

En busca del ancestro

Arte constructivo y cantería escultórica inca

Enrique González De Nava

Licenciado y Profesor de Escultura, Facultad de Bellas Artes, UNLP. Dibujante, pintor, escultor. Docente en los Talleres de Escultura Complementaria I y II, Facultad de Bellas Artes, UNLP. Docente investigador Categoría III en el Programa de incentivos. Integrante del Proyecto "Técnicas y normas de preservación, restauración y emplazamiento de esculturas y monumentos". Publicó artículos sobre escultura y monumentos en los espacios exteriores en diversas revistas especializadas. Realizó muestras individuales y colectivas en el país y en el extranjero. Se desempeñó como coordinador de los trabajos de traducción, diseño y edición de *El arte de la Escultura* de Herbert Read (e.m.e. 1995, primera edición en lengua hispana, Premio a la mejor reedición libro de arte, Fundación El Libro 1966) y de *Estética Amerindia* de C. Sonderegger (e.m.e.1997). Se dedica a estudiar la presencia de escultura en espacios exteriores y el emplazamiento de esculturas en su relación con el entorno arquitectónico, urbanístico y paisajístico. Realizó relevamientos y estudios sobre diversos casos en Argentina, Israel, Egipto, Holanda, Francia, Brasil y España.

Fueron muchos los artistas europeos y americanos, precursores, iniciadores o herederos del arte moderno que, en la soledad de sus búsquedas –soledad autoasumida a la que se vieron arrojados por la bancarrota de la tradición renacentista– detectaron una filiación en modalidades extrañas a la corriente que se constituyera en Italia y en Flandes durante el siglo XV. El caso de Gauguin, bien conocido, es el primero de la serie.

César Paternosto, destacado pintor argentino, cuyas contribuciones se inscriben en lo que se denomina ampliamente como constructivismo y autor de un estudio notable, *Piedra Abstracta. La escultura Inca: Una visión contemporánea* (1989), cree encontrar las raíces lejanas de su arte en lo que denomina "esculto-arquitectura inca" (facetados, asientos, troncos, altares monolíticos, escalones labrados *in situ*, sillares poligonales, etc.), en la que ve, retrospectivamente, un lejano presagio de la *evolución artística moderna* (p.187). Podemos mencionar en esta corriente a artistas de la misma generación de Paternosto, como los pintores argentinos Alejandro Puente y Alberto Delmonte; a precursores del arte constructivo como el célebre pintor y pedagogo uruguayo Joaquín Torres García, y al arquitecto argentino Raúl Prebisch, todos ellos rioplatenses, habitantes del "río sin orillas", al decir de Juan José Saer, una antípoda paisajística del territorio inca.

Es el caso también de César Sonderegger, escultor y fotógrafo argentino, autor de *Estética Amerindia* (1997), un ambicioso ensayo sobre la "estética" de los pueblos de América antigua. Sonderegger se dedica desde hace 25 años a estudiar y documentar fotográficamente el arte de las "altas culturas" de América anti-

gua, para lograr una extensa catalogación de la plástica amerindia, acompañada con aportes teóricos importantes. En los últimos años, el autor retoma la práctica de la escultura con una raíz que abreva en los monumentos incas, especialmente en las cualidades que él (al igual que otros) denomina "arquitectura escultórica": "Funcionalidad arquitectónica, pero con un nuevo concepto morfo-espacial: arquitectura-escultura en indisoluble nexo" (p. 105).

Herbert Read, en sus conferencias sobre *El Arte de la Escultura* de 1955, proponía el mismo concepto cuando, refiriéndose al templo dórico, se preguntaba: "Paestum y Segesta, ¿qué son estos monumentos sino sublimes piezas de escultura abstracta?" (1995, ed. argentina, p.33). Según el autor,

(...) en los orígenes hay un proceso que bien puede ser descrito con el término biológico fisión, ya que en un principio no existían ni la escultura ni la arquitectura como artes separadas, sino una forma integral que podríamos llamar el monumento. Ambas, arquitectura y escultura, pueden ser consideradas como evolucionando desde una unidad originaria, y de ninguna manera es posible describir esta unidad originaria como esencialmente arquitectónica o esencialmente escultórica (pp. 30-31).

En un artículo del año 1984, "Escultura incaica y arte constructivo", Paternosto afirmaba:

De hecho la cantería alcanzó entre los Incas tal grado de plasticidad, que en ciertas instancias -la rica variedad formal de los bloques poligonales, por ejemplo- la distinción entre "escultura" y "arquitectura" parece esfumarse: mientras algunos de los bloques adquirirían cierta entidad distintiva, otros, trabajados de la misma manera, tenían un carácter más funcional al ser ensamblados en los muros. Estos bloques, rigurosamente labrados, constituyen una verdadera cantería escultórica, concepto este extraño a la mentalidad occidental; pero necesario, sin embargo, para evaluar el carácter no repetitivo, la singularidad de los bloques de los muros de Ollantaytambo, Saqsaywaman o Cuzco.

Tanto la mirada de Paternosto como la de Sonderegger sobre la lítica inca están basadas en la admiración y el conocimiento y escalan, llevados por el entusiasmo, las alturas de la apología. Comparto la admiración y el entusiasmo, soy deudor de ellos en el terreno del conocimiento, pero creo que la apología produce distorsiones. La relación de precedencia que el autor encuentra entre la can-

tería inca y el constructivismo es fascinante y merece una discusión. En la presente ocasión, trataré de señalar brevemente algunos puntos argumentales que exigen, pienso, lecturas alternativas. No creo, sin embargo, que la presente discusión le reste significado a la valiosa indagación de Paternosto.

El Arte Moderno no es un cambio que pueda explicarse con los modelos de cambio de ciclos anteriores: desde el punto de vista de la continuidad histórica tiene el aspecto de una catástrofe, incluso de una involución. Pero puede verse, en buena medida, como un reemerger (un *renacimiento*), en un contexto nuevo, de modos estéticos sumergidos y olvidados, incluso reprimidos por la tradición renacentista. Podríamos describirlo como el brotar y desarrollarse de una diversidad raigal, al término de un proceso complejo pero unitario de 500 años en la civilización europea, en el momento en que el derramarse de Europa sobre todas las culturas del planeta alcanza el más alto nivel; una diversidad de hecho ante todo, y luego una situación asumida y cultivada a la que solemos denominar *pluralismo*, un vasto ámbito de tolerancia que oculta antagonismos irresueltos y, quizás, imposibles de resolver entre actitudes y modos de ver.

Entiendo por tradición renacentista al ciclo que asoma con Brunelleschi, Donatello y Massaccio y que culmina y se agota -en pintura y escultura- con Monet y Rodin. Durante el siglo XIX, al tiempo que termina de madurar en las artes plásticas, se trasvasa progresivamente a las técnicas de registro visual que van siendo inventadas en sintonía con las nuevas escalas y los nuevos *tempos* sociales: la fotografía y su vástago, el cinematógrafo, ambas combinadas con la imprenta automática, todas técnicas de "repetibilidad" (Benjamin). Durante el siglo XX la corriente se continúa en las tecnologías del video y de la computación. ¿Qué es la *imagen virtual* -al menos la que aparece en una pantalla-, sino la última actualización de las potencialidades del lenguaje visual que Massaccio pone en juego en *El Tributo* (1425) y en *La Trinidad* (1427) y Van Eyck en *La Virgen del Canciller Rolin*? La fotografía, el cinematógrafo y la *imagen virtual* son, además de una novedad en técnicas de registro de la mirada, una continuación, una ampliación y también una apotheosis del realismo perspectivo.

No hay en la pintura y la escultura del siglo XX nada verdaderamente novedoso en el terreno del realismo visual. Pero la tradición renacentista continúa en los impresos, la fotografía, el cine, la televisión y la computación, y no podría ser de otra manera

porque sus innovaciones no son renunciables: está en el meollo de los idiomas visuales que Europa impuso al mundo durante el proceso de europeización del planeta, que comenzó hace cinco siglos y aún continúa. La pintura y la escultura, habiéndolo dado todo en este terreno, relevadas de las funciones inherentes al realismo visual, debieron tomar por otros caminos y encontrar –o reencontrar– otros principios. Como los principios no son infinitos no debe extrañarnos que los artistas hayan sintonizado modalidades preexistentes, desocultadas por el contacto y comercio de ciertos países europeos con todas las culturas del globo. La etnología, la arqueología, la historia, el coleccionismo y la museología forman parte de este proceso. La invasión, la conquista, el expolio, la dominación y la explotación, también. Sin este trasfondo de culminación y agotamiento de un ciclo, trasvasamiento progresivo de sus propósitos a tecnologías en sincronía con los tiempos sociales, crisis y reformulación del estatuto de la pintura y de la escultura bajo el impacto de modalidades de expresión prerrenacentistas y exóticas, no se puede comprender el arte moderno ni sus consecuencias.

La diversidad del arte moderno no debe ser entendida, entonces, como un retorno revivalista o una imitación ecléctica y superficial de lo exótico (que también juegan en la escena, complicándola) sino, positivamente, como una recuperación de modos de ver y de hacer eclipsados en un nuevo contexto, en el contexto de una cultura individualista y planetarizada, que se distingue de las culturas donde emergieron originariamente por ser expansiva y por una incontrolable capacidad de abrirse a lo desconocido simultáneamente en todas las direcciones espacio-temporales. Este es un punto de vista que permitiría matizar críticamente la última y sugestiva frase del libro de Paternosto: "Habrá de verse [las formas de la tectónica inca], inevitablemente, como lejanos presagios de la evolución artística moderna".

¿Es inevitable verlo así? Con ese criterio, llevado al extremo, las Pirámides de Gizeh podrían leerse como un monumento a la iconoclasia y también como un lejano presagio del minimal-art. Y los anfiteatros de Muyu-Uray, un caso de *esculto-arquitectura* tallada en la tierra, a mitad de camino entre Cusco y Machu Picchu ("arquitectura anónima de tipo monumental", según Bernard Rudofky), presagiarían al *Land Art*. Hay una filiación a la distancia, debida a la reactualización de un modo de expresión

plástica basado en la invención de formas simbólicas depuradas de toda denotación figurativa, extraño a la tradición figurativa europea. No se trata, sin embargo, de un lenguaje carente de contenido. Las formas están cargadas de resonancias, en tanto consisten en la modelización de posibilidades formales contenidas en el universo del que formamos parte que orientan la sensibilidad y la conducta (Mondrian, Gavo, Pevsner). Tampoco están –el arte constructivo moderno y la *esculto-arquitectura* inca– vaciados de connotaciones figurativas, tales como el simbolismo de la montaña, omnipresente en la lítica inca y la presencia de referencias corporales o ergonómicas.

Hay mucho *arte abstracto* (*abstracto, concreto, constructivo*, pertenecen a la misma constelación de significado y, con frecuencia se superponen), que transporta como un esqueleto los fantasmas del esquema fisonómico, del esquema corporal y del esquema paisajístico, convenciones visuales heredadas nada fáciles de superar. Otro es el caso de aquellos creadores que se mueven concientemente en una zona de ambigüedad y multivocidad entre polaridades, como fue el caso de Klee. Si de presagios se trata, podemos encontrar en la historia y la geografía del arte, numerosos presagios de las modalidades actuales.

La concepción dicotómica entre lo *constructivo* y lo *figurativo* necesita ser relativizada. Es una especie de *o esto o lo otro* que muchos artistas modernos –Picasso, Klee y el mismo Kandinsky– no suscribirían. El concepto de *esculto-arquitectura*, fundamental para las lecturas que Paternosto realiza de los monumentos inca, se sustrae –y con plena conciencia por parte del autor– de ese modo de ver y de pensar.

Es, en cambio, el concepto de *petricidad in abstracto*, especie de culminación de la tesis del autor, el que necesita ser contrastado.

En un principio –dice Paternosto– pensé que el predominante simbolismo no icónico de la escultura monumental era el resultado de su reforma religiosa, de marcado carácter iconoclastico. Pero abandoné esta interpretación una vez entendido el carácter seminal de las formaciones rocosas esculpidas en los alrededores de Cusco. La idiosincrasia de la escultura del incario se manifiesta, más que nada en esa suerte de *petricidad in abstracto* –sobre la que tanto insisto– que responde a causas más profundas: la piedra parece representarse a sí misma, a su propia esencia, porque era, por sobre todas las cosas, un material trascen-

dente, significativo en sí mismo, turgente de potencial simbólico. A diferencia de los materiales neutros, estériles, con que trabaja el artista de occidente, entre los incas el mismo medio escultórico era una materia numinosa (p. 180).

Lo que Paternosto denomina *petricidad in abstracto* es complementario de lo que Sondereguer denomina "estilo concreto":

(...) toda obra de cualquier género plástico, concebida con un diseño absolutamente inventado, cuya morfología es geométrica pero sin ninguna connotación, ni siquiera implícita, con alguna figuración natural. El ejemplo más cabal de este estilo es la obra escultórica inca: sus Intihuatanas –monumentos al sol– y las abundantes tallas líticas dispersas por el territorio peruano. También, diseños textiles de la cultura Huari (pp. 48-49).

Sondereguer niega la figuración ("absolutamente inventada"), incluso la connotación. Así, sin matices, aun siendo conciente de la omnipresencia de lo que denominamos el simbolismo de la montaña y su exponente ostensible, la piedra.

Paternosto afirma que la piedra no es un mero medio: es "(...) un material trascendente (...) materia numinosa (...) turgente de potencial simbólico". Pero entusiasmado con la piedra y su simbolismo inherente ("petricidad in abstracto [que condiciona el] predominante simbolismo no icónico de la escultura monumental"), descuida, por un momento, el contexto cerril de valles y montañas, ríos, torrentes y picos nevados, plantas y animales que acunan y amamantan las formas realizadas por los incas.

En el mundo del inca no debió existir la dicotomía entre *figura*: forma plástica que *representa* seres, objetos, conjuntos, situaciones, acciones, vistas, y *forma pura*: forma plástica significativa pero incontaminada desde su nacimiento o por un proceso de depuración, de toda denotación figurativa; más bien ambas se implican mutuamente y se transforman una en la otra o se superponen sin producir, en el ánimo de sus realizadores, sentimientos contradictorios. Esa nítida separación aún no habría brotado porque, presumimos, no era necesaria. Ni era posible tampoco: la cultura inca era una cultura mágica, no demasiado distanciada mental y tecnológicamente del entorno con su imbricación de suelo y cielo, animales y plantas, dioses y humanos... Actualmente, más de 20 años después que Paternosto publicara su indagación, contamos con estudios que aportan una comprensión

global sobre la configuración del paisaje creado por los incas en la cuenca que va de Cusco a Machu Picchu –una geografía sagrada con sus sitios y monumentos y la trama que los une–, que abren los ojos a un panorama insospechado para la mirada analítica moderna. Me refiero a trabajos como *El valle sagrado de los incas* (1996) de Fernando y Edgar Elorrieta Salazar. Si la reconstrucción que hacen los estudiosos peruanos del "valle sagrado" de los incas es correcta, toda nuestra visión se modifica y los casos discretos de *esculto-arquitectura* –waka, mojones sagrados alineados según los *ceqe*, líneas, también sagradas, que reproducen en el plano de tierra el derrotero del sol–, pasan a ser algo más que casos de *petricidad in abstracto* cardinalmente ordenados: pasan a formar parte de vastas configuraciones topográficas que son también –y sin contradicción– vastas figuras del mismo carácter, posiblemente, que las encontradas en el altiplano de Nazca. Las figuras, los íconos topográficos localizados en diversos sitios del valle –el puma, la llama, el cóndor, el lagarto, el maíz, el árbol sagrado y otros–, forman parte de una topografía sagrada que poco tiene que ver con el concepto renacentista de *paisaje*; una topografía terrestre en correspondencia con el cielo, la topografía astral.

Paternosto se aproxima a esta percepción:

Otra cuestión previamente inadvertida, es que la forma de puma de la ciudad de Cusco, al igual que los megadibujos de la pampa de Nazca, son configuraciones legibles desde el aire.(...) ¿Deben acaso replantearse todos los interrogantes que suscitan los trazados en Nazca? Quizás no, ya que el diseño (¿heredado?) de Pachakuti parece emanar de una adaptación a la topografía del terreno, y ese factor, como ya lo anticipamos es peculiar a la arquitectura inca del período "imperial" posterior a la reconstrucción de Cusco. En todo caso, el diseño de la capital establece un modelo a seguir (...) No obstante, la configuración realizada a una escala que solo adquiere sentido percibida desde el aire, es una forma artística decididamente andina, esbozada por primera vez por los pueblos de Nazca ¿Cómo llega esta tradición a la sierra? Solo sabemos que los Incas conquistaron el valle de Nazca durante el reinado de Tupak Yupanqui, a favor de quien Pachakuti había abdicado, ya viejo, luego de más de treinta años de gobierno. Esto ocurre alrededor de 1471; la reconstrucción de Cusco se había comenzado más de tres décadas atrás...(...) ¿Es posible especular que la transmisión de esta forma artística –incluidos los sistemas radiales de líneas– se había producido antes, durante el Horizonte Medio, a través

de la cultura Wari-Tiawanaku? (p. 64).

Los estudiosos peruanos responderían: sí, es posible, en tanto los incas tuvieron, probablemente, su origen en Tiawanaku, en cuya planta es detectable una de estas bastas figuras topográficas (una cabeza de guanaco), orientadas a comunicarse con los dioses. "Continuando el curso del Valle sagrado aguas abajo –dicen los hermanos Elorrieta Salazar–, se encuentran también muchos espacios rituales, los que a modo de gigantescas esculto-arquitecturas conforman una especie de antecámara al más famoso santuario Inca: Machupicchu" (p. 86). Ignoro si los autores peruanos emplean el término *esculto-arquitectura* con conocimiento del libro de Paternosto. La diferencia, en este caso, está en que no se refieren a la cantería, sino a vastas figuras totémicas trazadas topográficamente en los sitios privilegiados por la visión mítico-mágica y modelados volumétricamente por la construcción y distribución de masas y espacios o *llenos y vacíos*: edificios y senderos, plazas, terrazas y andenes, lo que nos remite a la concepción tradicional o corriente de la escultura como figura tridimensional sólida, tratándose en este caso de vastos relieves topológicos. En la ciudadela de Machu Picchu coexistirían la figura del lagarto (al este); el puma (al oeste) y el cóndor (el contorno total de la ciudadela) y otras en el entorno inmediato no construidas, sino *sugeridas* por los cerros. Cada sistema local –el Cusco y sus alrededores; Ollantaytambo y su entorno; Machu Picchu y los cerros que lo soportan y lo protegen, la cuenca, en fin, que ahora se denomina el Valle Sagrado de los Incas–, es único y puede llegar a concebirse y percibirse como una compleja configuración singular, con la carga excepcional que distingue, históricamente, a la obra de arte. A la obra de arte que aún no es un *objet d'art*. Desde luego, no se trata de una percepción accesible en su plenitud a todos los individuos, sino solo a los iniciados. Y lo mismo ocurre hoy en día con la obra de arte bajo su aparecer como *objet d'art*, pese a nuestras aspiraciones democráticas.

Hay una arraigada preferencia, más bien inconsciente, por la lectura en alzada sobre la lectura en planta, un acento en la frontalidad y en la estratificación que eclipsa la significación de lo topológico y que está condicionada, posiblemente, por la concepción monumentalista de corte predominantemente vertical y ascendente. Hay, también, una tendencia tradicional a concebir la obra de arte como invariablemente exenta e independiente de cualquier contexto. Pero mucho más inadecuada aún para la compren-

sión de la mirada con que los incas configuraban y controlaban sus territorios mediante múltiples intervenciones –entre ellas la escultura de *estilo concreto* (Sondereguer) y la *esculto-arquitectura* (Paternosto)– es la mirada perspectiva. El inca no reconocería a sus sitios y sus monumentos, a sus valles y montañas, en nuestras actuales fotografías. Estas nos representan a nosotros: son un registro de nuestra mirada. Y no se trata de que el indígena joven o adulto no *viera* en perspectiva (plano de apoyo, cerca, lejos, muy lejos, horizonte circunstancial y más allá del horizonte visible), sino que no *miraba* en perspectiva y por eso no representaba en perspectiva, rasgo común a todas las culturas arcaicas.

Paternosto detecta la fundamental significación de la concepción topológica de los monumentos (basta con ver los ejemplos de arte topológico contemporáneo que incluye en su libro), pero no logra descubrir la matriz, colocándose, sin embargo, al borde del descubrimiento –el Valle Sagrado de los Incas, la Estela de Cusco (el "Ombligo del Mundo")–, que habría de quedar para generaciones posteriores y que, como "la figura en el tapiz", permite reunir coherentemente, una cantidad de monumentos discretos y leerlos en una clave unificadora. Esa clave, la geografía sagrada o paisaje sagrado –el mapa y las marcas del territorio, los lugares, sus sitios y monumentos totémicos–, una imagen donde se integran las concepciones topológica y estratificada del espacio, pero que aún no ha dado lugar a la concepción perspectiva (irrelevante para aquel estadio de vida), es una clave fundamental para la comprensión del mundo arcaico en general y de la civilización inca en particular.

También Sondereguer desestima la importancia de este dato y lo deja para otros autores aun habiéndolo detectado. En un apartado dedicado a la "espacialidad" en la plástica amerindia, podemos leer: "En los casos de la arquitectura, y su urbanismo, de la arquitectura escultórica o de la escultura se establecía también su integración con el paisaje, o sea, Forma-Espacio-Espacialidad creadas, simbiotizadas eurítmicamente con lo real cósmico". [Sobre este tema, el de una concepción amerindia de una Geografía Sagrada, hay muchas observaciones realizadas por otros autores] (p.43). De esta manera, el autor deja de lado un concepto que permitiría reunir casos discretos en un sistema y relativizar la oposición entre *forma concreta* y *forma figurativa*, por la presencia en el entorno –en la tierra y en el cielo–, de las figuras totémicas rectoras y la omnipresencia de vida y

sacralidad en todo y en cada cosa; aún cuando la sacralidad, como toda cualidad, tiende a concentrarse en ciertos puntos y sitios como rocas, cuevas, cerros, fuentes, objetos y en esas producciones que ahora llamamos *obras de arte*.

Todo esto contrasta con la supuesta iconoclasia inca y nos permite relativizar el concepto de *petricidad in abstracto* presuntamente no icónico. Una figura en arte es forma plástica e implica, en principio, tanta *abstracción* como la forma geométrica, concreta o constructiva. Aun una imagen mental eidética es una abstracción a partir de algún contexto y el registro plástico de la imagen requiere un mayor nivel de abstracción, en la medida en que el realizador se hace progresivamente consciente del lenguaje que espontáneamente emplea compuesto de línea, forma, color, plano, volumen, textura y sus relaciones sintácticas. Por su parte, el arte más concreto es una concentración y una condensación formal (visible, tangible) que confiere apariencia y forma a aquello que no lo tiene y que de esta manera ingresa a la conciencia. En los extremos polares de la escala estética, en las posiciones extremas de la *oscilación del gusto*, la experiencia estética parece escindir y los protagonistas oponerse absolutamente. Debemos, por lo tanto, hacer un esfuerzo para evitar proyectar nuestras vivencias y nuestros dogmas sobre las realizaciones de civilizaciones arcaicas, preindividualistas, prehumanistas y totalitarias (cerradas), en las que la diversidad y la flexibilidad estilística, las fluctuaciones, las polaridades y el sincretismo, parecen apuntar a un solo centro: la perpetuación de la comunidad y sus élites. En el mismo sentido, la generalizada suposición de que los incas practicaban escasamente la escultura figurativa, debe ser revisada. Basta considerar al respecto los reveladores comentarios de Edgar Ibarra Grasso en *América Indígena* (pp. 419-420) y la investigación basada en fuentes del Prof. Ricardo González, *Tradicción y cambio en la estética Andina. Huacas y dioses en las Crónicas del Perú* (1996).

Paternosto cree encontrar "simetría" entre la tectónica (y la lítica) inca, por un lado y, por otro, la obra de Joseph Albers, el constructivismo ruso (Tatlin, Malevich) y el rioplatense (Torres García).

Los expresionistas alemanes –dice el autor en Piedra Abstracta– Gauguin, Picasso, Braque, Derain, todos frecuentaron ávidamente las colecciones etnográficas de culturas no-europeas, en especial de África y Oceanía. Y sabemos bien que de esos encuentros surgieron

no pocos elementos plásticos que ayudaron a cambiar el curso del arte en Occidente. Pero en las coincidencias y búsquedas examinadas aquí, particularmente en la obra de Albers y Torres García, existe la sugerencia de que las formas del arte pre-colombino ya habían establecido un antiguo linaje con el constructivismo (p.15).

Lo forzado del argumento se debe, creo, a que no hay una consideración suficiente del constructivismo en general ni de Torres García en particular. Torres García goza de un prestigio en el Río de la Plata que ha transformado a su figura y a su doctrina, el universalismo constructivo, en objeto de culto. Pero debemos reconocer que nunca resolvió (ni tenía por qué hacerlo) el dilema figuración/abstracción y su mérito consistió en moverse –con una sobria aunque exquisita sensibilidad– en la zona dilemática, sobre la base de la reducción de la imagen al plano y al ritmo ortogonal. Pero los casos más delicados son los de Gabo y Pevsner. ¿Son considerados los dos hermanos –tan semejantes y tan diferentes–, como constructivistas por Paternosto? Si fuera así nos veríamos en problemas porque la obra de ambos contrasta con la de Albers, Tatlin, Malevich, Torres García y Paternosto. Una cita más tomada de *Escultura incaica y Arte Constructivo* puede resultarnos reveladora:


Porque, dice el autor, en un sentido amplio y en términos de analogías formales, el arte de Tatlin, Gabo, Pevsner, Rodchenko, era el producto de la tecnología constructiva del siglo –soldadura, abulonado, ensambladura–, tal como la producción escultórica de los Incas fue propiciada por las técnicas de su propio tiempo, esto es, labrado y pulido de la piedra. (...) Nada parecería más ajeno a la pesada volumetría de las estructuras líticas incaicas que las esculturas "fabricadas" por los artistas rusos con varillas, alambres y planchas de metal abulonadas. No obstante, a pesar de la apariencia superficial, existe en ambas una equivalente concepción, literalmente constructiva (p.21).

Ni Gabo ni Pevsner estaban tan obsesionados con la *construcción* como con la imagen, y sobre todo con la imagen del espacio que concebían en clave dinámica, un espacio de profundidad continua multidireccional, más allá de la concepción renacentista monoperspectiva del espacio y, por cierto, muy alejada de la concepción estratificada del universo inca (subsuelo/suelo/cielo). El *constructivismo* de estos dos artistas era una actitud y una ideología estética

y moral: optimista y heroica, con connotaciones cósmicas y orgánicas en Gabo; dramática, con connotaciones biomórficas, en Pevsner. Gabo y Pevsner son representantes de una civilización que ha tomado, mental y tecnológicamente, una mayor distancia de la naturaleza que la distancia alcanzada por los incas. Distancia que puede entenderse, por otro lado, como una mayor aproximación a esa misma naturaleza (Kandinsky y Klee llegaron a hablar, en referencia a sus respectivas obras, de un "nuevo naturalismo"). Una civilización que ha impulsado vertiginosamente, por ejemplo, la tecnología del transporte y del proyectil: la bala, el avión, el cohete, el submarino, el cohete tripulado y la estación espacial, el satélite y la sonda interplanetaria, todos los cuales prolongan nuestro ojo, nuestra mano, nuestro cuerpo a distancias inimaginables para la gran mayoría de los habitantes del planeta que, para sobrevivir, no necesitan desarrollar una mirada muy alejada de la mirada arcaica: suelo, cielo y horizonte inmediato. Una civilización que va más allá de la *perspectiva central* (sin renegar de ella), ligada a la conquista de la superficie de la esfera terrestre, y cuyas élites se ejercitan en inventar los medios para vencer la presión y la gravedad y tomar distancia de ella...

No habría Historia si no hubiese variedad, contradicción y cambio; tampoco si, a través de los cambios, no hubiese continuidad. El constructivismo actual nos impulsa a exhumar con nuestra mirada ciertas cualidades de la plástica inca -*esculto-arquitectura, estilo concreto, petricidad in abstracto*- y a percibir en ellas un aire de familia.

¿Debemos entender el constructivismo como el reverdecer, en un nuevo contexto, de un viejo tallo dormido? ¿Es una raíz tendida por nosotros desde nuestro desarraigo presente, en busca de un ancestro antiguo y prestigioso? ¿Son excluyentes las preguntas precedentes? ¿Es la lítica inca el ancestro privilegiado del actual constructivismo, o es un referente dentro de una vasta, difusa y larguísima corriente?

Constructivismo es un rótulo que designa y oculta un campo complejo de la experiencia plástica con orientaciones diversas y no necesariamente conciliables. 

GONZÁLEZ, Ricardo (1994): *Los Rituales Andinos en las Crónicas del Perú (1533-1653)*, Inédito.

GONZÁLEZ, Ricardo: *Tradición y cambio en la estética andina*, Bs. As., Inst. Julio Payró. U. B. A., 1996.

IBARRA GRASSO, Dick Edgar: *América Indígena*, Buenos Aires, TEA, 1994.

PATERNOSTO, César: *Piedra Abstracta. La escultura inca: una visión contemporánea*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1989.

PATERNOSTO, César: "Escultura incaica y arte constructivo", en *Artinf*, n° 46-47, junio-julio Buenos Aires, 1984.

READ, Herbert: *El Arte de la Escultura*, Buenos Aires, eme, 1995.

REINHARD, Johan: *Machu Picchu: The Sacred Center*, Lima, Nuevas Imágenes, 1991.

SCULLY, Vincent: "El Hombre y la Tierra en América y Europa", en *Saber Ver*, n° 11, México, Fundación Cultural Televisa, 1993, pp. 36-74.

SONDEREGUER, César: *Estética Amerindia*, Buenos Aires, eme, 1997.

Bibliografía

ELORRIETA SALAZAR, Fernando y ELORRIETA SALAZAR, Edgar: *El Valle Sagrado de los Incas, mitos y símbolos*, Cusco, Sociedad Pacaritampu Hata, 1996.