalidad de la máquina o de la producción industrial. Esta universalidad adoptó muchas veces el carácter de una fuerza neutralizadora de los conflictos y las experiencias discontinuas que atravesaron las sociedades industriales al comienzo de nuestra era. De Apollinaire a Mondrian, de El Lissitzky a Le Corbusier la guerra contra lo individual y lo sensible, contra la expresión cultural local y la memoria histórica colectiva adquirió precisamente el sentido explícito de una cruzada heroica y una misión redentora.

En determinados contextos la transformación de los lenguajes históricos bajo el primado de la abstracción abrazó un sentido emancipador. Las vanguardias europeas pusieron fin a la predominancia cultural de un esteticismo formalista, un historicismo decadente, un humanismo retórico o un ornamentalismo anacrónico. El carácter internacional de los lenguajes abstractos se oponía a un tradicionalismo estrechamente ligado a los nacionalismos que hicieron posible la primera guerra europea. Pero al mismo tiempo, la propia formalización del arte abstracto y su institucionalización cerca de las instancias políticas de nuevos poderes nacionales o multinacionales transformaron los valores estéticos de las vanguardias en un sistema de globalización cultural. El llamado «estilo internacional» llegó a formularse, precisamente en el libro de Hitchcock y Johnson, como un repertorio de normas para la configuración de un espacio cultural virtual, independiente de las condiciones históricas, naturales o políticas en el que se implantase.

146

Estas características «colonizadoras» del nuevo formalismo industrial se ponían de manifiesto allí donde chocaba con culturas históricas no occidentales y no-industriales. La historia, todavía no escrita, de la resistencia y las críticas que Le Corbusier encontró a su paso por América Latina es un ejemplo interesante de esta ambigua confrontación.

Quiero atender en este contexto precisamente a la aportación crítica y artística de Diego Rivera. Este pintor y arquitecto adoptó en su pintura muchos elementos procedentes del cubismo y el expresionismo europeos, y compartió muchos momentos formales e iconográficos con el futurismo y el constructivismo. La arquitectura de Rivera adoptó asimismo las enseñanzas del funcionalismo europeo y del propio estilo internacional. Sin embargo, este artista radicalmente moderno criticó de la forma más tajante la adopción indiscriminada e irreflexiva de los lenguajes abstractos como un verdadero suicidio intelectual y cultural. Rivera atacó con virulencia lo que llamaba el «espíritu de lacayo» en las artes mexicanas, la repetición servil de los modelos europeos entonces en boga y la «avalancha de falsa arquitectura en la ciudad de México» como su última consecuencia. Rivera, en fin, fue uno de los primeros críticos latinoamericanos en cuestionar el carácter plenamente infuncional del plagio literal de modelos autoproclamados internacionales a un contexto social, cultural y natural radicalmente diferente como era el mexicano². La universalidad derivada de la simple implantación compulsiva de un lenguaje abstracto era revelada como falsa, del mismo modo que Garcilaso había puesto de manifiesto el falso universa-

lismo del cristianismo instalado por medio de la destrucción de las altas culturas de Tawantinsuyu, sus dioses y su lengua.

Una de las obras más sobresalientes de Rivera arquitecto, y uno de los hitos más significativos de la arquitectura moderna mexicana es el llamado *Anahuacalli*, «La casa de las artes», construido en la ciudad de México entre 1944 y 1957. Este edificio se presenta públicamente como museo y *atelier* de Diego Rivera. Se trata en realidad de mucho más que esto. El *Anahuacalli* es un templo moderno, una arquitectura sagrada para las artes con algo de mausoleo y de lugar de las musas, combinado con el carácter de monumento para la memoria histórica y espacio de la creación artística. Es un museo si así se quiere, pero en el más profundo de los sentidos.

Quiero destacar algunas características de esta obra. En primer lugar, el Anahuacalli tiene por función la exposición pública de una importante colección de piezas «prehispánicas». Pero no la hace precisamente bajo un espacio abstracto, frío que llegara a neutralizar bajo un principio de formalización y clasificación funcionales, el valor simbólico y expresivo de estas obras. El espacio arquitectónico más bien realza su carácter religioso, es decir: su posibilidad de comunicar una realidad socialmente viva.

Simbólicamente es ésta una arquitectura sacra dotada de los motivos formales de las antiguas arquitecturas rituales mexicanas: traza una síntesis original entre la pirámide y el templo, y los espacios cerrados de uso ritual en las arquitecturas clásicas de México; introduce los elementos del pasadizo y los arcos mayas. Al mismo tiempo, Rivera corona estos elementos con un espacio interior plenamente moderno que cumple simbólicamente la función de un gran altar dedicado a la propia pintura. Tenemos aquí una doble integración de espacios arquitectónicos y de funciones artísticas. Los elementos arquitectónicos y ornamentales históricos establecen un diálogo con un espacio moderno, y los objetos artísticos y rituales de las culturas antiguas de México se integran asimismo con las funciones del artista moderno. Esta síntesis de formas a la vez que experiencias constituye el elemento más innovador y ejemplar de Rivera.

El significado de lo universal no aparece aquí, por tanto, como la simple aplicación de un repertorio formal vaciado de atributos históricos o culturales. Lo universal se genera más bien a partir del diálogo de lo moderno y la memoria histórica, de una racionalidad internacional y una memoria histórica ligadas a las culturas populares mexicanas.

Canibalizar los signos

Deseo seguir a continuación con uno de los movimientos artísticos y literarios más sobresalientes de la primera mitad del siglo XX en América Latina. Me refiero específicamente al llamado *Movi-*

mento *Antropofágico*, que se desarrolló en São Paulo y Río de Janeiro a lo largo de los años veinte, y se expresó a través de una serie de ensayos, obras plásticas y poesías, así como en manifiestos y artículos periodísticos. La *Revista de Antropofagia*, publicada durante los años 1928 y 1929, fue el órgano que aglutinó las diversas actividades y a los artistas de este movimiento.

La *Antropofagia* ha sido considerada como un caso particular del fenómeno universal definido por las vanguardias europeas. Su creador, Oswald de Andrade, habría traducido al brasileño el estilo directo e iconoclasta de los manifiestos del futurismo italiano o las provocaciones dadaístas berlinesas. Una de sus distinguidas artistas, la pintora Tarsila do Amaral, hizo suyo el legado formal del cubismo francés de Legèr para los paisajes menos industrializados de las selvas tropicales. Las teorías estéticas y literarias expuestas por el movimiento en cuestión recogían la propuesta surrealista de un nuevo lenguaje espontáneo e irracional. La *Antropofagia*, en fin, adoptó asimismo la radicalidad política característica de los movimientos europeos de vanguardia.

Una mirada más atenta revela precisamente esta perspectiva como ridícula y errada. El *Manifiesto Antropófago* de Oswald de Andrade y la propia obra pictórica de Tarsila do Amaral, pone de manifiesto más bien la puesta boca a bajo de la dialéctica de las vanguardias europeas. Éstas expresaban, en primer lugar, una crisis civilizatoria, así como la desesperada lucha por dotar de un sentido humano a la nueva civilización industrial. Semejante crisis no se daba en las culturas de América Latina. Oswald de Andrade comprendió, como muchos otros artistas de las vanguardias americanas, que la propia realidad histórica y popular americana brindaba más bien, a través de sus aspectos más cotidianos de sus hasta entonces despreciados legados históricos, elementos de una prodigiosa libertad, radicalmente modernos. La vanguardia europea expresó fundamentalmente la necesidad de una ruptura con la tradición allí donde las vanguardias brasileñas sintieron la exigencia de unirse por primera vez con las tradiciones antiguas, las lenguas y símbolos populares, y un contacto revitalizador con los más diversos elementos de las culturas americanas no occidentalizadas y no cristianizadas.

Oswald de Andrade expresa esta original orientación en muchos de los aforismos de su *Manifiesto Antropófago*. «Já tinhamos o comunismo. Já tinhamos a língua surrealista. A idade de ouro —escribe a este respeito—. O que atropelava a verdade era a roupa»³. Al contrario de lo que sucede en las vanguardias europeas, Oswald de Andrade descubrió en la propia realidad histórica americana aquel principio creador capaz de generar lo nuevo en términos formales y en términos de una utopía cultural de signo emancipatorio. La nueva modernidad artística estaba dada, puesto que su espíritu libertario ya existía antes de la llegada de los europeos. Sólo había que desnudarla, quitarle aquellas ropas que las estrategias misioneras les habían impuesto como medio de destrucción de su autoconciencia.

Pero la «Antropofagia» brasileña encerraba mucho más que el simple rechazo de un supuesto papel colonizador que frente a América Latina podían desempeñar los lenguajes de las vanguardias europeas. No se trataba de derribar los símbolos ajenos, sino de utilizarlos en aras de los

ídolos propios, y de seducir y asimilar al invasor. Carnavalizar los símbolos de la dominación, trocar su sentido, subvertir sus jerarquías, liberarlas de su carga opresora, transfigurar su sentido nihilista en una fuerza exaltante... tal era la cuestión. Al fin y al cabo no era otra cosa lo que siempre hicieron las culturas de América frente a sus diferentes ocupaciones simbólicas, desde Taqui Onkoy en el Perú hasta los fenómenos de contemporáneos de sincretismos transfronterizos. Éste era el sentido superior, a la vez artístico y social, del programa antropofágico. En las palabras del poeta: «Sólo la antropofagia nos une. Socialmente. Económicamente. Filosóficamente».

Más allá de la reivindicación de una realidad cultural propia, la *Antropofagia* apuntaba hacia un proyecto civilizatorio americano. Algo semejante sucede con la olvidada vanguardia estridentista en México y el pensamiento artístico de Diego Rivera. Semejante proyecto sabía de la crisis cultural europea señalada por el amanecer del industrialismo, pero prescindía de manera soberana de los fenómenos de decadencia y desintegración que acompañó a la vanguardia europea como una negra sombra. Es lo que distingue la utopía oswaldiana formulada bajo los términos de «matriarcado do pindorama», síntesis de valores matriarcales con la tecnología moderna, del primitivismo fascista de Marinetti, la antropofagia de signo exótico y espectacular debida a Picabia, o el canibalismo de connotaciones católico-fascistas de Dalí.

Cultura popular en la megalópolis

149

A diferencia del predominante formalismo que distinguió a los herederos de las vanguardias y el *international style* en Europa y los Estados Unidos, las corrientes más innovadoras de la arquitectura latinoamericana han tenido que confrontar condiciones sociales y políticas al mismo tiempo más adversas y más diversas. La sobrevivencia en América de formas de vida no sólo preindustriales, sino también no-occidentales, procedentes de culturas asiáticas, africanas o precolombinas, las sucesivas crisis políticas, la acumulación de miseria junto a fuentes de la más quimérica riqueza, y la incomparable multiplicidad de formas de vida obligaron a recrear los lenguajes y las funciones artísticas de las vanguardias europeas y, a menudo, a enriquecerlas con elementos que las vanguardias europeas no podían ni sospechar.

Quiero subrayar esta perspectiva multicultural en un proyecto contemporáneo: el centro de recreo *SESC-Fábrica de Pompeya* de Lina Bo Bardi, construido entre 1977 y 1982 en la ciudad de São Paulo. Inicialmente una fábrica, levantada por una bonita ingeniería industrial de ladrillo y hierro, a finales del siglo XIX, los trabajos de restauración y construcción del centro no trataron más que de rehabilitar sus viejos pabellones, añadiendo la construcción de tres torres, respectivamente destinadas a gimnasios y vestuarios, y a depósitos de agua, así como a la creación de zonas de comunicación entre los elementos del renovado conjunto.

Formalmente hablando este centro alberga una diversidad y discontinuidad de lenguajes, simbolismos y funciones, adaptada precisamente a la multiplicidad de usos culturales y sociales a las que están destinados. Los lenguajes de la arquitectura industrial y de las volumetrías abstractas expresionistas, los espacios industriales y la organización espacial abierta de las masas urbanas que los transitan están estrechamente vinculados con las tradiciones modernas de la arquitectura internacional, de la que Lina Bo Bardi no se separó nunca.

Lo interesante aquí es la articulación de estos repertorios formales y espaciales con las funciones del juego, el encuentro fortuito, la creación artística y las manifestaciones en general de una cultura popular a cuyo mantenimiento y desarrollo se destina el conjunto arquitectónico. «Sociológicamente (a fábrica) é um centro de trabalho, de esforços humanos e arma das coisas mais violentas que existe. Eu vejo arma fábrica como algo ardendo, expelindo chamas», comentaba la arquitecta brasileña⁴. La restauración arquitectónica operaba en este sentido como una verdadera transformación simbólica. Una línea serpenteante de un riachuelo, el agua, la melodía sinuosa del chapoteo, transfiguran el espacio, lo convierten en centro de juego para niños, una biblioteca, una sala de exposiciones... Unas simples gradas transforman los viejos almacenes en anfiteatro. Su efecto es tanto más convincente cuanto más elemental. El diseño del mobiliario, de las puertas, de las escaleras muestra todos los rasgos recios, rotundos y duraderos de un verdadero diseño industrial, pero al mismo tiempo se abre a un estrecho diálogo con el diseño popular brasileño y los nuevos significados lúdicos que ahora depara.

150

El intercambio de lenguajes y funciones discontinuos articula sin embargo una comunidad socialmente transparente en torno al arte. Lo que quiere decir, al mismo tiempo, que la arquitectura es concebida como medio de integración de una comunidad a través de sus expresiones vitales, espontáneas y cotidianas. Cultura popular, arte popular, museo abierto, serían las categorías apropiadas para definir este centro. Todo ello está presente y no es sin embargo el aspecto central que define el proyecto cultural de Lina Bo Bardi. Lo central es más bien el nuevo vínculo que se establece entre cultura y ciudad bajo la interacción de lenguajes locales, regionales e internacionales. Lo central es que este proyecto contempla las nuevas condiciones de la ciudad postmoderna sin abandonar aquel espíritu de la utopía, del juego y la libertad que un día distinguieron también las vanguardias de América Latina.

Con nuestros himnos antiguos y nuevos...

He aquí una serie interesante de modelos no de otra cosa que de convivencia, de interacción, de conflicto y de diálogo en un mismo espacio y tiempo urbanos entre lenguajes, formas, narraciones, símbolos y funciones dispares, desplegados en ámbitos regionales y nacionales, locales e internacionales. El ejemplo de Garcilaso posee una amplitud filosófica y sirve como paradig-

ma: frente a un concepto violentamente impuesto de globalización como fue el caso de la cristianización forzada de América, su perspectiva humanista se abre a un reconocimiento mutuo de las culturas americanas y europeas a través de las lenguas, los dioses y las narraciones históricas. La arquitectura de Diego Rivera, la poética de Tarsila do Amaral y Oswald de Andrade florecen en este mismo diálogo de los lenguajes y los mitos históricos con los discursos de la modernidad en el ámbito de la metrópolis industrial. También para estos artistas se trataba de crear lo nuevo en el espacio definido entre los valores de la civilización tecnocientífica, por un lado, y, por otro, la memoria histórica de antiguas culturas, abiertas a las expresiones más libres de la sexualidad y la sensualidad, atravesadas por formas de conocimiento ligadas a la experiencia religiosa, a los mitos, a la magia. En el caso de la arquitectura de Lina Bo Bardi este mismo diálogo entre lo nuevo y el pasado, entre lo internacional y lo regional, se adapta a su vez a la multiplicidad y discontinuidad de lenguajes y culturas de la ciudad postindustrial, así como a sus conflictos sociales.

Diálogo, interpenetración de mitos, lenguajes y formas en el contexto de las culturas que chocan, se penetran y se confunden en la metrópolis postindustrial. Quizá no debemos olvidar, precisamente en este contexto, la contribución del poeta y escritor peruano José María Arguedas. Toda su obra está atravesada, al fin al cabo, por una original tentativa de confluencia simbólica y lingüística entre lo quéchua y lo castellano, y las significaciones civilizatorias que ambas formas encierran. Me limitaré a citar un pasaje de su último libro de poemas, *Katatay*, publicado por vez primera en 1972:

151

«Al inmenso pueblo de los señores hemos llegado; y lo estamos removiendo. Con nuestro corazón lo alcanzamos, lo penetramos; con nuestro regocijo no extinguido, con la relampagueante alegría del hombre sufriente que tiene el poder de todos los cielos, con nuestros himnos antiguos y nuevos, lo estamos envolviendo...»⁵. ©

NOTAS

¹ Garcilaso de la Vega, *Comentarios reales de los Incas* (Ed. Ayacucho: Caracas, 1976), vol. I, p. 15.

² Rafael López Rangel, *Diego Rivera y la arquitectura mexicana* (México: Dirección General de Publicaciones y Medios, 1986), pp. 108 y ss.

³ Oswald de Andrade, *Obras Completas* (Civilizacao Brasileira: Río de Janeiro 1970), vol. VI, pp. 16 y 14.

⁴ Eduardo Subirats, *Vanguardia, Mídia, Metrôpoles* (São Paulo: Studio Nobel, 1993), pp. 73 y ss.

⁵ José María Arguedas, *Obras completas* (Lima: Editorial Horizonte, 1983), t.V, p. 229.