

Damián Bayón

*La escultura en el espacio
publico latinoamericano*

Si bien las distintas culturas precolombinas conocen un tipo de construcción modesto mediante el cual se procuran un techo y un refugio, puede decirse que ninguna de ellas practicó el gran espacio cerrado como lo había hecho, en cambio, la tradición occidental a partir, sobre todo, de los romanos. La prueba la daría - sin ir más lejos- la reticencia y hasta el miedo que experimentaban los indios de penetrar en los grandes

templos abovedados que los misioneros empezaron a edificar desde su llegada.

Esta escultura de exterior precolombina asumió, a su vez, muy distintos aspectos según la región y la época. Así, por ejemplo, entre los años 300 y 650 de nuestra era, en el Valle de México, la cultura de Teotihuacán representa la extrema severidad que se expresa por una geometría rigurosa y el despojamiento de la forma a escala planetaria: dos grandes pirámides -del sol y de la Luna-, una avenida ceremonial bordeada de escaleras rituales y de templos con grandes relieves protuberantes. Aquí estamos, sin duda, ante el caso de la escultura-urbanística capaz no sólo de alterar un paisaje sino, literalmente, de crearlo, ordenando lo que se presenta como naturaleza indefinida.

Monte Albán y Mitla son, en cambio, obras mixteco-zapotecas que organizan de otro modo el espacio: como una relación de unos elementos con respecto a otros. En el plano decorativo estamos aquí frente a la escultura-relieve compuesta de formas de animales y de plantas llevadas a un elevado grado de abstracción.

En lo antiguo tolteca y maya-tolteca trabajan a su vez, en yunta, la arquitectura propiamente dicha y la escultura como tal, con la diferencia de que en estos casos la ornamentación no es geométrica o racional sino naturalista. La culminación de la escultura independiente elevándose en el espacio para puntuarlo estaría, por una parte, en los atlantes de Tula, obra tolteca; y en las grandes estelas mayas de Copán, Quiriguá o Piedras Negras.

Por último, entre los aztecas -verdaderos resonadores de otras culturas precedentes -no hay que olvidar la complejidad de todos los elementos que hemos visto: escultura urbana, escultura arquitectónica y, en fin, escultura propiamente dicha. Todo el espacio de Tenochtitlán, cuando lo descubrieron maravillados los conquistadores, era un sistema de masas, volúmenes que se erguían al sol y se respondían unos a otros en el valle, presidido por los volcanes y alimentado por las aguas de la laguna.

Aun tendríamos en Sudamérica casos de distinta sensibilidad, como en Tiahuanaco, en la actual Bolivia,

en que la expresión escultórica está dada no sólo en el vasto patio excavado cuyos muros en talud ostentan figuras de rostros humanos tallados en piedra rosa, si no sobre todo en los monolitos antropomórficos que conservan -como los de Tula en México- la forma del bloque de que fueron extraídos. Y, más que nada, en la famosa Puerta del Sol, por cuyo hueco se ve el cielo implacable y que, inexplicablemente, parece poner orden en la inmensidad y desolación del paisaje.

Más tarde, en otra cultura como la Chimú, encontraremos una ciudad de tierra apisonada como Chanchán que, casi por arte de magia subsiste aun hoy al borde del Océano Pacífico. Allí otra vez -como en algunos casos mexicanos- la expresión espacial será a la escala de una urbanística colosal, y también por el detalle de los frisos obsesivos, en que largas guardas de peces estilizados evocan la proximidad de ese mar cerrado y gris de la costa peruana.

Por último la pregunta: ¿son escultores los incas? Yo diría que sí, pero a la escala heroica, a la escala ciclópea. Es decir que ellos nos resultan siempre más ingenieros

que artistas: pacientes modificadores de montañas, expertos hidráulicos que mueven el agua para el riego, implacables fabricantes de los mejores caminos del antiguo mundo americano.

Ese mundo que acabamos de evocar iba a recibir violenta o pasivamente a otro mundo más antiguo que él y basado en otros supuestos religiosos, políticos, sociales y hasta económicos.

Si nos planteamos ahora el problema de la "ocupación simbólica" del espacio en la época colonial, tenemos que aumentar nuestro radio de acción y modificar nuestro punto de vista. En efecto, si las religiones antiguas precolombinas eran de *puertas afuera*, el cristianismo de los colonizadores ha sido sobre todo siempre un culto íntimo, de puertas adentro.

Es decir, en lo colonial estamos de lleno en el doble juego de la totalidad del espacio utilizado por la comunidad: la ciudad y el campo siguen siendo sensibles a las obras que marcan ciertos puntos estratégicos generalmente relacionados con la nueva religión. Pero también lo es el interior de iglesias y capillas.

Por empezar a principios mismos de la Colonia, un elemento voluminoso y puramente escultórico se nos impone: el de las Cruces en los atrios. Hechas en piedra sobre un basamento, estas "esculturas" constituyen uno de los raros casos en que encontramos fusión de culturas. Por una parte, el símbolo es el símbolo cristiano por excelencia y lleva tallados el rostro de Cristo y los instrumentos de la Pasión. Hasta aquí la parte hispana o, mejor dicho, occidental. Pero hay también, al menos, un elemento del que los mexicanos modernos llaman tequitqui (es decir: arte tributario hecho por los indios al servicio de los cristianos); y ese elemento es algo que les recordaba su propia antigua religión vale decir un círculo de obsidiana incrustado en el arranque de los cuatro brazos de la cruz.

Siguiendo en lo exterior: la más notoria escultura a gran escala es la fachada-retablo de las grandes iglesias y catedrales. Se trata, sencillamente, de la trasposición -en piedra o argamasa- de un retablo interior en madera sacado a la calle. En la monotonía evidente del trazado en damero de las ciudades hispano-americanas, con

calles que se cortan todas en ángulo recto y que además, están orientadas a los cuatro puntos cardinales, no hay duda de que las fachadas-retablo constituyen una evidente "animación" del aburrido y previsible paisaje urbano. Sólo las ciudades mineras y, en general, los poblados que fundaron los portugueses en el Brasil, presentan un aspecto más teatral, parecido al del antiguo urbanismo europeo.

Vayamos ahora al interior de esos mismos templos que se anunciaban tan ruidosamente desde sus fachadas. El espacio interno resulta, en ellos, tan significativo o más que el externo que acabamos de analizar. La verdad es que entre ambos aspectos no hay una verdadera ruptura. El día de los festejos o del duelo, la procesión sale del recinto religioso con imágenes y ornamentos a cuestras, y al pasearse por la ciudad la trata simplemente como una gran iglesia más, aunque a la escala urbana.

Sin embargo. cotidianamente, el templo vuelve a ser lo que fue desde su origen en las catacumbas: una "caverna" con sus reliquias sagradas, el sitio de los intercambios entre la divinidad y los hombres que la adoran.

Los retablos están ahí omnipresentes, hechos para impresionar y deslumbrar pero también -y sobre todo- para marcar el sitio privilegiado en que esa comunicación entre cielo y tierra tiene lugar.

Temblorosas ante la luz de los cirios, esas construcciones doradas y policromas en cuyos nichos aparecen los santos intercesores, son capaces de dar satisfacción a todos: a los indios en su estado de inocencia, y a los españoles, ya sean rudos colonos o a otros funcionarios de la Iglesia o del Estado.

Para ocuparnos del siglo XIX y los primeros veinte años del nuestro tenemos que, en cierto modo, volver a dar las cartas. Como si nada de lo que hasta aquí se ha dicho va a seguir en vigencia simplemente por los laberínticos caprichos de la historia. Esta nueva época resulta un poco la tierra de nadie, puesto que ya el siglo pasado es un momento de transición y ello, sobre todo, en la América Latina. Se cambiará entonces de una cultura a otra. De la colonial dependiente de España y Portugal, encarnada por el Barroco, se pasará a otra ya "independiente" y Neoclásica, que en arte se base en

volver a los ideales antiguos grecorromanos. Fatalmente este neoclasicismo resultará menos popular que el Barroco y apuntará a una actitud culta y clasista.

Hay de ese primer momento -que los jóvenes países se empeñan en llamar Republicano- algunas obras escultóricas dignas que sobreviven del Antiguo Régimen. Pienso más que nada, en México, en el excelente arquitecto y escultor español Manuel Tolsá, autor de la magnífica estatua ecuestre de Carlos IV, que los mexicanos llaman irrespectuosamente el Caballito.

Más tarde ya y sin tradición ninguna -al querer tenerlas todas- vendrá la racha de los que podrían llamarse los "caballeros de bronce", monumentos de inspiración romántica pero de factura académica, que poco o nada hacen por movilizar los parques y jardines, plazas de pueblo, en los que invariablemente son puestos sin convicción y sin arte.

Los mexicanos tendrán, al menos, alguna obra digna como la Columna de la Victoria, de Rivas Mercado, no demasiado olvidable. Paralelamente, los brasileños eregirán sus piedras y su metal fundido a la memoria de

los próceres. Sus monumentos quedan aun en Rio, San Pablo y las ciudades de provincia. En el resto de Sudamérica, las infinitas imágenes de Bolívar y de San Martín, fatigarán las plazas sin que casi ninguna de esas laboriosas construcciones -debidas a algún académico francés o italiano- llegue a hacer vibrar el espacio de su entorno.

De manera aun más voluminosa, la arquitectura de ese siglo eclético no "organiza" la ciudad con un plan atrevido, capaz de proponer experiencias vitales que estén, al menos, a la altura de la técnica que, esa sí, progresa a pasos agigantados.

Quizá las menos convencionales de esas obras sean entonces las estaciones de ferrocarril que al menos, en estilos indecisos, proclaman una nueva manera de interpretar el espacio y, por lo tanto, el tiempo.

Seamos inmodestos: mejor se va a presentar nuestro propio siglo, especialmente a partir de 1920, fecha predestinada para la toma de conciencia de la modernidad y la identidad en casi todos los grandes países latinoamericanos.

En la Argentina, será el caso del monumento al General Alvear, del gran escultor francés Antoine Bourdelle y que constituye, una obra maestra sin duda, la mejor estatua ecuestre del siglo, admirablemente emplazada, además. La serie seguirá con algunos excelentes escultores locales, que no tendrán tanta suerte en los lugares de la ciudad en que les toque levantar sus obras. Los brasileños tendrán en Río una de las obras más "visibles" y por lo tanto más influyentes, en el gigantesco Cristo del Corcovado, dominando la admirable bahía, obra del escultor francés Paul Landwski en colaboración con el brasileño H. de Silva Costa.

En México, son de esta misma década de 1930 - 40, el Monumento a la Revolución de C. Obregón Santacilia y O. Martínez, enorme construcción de cuatro arcos con cúpula pero sin muros, de la cual puede decirse que, definitivamente, ha cambiado la fisonomía de la Ciudad de México con su masa imponente. Mejor aun, por lo atrevida desde el punto de la pura escultura, la colosal estatua de cuarenta metros que, en Janitzio, representa a Morelos, obra del artista Guillermo Ruiz. Al fondo del

lago de Pátzcuaro, el agresivo y soberbio monumento organiza todo el paisaje a su alrededor como sólo habían sabido hacerlo los más grandes plásticos precolombinos. Plásticamente hablando, las ciudades latinoamericanas en estos últimos treinta años, han cambiado sobre todo gracias a su arquitectura. No digamos Brasilia que es ella misma -para bien o para mal- una ciudad-escultura, pero aun Caracas es un confuso monumento de autopistas que se cruzan por el aire, de rascacielos especulares que reflejan y confunden el espacio. Bogotá queda marcada por las Torres del Parque, de Rogelio Salmona; así como Buenos Aires no será ya la misma después de terminada la Biblioteca Nacional, de Testa y Bullrich.

Algunos países han incorporado a su arquitectura esos grandes "constructores de signos" que pueden ser Soto y Cruz-Diez en Venezuela; Negret y Ramírez Villamizar, en Colombia; Barragán y Goeritz en México; Sergio de Camargo en el Brasil.

Con todo, el país más adelantado a este respecto es, sin duda, México que, después del muralismo parecería estar aun buscando otra nueva expresión grandiosa y

popular. Primero fueron las monumentales Torres de la Ciudad Satélite, de los citados Barragán y Goeritz (1957), que cambiaron literalmente un barrio y dieron sentido a una de las salidas de la ciudad. Más tarde, con motivo de los Juegos Olímpicos de 1968, se decidió crear una Ruta de la Amistad: conjunto de grandes esculturas abstractas dirigido por Goeritz en el que participaron él mismo, las mexicanas Helen Escobedo y Angela Gurría, y una veintena de escultores de todas partes del mundo invitados en esa ocasión.

Recientemente se llevó a cabo (1981), la conclusión del proyecto del llamado Espacio Escultórico, en que volvieron a participar los citados Goeritz y Helen Escobedo, más M. Felguérez, F. Silva, Sebastián y Hersua. La idea comporta dos tiempos: por una parte una creación colectiva que es un anillo de cien metros de diámetro formado por sesenta y cuatro elementos geométricos de ocho metros de altura máxima. Ese círculo limita un campo de lava que se ha dejado intacto. Por otra parte, cada uno de los seis participantes contribuyó con una obra original distinta, todas de

grandes dimensiones como para no perderse en ese paisaje gigantesco.

No sólo la Capital estimula la creación escultórico--arquitectónica, Guadalajara ha encargado muchas obras importantes de integración urbanística al arquitecto F. González Gortázar, quien ha realizado -tanto en México como en Guadalajara- fuentes y monumentos abstractos de gran fuerza y belleza. Por último, una pujante ciudad industrial como Monterrey, está prestando especial atención a la plástica, concebida sobre todo a la escala urbana, que parece ser la mejor definición del espíritu de nuestro tiempo. Grandes obras de los mejores artistas mexicanos -o residentes en México- están siendo elevadas en estos momentos en algunas vías públicas de Monterrey. A pesar de que los proyectos son individuales y totalmente libres en su concepción, un comité local vela para que esos "monumentos gratuitos" -como pura forma y color- no se molesten ópticamente unos a otros si no que, por el contrario, se refuercen y den sentido a toda esa operación de promover una obra de interés visual y de belleza.