darío ruiz gómez

ARQUITECTURA: METODOLOGIA Y RUPTURA

"Los sistemas míticos o simbólicos no son construcciones intelectuales: se vinculan a la vida cotidiana y sufren los cambios que las variaciones de esta última les imponen. Una mutación permanente afecta a los conjuntos que ingenuamente se piensa reconstituir con una perspectiva inmutable, inmóvil".

JEAN DUVIGNAUD.

Cualquier investigación sobre la Historia del Arte y la Arquitectura en Colombia tiene inevitablemente un punto de partida: el preguntarse sobre lo que este término señala a ras de nuestra propia realidad histórica y cultural. En infinidad de ocasiones he traído a cuento la frase de Malraux que me parece puede ser un punto de partida: "la cultura de Occidente no es para Latinoamérica una tradición sino una proposición". Tal condición de libertad —este "saqueo de la Historia" que propugnaron los "Posmodernos"— no parece haber sido comprendida últimamente por nosotros: la oleada de vernaculismo, de "búsqueda de identidad" que como un mea culpa ha caracterizado a una buena parte de la intelectualidad latinoamericana en los últimos años, pone de presente la vigencia no de criterios reflexivos que busquen colocar en su lugar nuestra problemática actual, sino que de la mano de un sentimentalismo nacionalista se ha llegado a esa pedestre "conclusión" de que "la pérdida de nuestra identidad comenzó con la llegada de los españoles", de que es necesario —tal como propugnan algunos arquitectos mexicanos— borrar de la enseñanza a Grecia, el Renacimiento, para poner en su lugar a Chichén Itzá, Usmal, etc.

Tamaño despropósito impide entonces el planteamiento objetivo de un problema que, sintomáticamente, ha llegado —como debía ser— a identificar una estrategia política cuyos objetivos acerca de la "función" de la cultura eran —y los resultados saltan a la vista— eliminar el criterio, la reflexión libre para poner en su lugar un vernaculismo sin alcance crítico alguno. Revísese al respecto los planteamientos iniciales de Roberto Segre y Salinas sobre la arquitectura cubana y sus textos posteriores donde el funcionario cultural elimina el criterio, donde la profecía política incondicional elimina finalmente cualquier asomo de discusión y reflexión positiva. Con lo cual se plantea además una singular paradoja: quienes quieren cambiar "el sentido de la Historia" parten paradójicamente de negar esa Historia, para recabar finalmente en el limbo de unas acomodadas "mitologías ancestrales". Así entonces desaparece lo que comporta la complejidad del presente como resultado de un arduo proceso de luchas, de confrontaciones, de hallazgos —Indigenismo, Cosmopolitismo, Boca, Avellaneda, etc.— que definieron y se definieron

desde lo propio de este proceso histórico: su diversidad. Todo eso que un congelado concepto de lo "latinoamericano" pretende pues desconocer pretendiendo entonces olvidar aquello que de otras culturas, como vasos comunicantes ha venido hasta nosotros y ha sido apropiado hasta convertirse en un lenguaje común, caso del Art Nouveau y del Deco en manos de los ebanistas e imagineros antioqueños, bogotanos, quienes gracias a ese modelo pudieron crear, sin embargo, un lenguaje regional.

¿Del Inca Garcilaso a Horacio Quiroga, del Aleijaldinho a Rufino Tamayo, de Alejandro Korn a Fernando González, de José Asunción Silva a Octavio Paz, qué hay sino una línea de afirmativa y plural confirmación de una identidad? ¿Qué hay de Lezama Lima a Carlos Fuentes, de Villanueva a Salmona, de Félix Candela a Eladio Dieste? ¿De José Luis Romero a Gabriel Zaid?

Eliminar las complejidades, las contradicciones planteadas en el seno concreto de cada proceso histórico específico es pues olvidar lo que significa la Historia al imaginar que ésta es realmente un término abstracto y que la respuesta del hombre, de una comunidad ante ésta, se hace a un solo nivel: el del folclor. ¿Qué hubo entonces antes y después de las formaciones pre-capitalistas y qué hay ahora en el capitalismo? ¿Qué significado real está detrás del concepto del imperialismo? ¿Podemos seguir hablando de éste como en los años 60? Basta ver el arte, la literatura, el cine hechos en Colombia bajo estas "consideraciones" de tipo político donde Cuba ha sido la madre beligerante del "modelo" para darse cuenta de que este simplismo tiene un objetivo muy concreto: eliminar aquello que es propio de la diversidad o sea la contradicción. Un arte y una literatura signados por este mandato político que parte supuestamente de una lectura de la Historia —en la medida en que se supone que el llamado revolucionario nace de un cuestionamiento a fondo de las condiciones reales— niegan pues paradójicamente la Historia, esa lectura crítica sin la cual verdaderamente quien la desconoce está condenado a repetirla. Se elude la historia y se escoge un mito telúrico cómodo, infantil.

¿De dónde viene el teatro, de dónde viene el arte? ¿De dónde la arquitectura?

¿Existe hoy en Latinoamérica alguna sociedad indígena, negra o campesina que desconozca aún la presencia de la Historia, es decir, que continúe viviendo en el limbo del mito ancestral? El llamamiento político al levantamiento contra la opresión viene en el 99% de los casos desde fuera de esas comunidades [1]: y esas palabras, esas consignas insufladas, son paradójicamente como sabemos, la Historia: ¿Cuál es acaso el lenguaje de un campesino, de un indígena después de que ha sido instalado en la Historia por una "toma política de conciencia"? ¿Dónde ha quedado la identidad de este indígena después de que su lenguaje ha sido subvertido por la consigna religiosa o política? ¿Desconocemos acaso las demás culturas, tenemos que ser impermeables a su llamado? ¿Podemos desde un aislamiento inventado generar modelos de universalidad? ¿Qué es acaso la Historia? "Planteamos a la cultura ajena nuevas preguntas que ella no se había planteado, buscamos su respuesta a nuestras preguntas, y la cultura ajena nos responde descubriendo ante nosotros sus nuevos aspectos, sus nuevas posibilidades de sentido", nos recuerda M. M. Batjin ("Estética de la creación verbal", p.m. 352, "Siglo XXI").

Cualquier investigación sobre el arte y la arquitectura tiene que partir, como se ve, de esta consideración. ¿Cómo adaptar a nuestros procesos el esquema de la Historia hegeliana? ¿Qué tiene que ver el proceso de la sociedad antioqueña con el proceso de una sociedad agraria como la de Boyacá? ¿Qué identidad puede existir entre el latifun-

1. Gabriel Zaid ha demostrado que los líderes guerrilleros provienen de un 20% en las universidades o sea de las clases media y media alta.

dio costeño y el tipo de cultura que se produce en el minifundio cafetero de Caldas? ¿Entre el tipo de estructura social de los Llanos y la rígida familia católica de Sonsón? ¿Son las mismas tipologías, las mismas espacialidades? La regionalidad surge hoy como un derecho a la diferencia, la identidad, como recuerda Habermas volviendo a Kierkegaard, parte del reconocimiento inicial del ser-individuo, de esa voz que se reconoce en el silencio que

¿Existe la voluntad estética que es la respuesta que la cultura da a la opresión de la realidad, de la Naturaleza indiscriminada y que suele manifestarse a través de diferentes soportes —la decoración— o sólo existe esa producción de "obras de arte" que casi nunca conllevan a un gesto estético? La Historia que utilizamos así parte pues de cronologías acomodadas pero igualmente, como vemos, de una noción y de unas categorías acomo-

aparentemente no ha escogido definición alguna, ¿dónde hablar aquí de nacionalidad? No voy a caer en la simplista idea de que el arte es "un espejo de la realidad" pero sí es indudable que el estadio económico específico de cada sociedad genera diferentes estructuras de cultura. El folclor, el mito son ajenos a la noción de individuo, característico sí de una sociedad industrial generadora de situaciones como el extrañamiento existencial. La espacialidad será diferente —pensemos en los tipos de familia— así como los significados de aquello que llamamos arte: ¿Cuándo comienza a existir éste en nuestra Historia y cuál es su significado? La consideración de arte la seguimos reduciendo nosotros a la producción de cuadros y esculturas. De este modo para enfocar el período de la Colonia hay que inventar lo que no existe, darle categoría a lo que carece de ella hasta, mediante una historiografía gratuita fabricar una historia oficial, desconociendo de paso otras formas de expresión más válidas que esos cuadros, esas esculturas, tal como es lo artesanal.

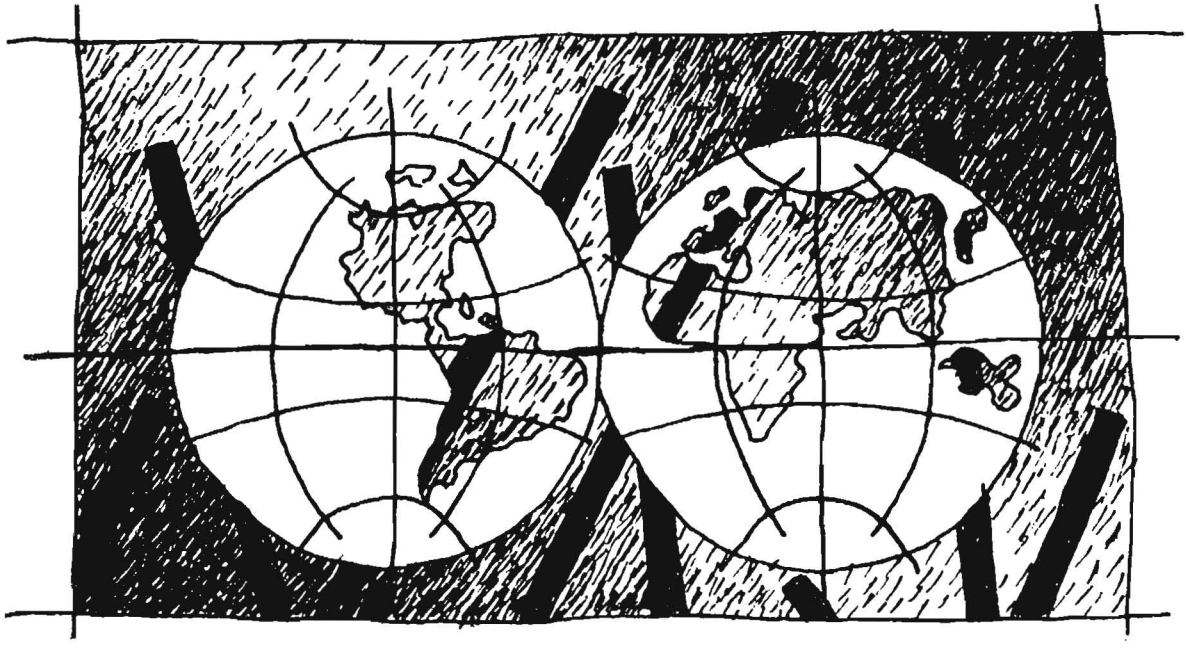
dadas de arte. Que esto es cierto lo acaba de comprobar el hecho de reducir el arte y la arquitectura a los llamados estilos históricos negándonos a hacer una lectura a partir de sus verdaderos significados. ¿No fue esto lo que constató Moreno Villa al revisar el "Barroco" mexicano? ¿Bramante en Tunja? ¿Borromini en Popayán? ¿Poussin en Bogotá? La intención no es inocente como lo demuestra la finalidad claramente ideológica que tal concepto adquiere a través de nuestra historia, al tratar de demostrarnos que la cultura (con mayúsculas, claro) sólo tiene un determinado punto de arranque, un determinado origen social.

Y de esta consideración parte entonces el concepto de Historia vigente, el de Víctor Dorta, el de Carlos Arbeláez Camacho, el de Santiago Sebastián, el de Carlos Martínez en lo que hace referencia a la arquitectura y el de Marta Traba en lo que hace referencia a la pintura y escultura. Los conceptos a priori impiden ver la obra en su verdadero contexto, impiden descubrir aquello con lo cual las obras tratan de establecer un diálogo, de crear un

interlocutor. Porque esos "conceptos" esterilizan de partida algo que es concomitante al hecho estético: la sensibilidad, que permite descubrir en una estructura, en la calidad de un artesonado, en el peristilo de un patio, afinidades insospechadas, poéticas que nacen del conocimiento de un material, de la fuerza intangible de un clima. ¿Cómo llegar a la obra de arte sin el reclamo del asombro? No son los conceptos viciados los que pueden señalar una relación intemporal de una obra sino la lectura desprevenida la que nos lleva a la certificación de esas apropiaciones estéticas. A constatar que Vitrubio no está únicamente en el estilo histórico reconocido sino también en lo que por pereza seguimos llamando, como en el caso de Antioquia, "Arquitectura Regional".

Si la verdadera obra de arte es aquella que sitúa su significado a un nivel universal, este resultado no parte de un propósito a priori —el escoger un estilo histórico, una moda—, sino de la capacidad del artista para dar validez a las constantes propias de aquello que llamamos los universales: Rómulo Carvajal esculpe ángeles y madonas, apóstoles que sacados del rostro de su provincia se transfiguran gracias a la belleza. Sus pequeños cuadros del año 13 plantean una serie de elementos plásticos, propios de los "Fauves", que jamás encontraremos posteriormente en el arte colombiano. El anónimo maestro de obras que construye el edificio de la actual Concentración Escolar "Pío XII" en Manizales no está haciendo "arquitectura regional" sino arquitectura en el más rotundo y magistral alcance del término. ¿Bajo qué clasificaciones, taxonomías históricas debemos cobijarlos? Se hace claro aquí que el concepto hegeliano y marxista de la Historia de nada serviría en una sociedad cuyos hitos en el tiempo son recientes y donde la obra de arte como voluntad estética no puede ser desligada de aquellos intangibles que la acompañan, de aquello a lo cual secretamente sigue respondiendo, y se hace claro igualmente la precariedad del concepto de arte occidental aplicado a realidades donde el arte está aún ligado a una totalidad, es decir, no ha sido atomizado para convertirlo en mercancía. Donde lo occidental retoma otra dimensión.

Aquí fallan tanto la historiografía buscando "estilos históricos" como la "visión desde el arte moderno" aplicando códigos que en nada podrían aplicarse a los productos de este proceso, ese "código de la culpabilidad" por supuesta "desinformación" que aplica Marta Traba a nuestro arte, desconociendo que las verdaderas vanguardias ya las habían establecido hacia 1930 quienes lucharon abierta y trágicamente por el modelo de un país moderno a todos los niveles. Nociones como el tiempo y el espacio constituyen la base del gesto estético a ese nivel antropológico donde se objetivan no sólo los hábitos, costumbres —o sea la ideología— sino el concepto del cosmos: aplicar la cuadrícula del urbanismo moderno al espacio laberíntico de nuestras poblaciones consistió en destruir toda una serie de principios estéticos de una espacialidad que venía a ser el resultado de



una respuesta estética a las 24 horas del día en su ritualidad, en su respuesta a la luz, a la lluvia, a la necesidad del juego, etc. El monólogo de Isabel viendo llover en Macondo ilustra genialmente esta persistencia de tiempos propios como en Borges lo es el tiempo circular.

La manera como se imposta en nosotros el urbanismo, la arquitectura y el arte moderno es diciente a este respecto por su desconocimiento palmario de la Historia real o sea de esos tiempos y sus espacialidades. Sustituir una plazoleta por un parqueadero es no sólo violentar una medida del tiempo y el espacio que eran el logro silencioso de una comunidad sino destruir en el espacio sus posibilidades de significación para reducirlos a una vulgar idea de función. Pero fue igualmente destruir los cortes de las ciudades que habían venido agregándose, los poemas, la música, la novela, la versión de lo político que alentó en ellas y que son la complejidad que deberíamos haber enfrentado sin simplismos bárbaros.

No es entonces la lacrimosa nostalgia por un patio sino el preguntarnos por la cantidad de imágenes primordiales que el arrasamiento de los patios supuso. Y las terribles e innombradas catástrofes que a nivel psicológico se han producido en los ciudadanos. Porque, en países como el nuestro si bien el concepto de Historia con mayúsculas es necesario ideológicamente para justificar y redimir un pasado —siempre el de la élite de ocasión— también es necesario recordar la fuerza de la historia a nivel cotidiano: la estatua conmemorativa no ha pasado de ser retórica, retórica sin fondo es la escenografía en que se convierten Popayán, Villa de Leyva o la Cartagena de hoy a la cual se le borra aceleradamente su rostro "Republicano" para inventarse uno "Colonial" gracias al cual los nuevos potentados pueden justificar sus pergaminos. Pero el significado de esos colores, texturas, de esos espacios —la pequeña historia— es el que las gentes anónimas han ido creando: sus códigos, allí de espaldas a esa supuesta Historia que ahora aparece con el ladino sofisma que utilizó el "progreso" de violentar sus vidas, sus hábitos cotidianos, las ciudades invisibles que son las referencias éticas, frente al supuesto "patrimonio histórico".

¿Dónde quedan situados a estas alturas los llamados estilos históricos, dónde comienza la apropiación y dónde se queda en el simple pastiche? Nada más lejos de un populismo estas consideraciones, como se ve. Pero ¿cómo atrevernos a identificar la "llamada" de nuestra "Posmodernidad" si ni siquiera hemos medido el alcance de lo que presuntamente supuso nuestra "modernidad"? La opacidad que tales categorías gratuitas crea, no permite ver en su dimensión exacta a la obra de arte, al producto arquitectónico. Vemos entonces cómo la Estética recupera su verdadera dimensión crítica frente a conceptos de Historia que casi siempre son acomodaticios en la medida en que desconocen el "tempo" interno característico de toda obra de arte, de toda intención estética. Esta lectura recupera además esos otros niveles sin los cuales el paso del hombre, el gesto y las respuestas de la sociedad, esa intangible superestructura que conforma lo que llamamos cultura, seguiría siendo la ausente en una historiografía que al desconocer esta dimensión espiritual, a pesar, paradójicamente de ser presunta "respuesta" a la Historia oficial tal como sucedió con la llamada "Nueva Historia", nada está modificando en ésta; ya que el enfoque no es esencialmente alrededor de datos y fechas sino de visiones del mundo, de conceptos de la cultura y de la Historia ya que son éstos los únicos generadores de conflicto. O sea de ruptura. Salir de la camisa de fuerza de los modelos de una deformada modernidad no consiste en votar por una idea superficial de "Posmodernismo" ya agotado prematuramente Ad Náuseam. Ni en el simplismo de un latinoamericanismo que niega la diversidad infinita de nuestras sociedades y sobre todo la complejidad que caracteriza como en Colombia los nuevos procesos de urbanización, las culturas de la ciudad, los nuevos poderes económicos, la nueva violencia, los nuevos impactos de la tecnología de la comunicación, etc., sino en enfrentar el reto de esta complejísima red de tradiciones, de referencias, de diálogos inconclusos.