

INTRODUCCIÓN AL ARTE COLONIAL

Erwin WALTER PALM

A la memoria de Manuel Toussamt.

Ante el inmenso paisaje del Continente, la antigua ciudad iberoamericana conserva fiel la imagen de la ciudad europea. Carece en general de aquellos rasgos rurales que, con pocas excepciones, definen el carácter de las fundaciones anglosajonas en el norte del hemisferio. En cambio, se cree advertir desde el primer momento aquella sensación de un dique levantado por el hombre que, a modo de verdadera ciudad, acumula el tiempo e impide la disipación de las energías psíquicas en el espacio. Tal experiencia es totalmente contraria a la de la *ciudad abierta* nacida de la herencia liberal del siglo XIX y desarrollada en su forma más específica en las metrópolis estadounidenses de nuestros días, faltas de cohesión anímica y sin protección contra las ráfagas del espacio. No es, por tanto, la parte sur del Continente aquella a la cual se aplica el famoso adagio de Goethe:

*Tienes mejor suerte, América,
que nuestro continente viejo,
no tienes ruinas de castillos,
ni basaltos.
Tu vida late sin despistar lo íntimo
en memorias inútiles
y en disputas vanas...¹*

En efecto, he aquí una América cuya forma concreta no cabe en la conciencia europea— con la excepción natural de España— hasta fines del siglo XVIII y, más aún, hasta cumplirse el viaje sensacional de Humboldt. O mejor, que cabe sólo como naturaleza fabulosa, como aroma exótico, como suerte personal, y a lo más, como utopía social (es decir, o como experimento misionero o como protesta contra la civilización).

Sin embargo, la realidad de la ciudad ibérica de ultramar no coincide con la acostumbrada experiencia de la ciudad europea. Se equivoca quien, admitiendo los necesarios reajustes locales, allende el mar espera que la sensación recuperada de la ciudad le permita definir su lugar en la tangible realidad del tiempo monumentalizado. El tiempo lo desorienta. Porque el monumento marca un tiempo que no es el del suelo americano en que se apoya. He aquí uno de los aspectos fundamentales de todo arte colonial.

El problema se complica en el caso específico del arte hispánico. El arte de España, expuesto desde antiguo a las distintas corrientes mediterráneas, islámicas y norteeuropeas,

¹ Amerika, Du hast es besser
Ais unser Kontinent, das alte,
Hast keine verfallenen Schlosser
Und keine Basalte.
Dich stört nicht im Innern,
Zu lebendiger Zeit,
Unnützes Erinnern
Und vergeblicher Streit
(Zahme Xenien, Nachlass).

muestra ya por sí mismo las tardanzas y brusquedades, lo arbitrario y la solución sorprendente, típicos de una cultura fronteriza. La consecuencia de aquella situación en la frontera, es que el arte nazca como interpretación (casi personalísima) de arquetipos extrapeninsulares, mientras, en el fondo, dentro de la diversidad regional, queda invariada la actitud receptiva, forjada en los múltiples encuentros con lo ajeno. O mejor, ese inimitable personalismo de la variación —la condicionan los datos locales o las preferencias individuales del artista— descansa precisamente en la invariabilidad de las idiosincrasias colectivas. De suerte que la obra individual se hace una aventura solitaria, el artista un explorador, pronto aislado. (De ahí el carácter perenne de expiación del arte español).

Del otro lado, sé desarrolla un arte popular que adquiere una importancia cada vez mayor en el ambiente hispánico, y que será el portador de las idiosincrasias colectivas frente a un arte oficial, por su parte de los arquetipos extraibéricos.

PRESENCIA DEL PASADO

El resultado inmediato del individualismo radical es que el arte no cuaje en arquetipos que puedan garantizar un desarrollo constante o una expansión en el sentido de que se transformen en ecuménicas las realizaciones regionales o nacionales. La responsabilidad del creador se hace una obligación unilateral para con la tradición. Cada uno de los artistas está reclinado sobre el hondo cauce de los supuestos que trata de llevar a una materialización personal. Pero el mismo artista carece en absoluto de una obligación para con el futuro en cuanto éste signifique la base común de la labor progresiva de las generaciones.

En cambio, en los casos en los cuales un arquetipo se trasplanta, conserva su carácter exótico, bien se trate de una catedral gótica como la de León, bien del desafortunado palacio de Carlos V en Granada. Sólo excepcionalmente —me refiero a las artes figurativas— el arquetipo se constituye en una realización nacional, capaz de contemporaneizar las fuerzas regionales con el anhelo de la época. Se logra, por ejemplo, en el arte de Herrera y en el de Murillo, ambos sumamente criticados, aunque por razones distintas; ambas obras nacidas de una actualidad ecuménica, eclesiástica o secular. Camino a ésta, el arte de la época de los Reyes Católicos, si bien sin definir aún su lugar entre los polos opuestos de Flandes e Italia, llega a una fusión de los tipos regionales de arquitectura que refleja la política del nuevo *Estado Nacional*,

Bajo estos signos, el arte español se enfrenta a la tremenda realidad del Imperio. En la necesidad de unificar los inmensos territorios conquistados, se ve forzado a dotar a éstos de una nueva expresión, de un lenguaje que vincule para siempre las provincias ultramarinas a la metrópoli, y que se imponga a las emociones de un Continente, dirigiéndolas a una mundi-videncia común.²

Se conoce el lento proceso, casi orgánico, de la extensión paulatina del Imperio romano. Es consabida, la transformación casi sin rupturas, de las formas de pensamiento y de las instituciones romanas. En cambio, España se ve ante la realidad de su Imperio de la noche a la mañana, aunque no del todo impreparada, en cuanto a sus energías, si las hazañas del Descubrimiento se comprenden como una continuación de la Reconquista, y si en la forma mental del conquistador (como tantas veces se ha constatado) se reconoce el

² Para las dificultades inherentes a la afirmación de las grandes superestructuras históricas en la Península ibérica, cf. Pedro Bosch Gimpera, *La formación de los pueblos de España*, México, 1945.

espíritu del cruzado, peculiar a la historia de la Península. Desde el primer momento España presenta su forma particular de Imperio: una misión imperial mesiánica, según la acertada definición de don Américo Castro.³ Tal ideario va tomando cuerpo desde la época de los Reyes Católicos —Menéndez Pidal⁴ cita, entre otros, el caso instructivo de la *Gramática Española* de Nebrija, escrita, según un contemporáneo, para extender a los pueblos bárbaros las "leyes que el vencedor pone al vencido y con ellas nuestra lengua"— hasta que da en el pensamiento universalista de Carlos V, y su concepción de una ecumenicidad cristiana.⁵

No interesa aquí la ideología (en el fondo no es tan nueva, ni en principio se distingue de la misión cultural del helenismo postulada por Isócrates, o del programa del Imperio romano formulado por los poetas augústeos y particularmente por Virgilio), sino interesan las consecuencias de tal ideología. Una vez derrotado el ilimitado entusiasmo misionero que creyó poder transformar el Nuevo Mundo en otra *Tebaida*, resulta que sí se ha dotado a un Continente de la lengua española y sí se ha ensanchado el radio de lo hispánico, pero se ha fracasado en la hispanización efectiva del indio. Si bien España estuvo preparada en sus energías humanas y con un ideario al parecer aplicable para cimentar la unidad imperial, el desequilibrio entre la extraordinaria adaptabilidad del colonizador individual y la poca elasticidad de un sistema que excluye las fuerzas agregadas, abrió una grieta fatal en la estructura del Imperio.

Cuando a mediados del siglo XVII, la política infinitamente más flexible de la *Congregación de Propaganda Fide*,⁶ reconociendo los yerros de la rutina española, realiza ciertos postulados misioneros de los primeros tiempos de la Conquista, ya es tarde para remediar. Además, el material humano sobre el cual puede ensayarse, no es precisamente el de las altas culturas indias. El resultado de tal colonización española es el problema indio de las Repúblicas americanas. Se ha logrado la transmisión de un contenido abstracto sin poder crear las condiciones que deben reproducirlo. Mientras el Imperio romano extiende el *jus civile* a asiáticos, africanos y toda clase de bárbaros, aprovechando inteligentemente sus energías (psíquicas y artísticas), España niega al indio los derechos civiles activos (derechos que, contra la protesta de los criollos, concede a última hora, en 1795, a los mestizos). Tuvo que negar, además como, en principio, 'lo hubiera tenido que hacer toda potencia' cristiana de su época, el derecho del indio a una expresión artística propia, puesto que las limitaciones del dogma, y más aún la representación religiosa occidental, naturalmente ajena al indio, debían interferir fatalmente con los impulsos creativos genuinos desviándolos hacia meras aplicaciones, hacia el artesanado. La admirable empresa pedagógica de las Escuelas de Artes, fundadas casi al paso con la Conquista, tiene que naufragar en la profunda incompatibilidad entre contenido y óptica. Por consecuencia, si bien el indio hoy es católico, es tan ajeno al Occidente como lo fue en tiempos de Colón.

¿Que Roma asentó su Imperio sobre un material humano más homogéneo, sobre razas más afines? Admitido. Pero basta examinar las consecuencias de la dominación española en la Italia del sur. Tras él Imperio americano de España surge así el problema de la justificación de toda colonización moderna. Honra a España que, siglos antes de

³ *Lo hispánico y el erasmismo-imperialismo-mesianismo*, I, "Rev. de Filología Hispánica", Buenos Aires, 1940, II, pp. 14-34.

⁴ *El lenguaje del siglo XVI*, en: *La lengua de Cristóbal Colón*, 2ª. ed., Buenos Aires, 1944, p. 53.

⁵ Ramón Menéndez Pidal, *Idea imperial de Carlos V*, 2ª. ed., Buenos Aires, 1943.

⁶ Cf. *Collectanea S. Congregationis de Propaganda Fide*, Roma, 1907, I, núm. 135.

despertarse la mala conciencia de Europa, haya sentido la necesidad de someter a un riguroso examen jurídico-teológico las bases de su empresa, aun sin poder dudar de su superioridad cristiana y, por ende, civilizadora por excelencia.

De hecho, a la ideología misionera peculiar del monoteísmo cristiano principalmente habrá que atribuir que, en lugar de recibir (como recibieron los romanos ideas e instituciones de sus provincias orientales), España tuviera que limitarse exclusivamente a dar. Pero, justo es reconocer que a las mismas preocupaciones religiosas se debe el espectáculo extraordinario de una conquista que, al lado de la extensión de las demás instituciones metropolitanas civiles y religiosas, busca solidificarse por la rápida implantación de la enseñanza superior (el proceso, de cierta manera, repite el de la cristianización de Alemania desde San Bonifacio hasta Carlomagno, cuyo Imperio para la unidad espiritual se apoya en los focos de enseñanza).

En una segunda época, las espléndidas perspectivas del inicio se menoscaban. Sin embargo, son las universidades las que esencialmente distinguen el aspecto de la América hispánica del de las antiguas posesiones francesas, holandesas o inglesas.

II

Volviendo al caso concreto de América, resulta que la historia de la tradición americana es para el americano sólo en parte idéntica a la historia de su óptica, ya que hay aquí una óptica impuesta en cuya formación interviene más bien pasivamente que actuando. Desde luego, habría que preguntar qué otra óptica tenía que ofrecer el americano y, ante todo, a qué americano nos referimos.

Es evidente que es fácil contestar para el indio, cuya mundividencia es bruscamente interferida, pero también está claro que a él, desheredado de su tierra y de su fe, no se refiere la pregunta. En cambio, es difícilísimo contestar para el criollo, es decir, para el descendiente europeo, o para el mestizo, e incluso para el europeo afincado en tierra de América. La sociología y la historia del arte americanas han insistido últimamente en la aclimatación y transformación indudables de las formas europeas, y en el arraigamiento del criollo y hasta del mismo europeo a la nueva realidad. Características a este respecto: la nostalgia de los jesuitas expulsados de los territorios americanos a fines del siglo XVIII, y ya desde el siglo XVII la explícita apreciación de determinadas formas de vida criolla.⁷ En cuanto al arte, Ángel Guido⁸ y sus seguidores han intentado demostrar una primera *reacción criolla*, ocurrida durante el siglo XVIII, que sería una reivindicación de la realidad americana, acompañada en su momento culminante por una creciente protesta artística o social criolla.

En efecto, es indudable que el Barroco americano adquiere un carácter propio regional en todas aquellas provincias donde existe una fuerte tradición artística indígena. Pero la infiltración temprana de ornamentos y, más tarde, la de elementos concretos americanos, se realiza dentro de las tendencias generales del Barroco, es decir, es la consecuencia directa de una marcada afinidad del Barroco a lo exótico, en cuanto esto sirve a estimular la invención y a evitar los patrones del repertorio clásico. Como tal, el fenómeno no es

⁷ Mariano Picón Salas, *De la Conquista a la Independencia*, México, 1944, pp. 161 sq.; Salvador de Madariaga, *Cuadro histórico de las Indias*, Buenos Aires, 1945, cap. XXXIII.

⁸ *Redescubrimiento de América, en el arte*, 3ª. ed., Buenos Aires, 1944, pp. 27-225 passim.

peculiar al arte de América. En otras palabras, hasta que no se realice un examen crítico completo de las fuentes literarias americanas, es imposible decir hasta qué punto la *reacción criolla* es intencionalmente regional, es decir, hasta qué punto el criollo ya siente lo americano del arte que le rodea, como expresión de su ambiente, o si, en cambio, lo regional es aceptado como accesorio, como variación grata del arte metropolitano.

En cuanto a la presunta protesta social del arte del Aleijadinho y de los maestros indios,⁹ no hay que dudar que el arte del escultor brasileño en efecto sea satírico. Mas, de nuevo, esta sátira no es exclusivamente americana, sino que participa en las tendencias generales del rococó europeo. Mientras tanto, la representación de Sol y Luna, frecuentísima en el arte de toda la América india, reclamada como una rebelión espiritual autóctona, constituye a lo más una adaptación de los antiguos símbolos paganos a las vetustas alegorías cósmicas cristianas.

Si, a pesar de estas constataciones, el monumento americano se reconoce a primera vista y casi siempre como tal, esto revela una orientación constante, sea negativa o sea positiva, del complejo artístico ante la realidad colonial. La llamaremos negativa en su calidad de tiempo impuesto y en su típica voluntad imperial o en la tangible actitud de "arte fortificado", y positiva en la absorción del ornamento e, incluso, de cierta sensibilidad indígena, tratándose de una absorción que liga lo indígena más bien que lo libera.

Si, de tal manera, el arte hispánico viene a ser sólo parcialmente la expresión de una óptica americana, también es sólo parcialmente una forma de vivencia del Continente. Las, mismas observaciones de este siglo, acerca de la limitación del Renacimiento italiano a una determinada clase social,¹⁰ valen con una exclusividad mucho mayor para el arte de las provincias españolas de América. Lo hacen con la agravante de que la estratificación múltiple de la sociedad europea con sus escalas y modos de entender se simplifica en un brusco y desigual *aut-aut*, ya que de la vivencia de la clase dirigente no hay pasaje a la del indio.

Son conocidas las etiquetas bajo las cuales la especulación europea ha querido comprender tal estado de cosas; ante todo, las de Hegel, cuyo sistema de una filosofía de la historia, integrando las teorías de Buffon y de Paw, Antonello Gerbi, *Viejas polémicas sobre el Nuevo Mundo*, 2ª. ed., Lima, 1946. fijó por generaciones la definición de América como "sólo el eco del Viejo Mundo y la expresión de una vida ajena".¹¹ Mas tales fórmulas se refieren exclusivamente a la capa europea. Aún así, queda sin explicar el fenómeno de un arte que tiene que despojarse de la ternura del terruño para ser eficaz,¹² y cuyo oficio — diría antieuropeo por excelencia— es el de parar el tiempo. El problema, pues, no es el de la vida prestada como tal, sino más bien el del conflicto insoluble entre un ritmo de vida

⁹ Ángel Guido, *Op. cit.*, pp. 157 squ.

¹⁰ J. Huizinga, *El concepto de la Historia y otros ensayos*, Trad. esp. por Wenceslao Roces, México, 1946, *El problema del Renacimiento*.

¹¹ *Die Vernunft in der Geschichte. Einleitung in die Philosophie der Weltgeschichte*, ed Lasson, Berlín, 1917, p. 200.

¹² Ortega y Gasset, *Sobre los Estados Unidos (Obras completas, Madrid, 1947)*, partiendo de bases idénticas ("el hombre que.. . vive [la vida colonial] no pertenece al espacio geográfico en que la vive", y "tierra es tiempo", pp. 372-73) interpreta la *brutalización* (analizada arriba en cuanto al arte) en un sentido más amplio como "el anacronismo.. . entre un repertorio de medios muy perfectos y un repertorio de problemas muy simples" que origina un "sentimiento de prepotencia". Es precisamente la organización de esta prepotencia vital como estilo, es decir, como forma consciente, la que aquí nos concierne.

extraeuropeo y el recuerdo europeo. He aquí que la tradición —la tradición como recuerdo ajeno— en lugar de constituir un amparo, se opone a la autoconciencia. El siglo pasado y éste han mostrado las posibles reacciones ante tal situación: el antiespañolismo de las jóvenes repúblicas, el europeísmo sincretista, y ahora, la tentativa sea de reanudar una tradición sea de reconciliar las tradiciones divergentes, india y colonial, en un americanismo programático.

III

Tras el caso específico del arte hispanoamericano, se levanta el problema del arte colonial en general, que integra la experiencia americana en la historia de las experiencias artísticas de los Imperios, desde que aparecen en Mesopotamia, y a través de las formas acuñadas por el helenismo, Roma y los Imperios cristianos de Bizancio y de Carlomagno. Excede la margen del presente artículo discutir fenómenos que, descuidados hasta ahora, abrirán el entendimiento de todo un campo subestético de inmensa importancia en el proceso del arte: el del arte imperial. El autor se propone someter un ensayo aparte. Por el momento debe ser bastante traer la atención a otra consecuencia más del arte en la colonia.

Hasta ahora, hemos discutido solamente los aspectos pasivos debidos a la implantación de una expresión ajena. Falta contemplar la componente acerva del tiempo impuesto. El artista metropolitano, una vez salido del trato cotidiano con la tradición viva y desconectado de la obra de su generación, privado de competencia y crítica, sin oposición ni aplauso serios, pronto sufre las consecuencias de todo aislamiento provincial. Para tal efecto, la colcha de plomo de la provincia europea no es menos temible que la de cualquier rincón de un Imperio. Mas a las características del provincialismo: falta de orientación y pérdida de élan, problemática lugareña y tradicionalismo inflexible, la exposición en la colonia suele prestar un sabor particular. Su arcaísmo específico pronto se convierte en una posición defensiva nacional que, reduciéndose a las idiosincrasias fundamentales, despoja las formas de su contemporaneidad. Tal arcaísmo radical, que en el arte hispánico suele tener un marcado sabor románico (no primitivo en general), en el proceso paralelo del arte de las provincias del Imperio romano adquiere desde temprano aquel carácter antihelénico que caracteriza el arte del Imperio tardío y que en cierta manera significa una vuelta a formas itálicas anteriores a la influencia griega. El caso de una regresión productiva como el del arte romano, no se repite en el arte hispánico (a menos que como tal se quiera entender la compenetración de mudéjar y sensibilidad india durante el último siglo de la dominación española).

No en última instancia será menester observar cierta dialéctica del arte imperial que ostensiblemente se opone a la articulación del proceso creativo en cuanto éste marca el cambio de las generaciones productoras. Creada con retraso frente a la producción de la metrópoli, opuesta a una expresión desinteresada del ambiente, a aquella meta suprema del arte que es la autoconciencia, ideada como un arte normativo y hierático, la obra acaba por condicionar a su autor. El tiempo estancado se transforma en algo sin dirección: en un remanso. El individuo pierde la responsabilidad ante el tiempo. Por otra parte, el modo de una contemporaneización por olas sucesivas que interfieren con una evolución local constante, no contribuye a una orientación más segura. Y he aquí un arte que será aceptado como normativo sin pedir una participación productiva: un arte dotado de una calidad narcótica que reprime el deseo de expresión.

Erwin Walter Palm, "Introducción al arte colonial", *Cuadernos Americanos*, 16/92:2, México, 1957, pp. 158-167.