

“Fuentes prehispánicas para la conformación de un arte nuevo en América”, en “Arte Prehispánico: creación, desarrollo y persistencia”. *Temas de la Academia*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 2000, pp. 49-67.

FUENTES PREHISPÁNICAS PARA LA CONFORMACIÓN DE UN ARTE NUEVO EN AMÉRICA

Arq. Ramón Gutiérrez

Dr. Rodrigo Gutiérrez Viñuales

La ruptura con el mundo colonial y el nacimiento de las nuevas naciones son dos señas características del siglo XIX americano. En lo que a las artes respecta, el academicismo heredado de la Ilustración que ya se había venido imponiendo desde finales del siglo anterior, mantuvo una presencia discontinua pero real. Mientras ocurría esto, en Europa ya se estaban produciendo reacciones contras las rígidas normas de la enseñanza, y en ello las propuestas del Romanticismo fueron detonante de cambios paulatinos. Este movimiento contrario a los cánones clasicistas, prefirió la recuperación del mundo del medioevo, de estilos como el románico, el gótico y el islámico, entre otros.

Al igual que sucedió en Europa, aunque más tardíamente, durante la segunda mitad del XIX, en América se fue produciendo una reacción contra las normas de la academia. Las propuestas clasicistas se fueron agotando y se abrió paso a un nuevo repertorio de estilos históricos importados de los países europeos, que incluyeron variables regionales como el normando, bávaro, bretón, vasco, alpino, el goticista lombardo, etc. Se amplió la gama de materiales y colores con posibilidad de ser utilizados en la arquitectura, que viró hacia un recargamiento en la decoración. Además de esos estilos de raigambre europea, pasaron a América otros de carácter arqueologista pertenecientes a culturas más distantes como el egipcio o el babilónico, que, al igual que lo americano precolombino tuvieron fortuna como modelo artístico.

ARQUITECTURA NEOPREHISPÁNICA EN AMÉRICA.

Las primeras reivindicaciones nacionales de unas arquitecturas que expresaran rasgos de los elementos formales de las manifestaciones prehispánicas, se plantearon en rigor en el siglo XIX. En efecto, tanto el monumento a Cuauthémoc, inaugurado en el Paseo de La Reforma de la capital mexicana en 1887, cuanto el pabellón de México para la Exposición de París de 1889, señalaron hitos que mostraban la aceptación de estos lenguajes en el contexto de una arquitectura oficial teñida por el academicismo francés¹. Esta arquitectura neoprehispánica, como la denominó Daniel Schávelzon, tenía un antecedente en la maqueta a escala natural del templo de Quetzalcóatl, en Xochicalco, realizada para la Exposición de París de 1867, aunque curiosamente no fue costeadada, al menos oficialmente, por México².

Para ese entonces la propia Ecole des Beaux Arts tomaba parte en el debate que impondría la visión del eclecticismo, aquella corriente que recurría al repertorio de formas

¹. GUTIÉRREZ, Ramón. *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*. Madrid, Cátedra, 1983.

². SCHÁVELZON, Daniel (comp.). *La polémica del arte nacional en México, 1850-1910*. México, Fondo de Cultura Económica, 1988.

prestigiadas provenientes de cualquier momento histórico y de cualquier geografía. El tratadista Barberot en 1891 nos hablaba de un "*style mexicain*" y de un "*style peruvien*" que exponía esta visión arqueologista y romántica, que toleraba todas las historias remotas pero no las realidades próximas³.

Esa adscripción a lo exótico y arqueologista puede verse en la misma exposición parisina del 89, en que junto a la torre Eiffel, símbolo de la osadía tecnológica, el arquitecto Garnier levantaba unas casas aztecas e incas en una versión bastante folklórica. El pabellón mexicano era a la vez una curiosa mezcla de ornamentos mayas y aztecas, que interactuaban en un contexto variado de pastiches finiseculares. No debe sorprendernos que en las fiestas del centenario de 1910, el afrancesado dictador Porfirio Díaz fomentara el desfile de carruajes y de comparsas indígenas precedidas por sus caciques, poco tiempo antes del violento comienzo de la Revolución mexicana con su cuota sustancial de indigenismo y agrarismo. El pabellón mexicano diseñado por Manuel Amábilis para la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929, volvería a poner de manifiesto el interés por la monumentalidad y la decoración de raigambre prehispánica.

En los demás países esta vertiente indigenista se produjo más que nada como consecuencia de la crisis del modelo europeo originado en la primera guerra mundial, surgiendo en forma paralela a las corrientes americanistas que comenzaron tempranamente a manifestarse en el campo literario. Cuando Ricardo Rojas publicó en 1909 "*La restauración nacionalista*" vino a consolidar una lectura que desde diversas ópticas realizaban Rubén Darío, José Enrique Rodó y, desde una prédica social, Manuel Ugarte. Los primeros textos sobre arquitectura, como los del mexicano Federico Mariscal y el argentino Martín Noel, venían a testimoniar estas preocupaciones aunque con un acento más hispanista que indigenista⁴.

Ángel Guido planteaba la necesidad de los nuevos horizontes del mundo indígena y colonial americano, afirmando: "*hoy, que el Arte Americano comienza a cansarse de su eterna imitación europea, y vuelve los ojos hacia lo recónditamente nuestro, tiene en el barroco Indoespañol el ejemplo admirable de cómo un arte europeo puede, con espontánea dignidad, hacerse hondamente americano, mediante una imbricación espiritual profunda con el hombre de la tierra fuertemente unido al paisaje. ¡Ojalá este acendrado y visceral amor por la tierra, se convierta en permanente ideal del arte nuevo de nuestra América Redescubierta!*"⁵.

Sin embargo, la presencia de algunas figuras más jóvenes como Héctor Greslebin se volcaron con prontitud a la búsqueda de otras fuentes más vinculadas a la arqueología. Los trabajos de Ambrosetti, el prestigio de la obra de los hermanos Wagner y las propuestas de enseñanza de artes y oficios de Ricardo Rojas, vinieron a consolidar toda una singular corriente de pensamiento.

En 1920, en el Concurso del Salón de Arquitectura organizado por la Sociedad Central de Arquitectos de Buenos Aires, triunfó un proyecto de "*Casa neoazteca*" concebida por el sevillano Ángel Pascual, quien también realizó un diseño de *Mausoleo*

³. GUTIÉRREZ, Ramón (coord.). *Arquitectura latinoamericana del siglo XX*. Barcelona, Lunwerg, 1998.

⁴. MARISCAL, Federico. *La Patria y la arquitectura nacional*. México, 1915. GUTIÉRREZ, Ramón; GUTMAN, Margarita, y PÉREZ ESCOLANO, Víctor. *Martín Noel, su tiempo y su obra*. Sevilla, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 1994.

⁵. GUIDO, Ángel. *Redescubrimiento de América en el Arte*. Rosario, Universidad Nacional del Litoral, 1940, p. 96.

Neozteca conjuntamente con Héctor Greslebin⁶. Pascual explicaba que la mencionada condición de neozteca se lograba tomando un petit hotel academicista e inclinando los muros en talud, para finalmente introducirle algunos rasgos ornamentales como grecas y otros elementos decorativistas⁷.

Estas tendencias decorativistas primaron en los lugares donde no existían realmente antecedentes indígenas culturalmente fuertes. Esto explica el éxito del "neo-maya" en Estados Unidos, particularmente en Miami. En Los Ángeles, desde 1912 con el Hotel Abbey y particularmente durante la década de los 20, se construyeron varias obras donde el neo-maya configura el lenguaje troncal. Sin dudas que la adopción de ciertas decoraciones y volúmenes de esta procedencia por parte de Frank Lloyd Wright (en las casas Hollyhock, Willard, Storer, Feedman y Ennis) impulsó la difusión del estilo. Con menos calidad pero con vigor expresivo se haría en 1926 el Hotel Monrovia Community con relieves cercanos a los de Chichén Itzá y el Teatro Maya (1927) inspirado en Uxmal⁸.

Esta corriente llegó también a Cuba donde los eclécticos arquitectos Govantes y Cabarrocas realizaron el Teatro "Lutgardita", expresión del "arte maya moderno" según afirmaba Enrique Luis Varela. En la misma línea podemos encuadrar el proyecto neo-maya del cubano César Guerra Massaguer para el Faro de Colón (1927)⁹. Pero, sorpresivamente, se configuró en la misma década de los 20 un cuerpo de teoría que trataba de demostrar que la modernidad de los rascacielos era sin embargo tributaria de la arquitectura prehispánica. Francisco Mujica y Diez de Bonilla fue quien impulsó estas ideas en Europa y Estados Unidos, comenzando con su libro sobre los Rascacielos (1925) y continuando con la Exposición de obras americanistas que hizo en París en 1927¹⁰.

En el Perú el escultor español Manuel Piqueras Cotoí, radicado en Lima en 1919, abordaría la creación de un nuevo estilo "neoperuano" con una visión de síntesis racial. Piqueras Cotoí afirmaba que *"Estudiando la Raza Nueva, aun en formación, se perciben la influencia española e indias y, al cruzarse los estilos español y aborigen deben combinarse como los seres vivos de los cuales biológicamente considerados pueden llegar a formarse una sub-raza"*¹¹.

Sus obras más sobresalientes dentro de esta propuesta serían la Escuela de Bellas Artes de Lima (1924), el Pabellón del Perú en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929) y el proyecto para el Santuario de Santa Rosa de Lima que dejó inconcluso a su fallecimiento en 1937. Esta última obra fue completada en sus aspectos de diseño por el arquitecto Héctor Velarde y presentada en el Congreso Internacional de Arquitectos que se realizó en Washington en 1939¹². Allí Velarde explicaba que la idea de Piqueras Cotoí *"expone una estilización y fusión de elementos de índole incaica con composiciones y*

⁶. GRESLEBIN, Héctor, y PASCUAL, Ángel. "Un ensayo de arquitectura Americana", en *El Arquitecto*, Buenos Aires, t. I, 1920, pp. 231-244.

⁷. GUTIÉRREZ, Ramón. "Presencia y continuidad de España en la arquitectura rioplatense". En *Hogar y Arquitectura*, Madrid, N° 97, 1971.

⁸. BRADFORD BURNS, E.. "La huella maya en Los Ángeles", en *Revista Américas*, Washington, noviembre de 1981.

⁹. En Revista *El Arquitecto*, La Habana, N° 38, mayo de 1929.

¹⁰. PINEDA, Pedro Simón. "Los monumentos precolombinos de América orientarán el arte moderno. La arquitectura de los rascacielos", en *Los Andes*, Mendoza, 14 de agosto de 1927.

¹¹. SOLARI SWAYNE, Manuel. "Un documento interesante. Definición del arte neoperuano por Manuel Piqueras Cotoí", en *El Comercio*, Lima, 1939.

¹². GUTIÉRREZ, Ramón. *Héctor Velarde y la arquitectura de su tiempo*. Inédito.

motivos coloniales, dándole al conjunto un sello de modernidad actual y un significado profundamente nacional"¹³.

Piqueras Cotoí, quien dirigió la Escuela de Bellas Artes, hizo un Plan de Estudios en esta misma línea y lo sostuvo diciendo que "sólo cuando un pueblo se reconcentra en su yo, lo afirma, lo define, se repliega sobre sí mismo: solo en ese momento llega el momento de la expansión, estalla, no cabe dentro de él"¹⁴. En su obra cumbre, la del Pabellón de Sevilla, defendió su criterio diciendo que no era "pintoresco, sino monumental". Y agregaba: "es una palacio melancólico, como el espíritu quieto, sobrio, porfiado y heroico de los incas"¹⁵.

En el Perú esta idea de la "Fusión hispano indígena" como la llamara Angel Guido en 1924, tuvo realmente mucho eco¹⁶. Por una parte Emilio Harth Terré mezcló elementos en varias de sus obras y hasta Malachowski propondría una alternativa indigenista para el Museo Arqueológico Larco Herrera (hoy de la Cultura Peruana)¹⁷. En el llamado Parque de la Reserva, diseñado por el ecléctico arquitecto francés Sahut hacia 1929, se construyó la Fuente Incaica de M. Vázquez Paz y la "Huaca" del pintor José Sabogal. El Museo de Antropología en Magdalena Vieja mostraba también los códigos de las decoraciones neoincaicas que se prolongarían en el Pabellón peruano de la Exposición de París de 1937 y en interesantes obras del arquitecto Enrique Seoane Ros.

También Bolivia habría de producir una serie de obras inspiradas en las propias tradiciones de su pasado prehispánico. El arqueólogo Arthur Posnansky hizo su residencia, luego Museo Nacional, inspirada en la arquitectura y la cerámica tiawanacota, con una decoración saturada que se proyecta hasta las rejas del edificio¹⁸.

Fue sin embargo el paladín del movimiento moderno en Bolivia, el arquitecto Emilio Villanueva, formado en París, quien en 1928 proyectó la obra más famosa de esta corriente indigenista, el Estadio Hernando Siles. En general el partido arquitectónico responde a la formación académica de Villanueva pero la decoración recurre a la réplica mimética de motivos de la llamada "Puerta del Sol", los signos escalonados y los frisos de formas quebradas. El Estadio fue lamentablemente demolido en 1974.

Contemporánea a estas obras, el Concurso de anteproyectos para "El Monumento a la Independencia en Humahuaca" realizado en 1928 daría paso a una serie de propuestas indigenistas realizadas por autores argentinos. Particularmente el que se presentó bajo el lema "Humahuaca" mostraba una curiosa estilización de una Esfinge con motivos tiawanacotas¹⁹. La obra ganadora, presentada bajo el lema "Tupac Amaru", y que

¹³. VELARDE, Héctor. "Ante-Proyecto del Monumento- Basílica a Santa Rosa de Lima. Patrona de las Américas", en UIA, *The Fifteenth International Congress of Architects*, Washington, 1939, report I, p. 240.

¹⁴. MUSEO DE ARTE DE LIMA. Manuscritos de Manuel Piqueras Cotoí. "Plan de reorganización de la Escuela de Artes y Oficios del Perú". Agradecemos a Natalia Majluf y Rosanna Kuon las facilidades que nos dieron para consultar esta documentación en el Museo.

¹⁵. "Una visita al magnífico y característico pabellón neoperuano", en *Diario ABC*, Madrid, 15 de junio de 1929.

¹⁶. GUIDO, Ángel. *Fusión Hispano Indígena en la arquitectura colonial*. Rosario, Universidad Nacional del Litoral, 1925.

¹⁷. GARCÍA BRYCE, José. "La arquitectura en el Virreinato y la República", en *Historia del Perú*, Lima, Ed. Juan Mejía Baca, 1980, t. IX.

¹⁸. MESA, Carlos de. "Emilio Villanueva, el arquitecto más importante del siglo XX en Bolivia", en *100 años de arquitectura paceña*, La Paz, Colegio de Arquitectos de La Paz, 1989.

¹⁹. Véase Suplemento de *La Prensa*, Buenos Aires, 25 de marzo de 1928.

correspondió a Ernesto Soto Avendaño, fue de las pocas que no recurrió en forma masiva a los lenguajes y formas precolombinas para definir su estética²⁰.

Para ese entonces las artes decorativas y aplicadas, y las referencias al pasado prehispánico en la estética contemporánea encontraban ya firmes detractores. Daniel Marcos Agrelo, refiriéndose al citado concurso, apuntaba: *"salvo honrosísimas excepciones, los bocetos presentados están todos fuera de tema. Efectivamente, pocos son los escultores que en esta oportunidad han podido liberarse de la nefasta manía de reproducir servilmente, motivos y elementos de pasadas civilizaciones indígenas de América. Aparte de que no hay razón histórica ninguna para que tales elementos intervengan significativamente en el monumento conmemorativo de hechos, en que casi nula fue la actuación del elemento aborígen, la abrumadora reproducción fotográfica de ese elemento decorativo, se convierte en una obsesión"*²¹.

No obstante estas reticencias, esta vertiente ideológica y estética tuvo continuidad, tanto que no sorprende el hecho de que en 1939 se editara en la Argentina el periódico titulado *"Indo-Argentina"*, dirigido por el Dr. Pizarro Crespo que reivindicaba la *"indigenización"* del país para liberarse del *"postizo aparato intelectualista europeizante"*²².

PRECOLOMBINISMO EN LAS ARTES PLÁSTICAS IBEROAMERICANAS

Como se ha señalado oportunamente, la crisis del modelo cultural europeo que habría de hacer eclosión con el estallido de la guerra de 1914, fue un hito decisivo en la consolidación de los movimientos ideológicos nacionalistas y americanistas del continente. Las teorías y los debates que se venían sucediendo desde finales el XIX en nuestros países, con mayor o menor intensidad según las circunstancias, encontraron en la contienda europea una excusa perfecta para acentuar la mirada introspectiva, la contemplación del pasado, y la recuperación de las tradiciones propias. De este movimiento participaron pensadores, literatos, artistas, mecenas y un amplio número de personas de la sociedad americana.

En el caso de la Argentina, el nacionalismo tuvo un aditamento extra, que fue la supuesta "desvirtuación" de la identidad nacional a causa de las corrientes inmigratorias. Aquella premisa sarmientina de "civilización o barbarie" había dado un giro de 180°; mientras que para el sanjuanino y su generación la barbarie la representaba la pampa, el desierto en manos del indígena, la civilización eran los europeos que vendrían a habitarla. La "invasión" poblacional, la experiencia del hacinamiento urbano mutó aquellas pautas y la barbarie pasó a tener en aquella "pérdida de identidad nacional" provocada por los nuevos habitantes del país, su mayor punto de referencia; la civilización, el "alma nacional", estaba guardada en nuestras pampas, en el interior incontaminado.

La huella que estos debates fueron dejando en el arte comenzaron a vislumbrarse durante la primera década del XX, con la paulatina consolidación de las dos tendencias temáticas más representativas como fueron el paisaje y la pintura de costumbres. Artistas

²⁰. Concretada según Ley 11383, la obra de Soto Avendaño, bautizada popularmente como el "Monumento al Indio", fue inaugurado recién en 1950, al conmemorarse el primer centenario del fallecimiento del General San Martín.

²¹. D.M.A. (Daniel Marcos AGRELO). "El Monumento a la Independencia en la Quebrada de Humahuaca", en *Áurea*, Buenos Aires, a. II, N° 11-12, marzo-abril de 1928, p. 5.

²². "Argentinismo e indianismo", en *Indo-Argentina*, Buenos Aires, N° 1, 1 de julio de 1939.

como Cesáreo Bernaldo de Quirós o Carlos Ripamonte, quienes hicieron del gaucho su *leit motiv* pictórico, o Fernando Fader, quien convirtió a las sierras de Córdoba en paisaje nacional por antonomasia, estuvieron en sus albores ligados a Nexus, cuya exposición de 1908 fue en cierta medida un anticipo de lo que después sería el Salón Nacional a partir de 1911²³.

El "nacionalismo" argentino no significó en absoluto desligarse de la conciencia americanista en ciernes. La preocupación por crear un sentimiento cultural a nivel continental, dejado de lado durante el XIX tras las luchas por la Independencia, fue un objetivo que compartieron personalidades de varias naciones. En las artes plásticas comenzaron a sucederse los contactos. Uno de los más significativos tendría como centro a París, en donde compartieron experiencias y pensamientos comunes artistas de países tan alejados como México y Argentina. La exposición argentina del centenario en 1910, había señalado el éxito del catalán Hermenegildo Anglada Camarasa, pintor al que a partir del año siguiente habrían de rodear jóvenes artistas argentinos como Tito Cittadini, Gregorio López Naguil, Rodolfo Franco, Alfredo González Garaño, Aníbal Nocetti y Jorge Bermúdez. También formaron parte de este contingente los literatos Ricardo Güiraldes y Oliverio Girondo, inclusive el primero intentó consustanciarse con el aprendizaje del dibujo.

En el taller parisino de Anglada, nuestros compatriotas tomaron contacto con un grupo de mexicanos cuya labor habría de tener una enorme injerencia en las artes plásticas de su país, en especial a partir de los años 20 en forma paralela a la consagración del movimiento muralista. Gerardo Murillo, más conocido como Dr. Atl, Roberto Montenegro, Jorge Enciso y Adolfo Best Maugard, conformaron junto a los argentinos el llamado grupo de la "Rue Bagneux". El papel de Anglada fue decisivo para estos jóvenes, no sólo en lo que respecta a la transmisión de su estilo decorativista que tanto les había impactado, sino en cuanto a abrir los ojos a las nuevas corrientes que, basadas en las artes tradicionales de otros pueblos, estaban transformando el arte contemporáneo.

En tal sentido, piénsese en la labor de Paul Gauguin, primero en Bretaña, donde encontró el ambiente idóneo, "salvaje y primitivo", para producir un arte opuesto a la cultura urbana, y después en Tahití, donde, como señala Natalia Majluf "*su búsqueda de un taller en el trópico fue la búsqueda de un paraíso primitivo construido en oposición a la civilización europea*". Piénsese asimismo en el Picasso de "*Les Demoiselles d'Avignon*" (1907), valiéndose de fuentes del arte ancestral africano para definir una obra propia y original, o en la obra de tintes "orientalistas" que Henri Matisse consolidó tras sus viajes a Argelia (1906) y a Marruecos (1911), o en el uso de la estampa japonesa, cuya fortuna venía asentándose desde las últimas décadas del XIX.

Acorde con su línea decorativista, Anglada inculcó a sus discípulos el interés por las decoraciones escenográficas de los ballets rusos, cuyo impacto en París, a partir del estreno en 1909 de "*El Príncipe Igor*" de Sergei Diaghilev, fue de notoria importancia. La huella que ellos dejaron directamente en artistas como Franco, López Naguil o Montenegro, o indirectamente en el argentino Jorge Larco, reconocido discípulo del mexicano, es evidente. No en vano estos nombres habrían de ser a partir de los años veinte los escenógrafos artísticos más reconocidos de la Argentina. A ellos habría que sumar a Héctor Basaldúa, de generación posterior ya que su formación parisina data justamente de los veinte, pero que

²³ Cfr.: GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. *Fernando Fader. Obra y pensamiento de un pintor argentino*. Santa Fe (Granada)-Buenos Aires, Instituto de América-CEDODAL, 1998, pp. 95-101.

prestó una atención primordial a las escenografías de los rusos y a las de Picasso, también volcado con fuerza a este tipo de expresión. Uno de los compañeros de Basaldúa en París fue el escultor Pablo Curatella Manes quien ilustró con grabados al boj, una edición limitada y muy poco conocida de la obra de teatro "*Ollantay*"²⁴.

Los años inmediatamente previos al estallido de la guerra europea, significaron la dispersión de los artistas y el cese abrupto de un desarrollo cultural de notable riqueza. Los aportes de creadores de las latitudes más diversas se habían dado cita en la capital francesa conformando un estado cosmopolita de las artes, en donde todos y cada uno servía a la mesa su plato nacional y los mezclaba con los de otros. En aquellos años inmediatamente previos al estallido de la guerra europea fue Anglada quien incitó a los artistas de la "Rue Bagneux" a fijarse en los lenguajes del arte precolombino para crear un arte propio y moderno, interpretando aquellas formas prehispánicas en claves contemporáneas. El catalán fue catalizador de las voluntades americanas, conminándoles a visitar con asiduidad el Museo del Hombre, que conservaba en sus salas notables testimonios del pasado precolombino. Esta fue una de las vías principales que fue creando un caldo de cultivo del "americanismo" que, a través de las artes aplicadas, las escénicas y por supuesto las tres "bellas artes", arquitectura, pintura y escultura, habrían de conformar una de las vertientes más interesantes y posiblemente menos estudiadas del arte iberoamericano del siglo XX.

Durante los años transcurridos en París, junto a Anglada, casi con seguridad los artistas argentinos y mexicanos tuvieron largas reuniones y debates en torno a la recuperación de las formas y lenguajes del arte precolombino. No es casual que Gonzalo Leguizamón Pondal en la Argentina, con sus cuadernos "*Viracocha*" (1923) y Adolfo Best Maugard, con su "*Método de Dibujo. Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*" (1923), pusieran especial empeño en promover la enseñanza y asimilación de lo autóctono americano a partir de la enseñanza primaria. Otro admirador y seguidor de Anglada, aunque no directo, el uruguayo Pedro Figari, desempeñaría un papel rector similar en su país, aunque canalizando sus dictados a través de la Escuela de Artes y Oficios que dirigió entre 1915 y 1917.

Ejemplos de lo expuesto quedan evidenciados en las obras de Dr. Atl sobre "*Las artes populares en México*" (1922) y de Jorge Enciso sobre "Sellos mexicanos". Deben señalarse asimismo las decoraciones de González Garaño para el ballet "*Caaporá*" (1917) inspirado en una leyenda guaraní, con argumento de Ricardo Güiraldes y música de Pascual de Rogatis, dibujos que fueron expuestos con notable éxito en 1920, en el Salón Vilches de Madrid.

En la misma línea escenográfica, debe mencionarse que en 1923 se presentó en el Teatro Colón de Buenos Aires, patrocinada por la Comisión Nacional de Bellas Artes que dirigía Martín Noel, la Compañía Peruana de Arte Incaico que puso en escena la obra

²⁴. *Ollantay. Drama Kjechua*. Madrid-París-Buenos Aires, Agrupación de Amigos del Libro de Arte, 1931. Trad. De Miguel A. Mossi, Prólogo de Ventura García Calderón e ilustraciones con grabados al boj de Pablo Curatella Manes. Más adelante, en 1938, Ricardo Rojas formularía a su vez una versión propia de "Ollantay", siendo presentada en el Teatro Nacional de Comedia, dirigido por Antonio Cunil Cabanellas, con el auspicio de la Comisión Nacional de Cultura. Rojas presentó unos "estudios sobre Ollantay" en el diario *La Nación* en mayo de 1937 y la obra fue finalmente editada por Editorial Losada en Buenos Aires en 1939.

"Ollantay". Luis Valcarcel, catedrático del Cuzco, realizó una disertación con vistas cinematográficas y música ejecutada al piano para explicar los contenidos de estas obras. El pintor Rodolfo Franco realizó un cartel muy ponderado, mientras que los pintores Jorge Bermúdez y Pío Collivadino realizaron las decoraciones. Los músicos López Buchardo y Calusio colaboraron en la instrumentación de las páginas sinfónicas.

El espectáculo alcanzó gran resonancia y el crítico de música Julián Aguirre escribió entonces: *"Su novedad o rareza en el sistema tonal consiste en que no emplean la sensible alterada y en que oscilan constantemente entre los dos modos mayor y menor, que en la música universal se define por uno o por otro totalmente. La estructura de estas obras es idéntica en la música a lo que es el arabesco en la pintura: un dibujo repetido geométricamente y decorado de diversas maneras"*²⁵.

Citamos en párrafos anteriores a Rodolfo Franco, uno de los discípulos de Anglada en París quien, cuando ya se vislumbraba el estallido de la primera guerra y el maestro catalán decidió su partida a Mallorca, tomó la decisión de seguirle. En la "isla dorada", como era conocida, estos artistas pudieron seguir produciendo obra sin las inseguridades que la capital francesa, en plena contienda, les podría haber ocasionado. Además de Franco, siguieron a Anglada Montenegro, López Naguil y Cittadini (quien habría de radicarse de manera definitiva en la isla). Gracias a ello, Mallorca se convirtió en un lugar de visita casi obligada de los artistas americanos que llegaban a Europa, máxime a partir del momento en que las obras pintadas en la isla alcanzaron un notable éxito en los mercados nacionales de los países americanos. Por caso, en la Argentina, la obra mallorquina del uruguayo Pedro Blanes Viale y del propio Cesáreo Bernaldo de Quirós, quienes dejaron la isla poco antes de la llegada de Anglada, es un ejemplo de lo apuntado. A partir de 1914 visitaron y trabajaron en la isla, entre tantos otros, los uruguayos Carlos Alberto Castellanos y Andrés Etchebarne Bidart, el mexicano Diego Rivera, el cubano Domingo Ramos, y los argentinos Octavio Pinto, Ceferino Carnacini.

El alejamiento del centro artístico por excelencia, París, si bien les apartó de la posibilidad de incrementar los conocimientos en lo que al arte precolombino respecta, de ninguna manera les hizo olvidar la posibilidad de ir definiendo un arte propiamente americano a partir de aquél. En Mallorca es cierto que continuaron una pintura deudora del decorativismo de Anglada, que a la figura ("manolas" españolas, payeses mallorquines, etc.), le agregaron el deslumbrante y luminoso paisaje de la isla, el cual había sido exaltado con anterioridad por nombres como los de Santiago Rusiñol, Joaquín Mir, John Singer Sargent o Antoni Gelabert, por citar sólo algunos. Los americanos comenzaron a exponer con asiduidad en los salones de Palma y Pollensa, y de vez en cuando en Madrid. Se dedicaron algunos de ellos a una de las actividades con mayores posibilidades, la ilustración de libros y revistas. En este apartado, Montenegro, a quien también le cupo la realización de las pinturas murales del Círculo Mallorquín (antecedente de su propia actividad como muralista tras su regreso a México en 1920), fue una de las firmas más reconocidas, ilustrando libros como *"Flirt"* de Pedro Ferrer Gibert (1916), *"La Lámpara de Aladino"* (1917) y *"Ejemplo"* de Artemio de Valle Arizpe (1919), o ilustrando portadas de la muy difundida revista madrileña *"Blanco y Negro"*.

²⁵. Cfr.: GARCÍA MUÑOZ, Carmen. *Julián Aguirre*. Buenos Aires, Ministerio de Cultura y Educación. Nota del 16 de noviembre de 1923, reproducido en p. 123. Aguirre decía también que: *"La escena dramática de Ollantay que los actores declamaron en quichua, fue comprendida por muy escasos iniciados. Nosotros no aplaudimos, siguiendo el consejo de un médico amigo, que dice que en ayunas no se debe aplaudir"*.

En el año 1917 Gregorio López Naguil regresó en forma temporaria a la Argentina, y entre sus actividades, además de promover la obra de Anglada en Buenos Aires, fue insistiendo en la importancia del arte autóctono americano como base para el desarrollo de un arte propio. Su actividad habría de desembocar en la realización, en 1918, del Primer Salón de Artes Decorativas, en donde el premio fue para el *"Cofre Estilo Incaico"* del joven rosarino Alfredo Guido y de José Gerbino, quienes diseñaron en aquellos años un interesante conjunto de muebles artísticos. En este sentido, otros artistas hoy casi olvidados como Félix Pardo de Tavera, Matilde Fierro, Lizandro Z. Galtier, Magdalena Lernoud de Casaubón, Irene Henckel o el propio Clemente Onelli, siguieron caminos similares en esos años.

Alfredo Guido fue posiblemente el artista argentino que testimonió más fielmente en el primer cuarto de siglo la integración de las artes. Su papel fue de notoria importancia no sólo en la pintura (fue premiado en el Salón Nacional de 1924 por su *"Chola desnuda"*) o en los muebles decorativos, sino también en otras facetas como el grabado, donde descolló y alcanzó reconocimiento internacional²⁶. Su papel rector se prolongó en las páginas de la revista editada por el Círculo de Bellas Artes de Rosario, resueltamente inclinada a lo autóctono. Allí se podía leer: *"Geográficamente, Rosario, es ciudad llamada a cumplir un destino sancionado por leyes inmutables: el de plasmar el carácter de la argentinidad. Su privilegiada posición de punto medio -entre la Buenos Aires cosmopolita, tentacular, ultramoderna, y sin estilo, y el interior nativo, poemático, con su sello de hondo americanismo, donde se ha recogido el alma autóctona- le adjudica un rol de singular virtud, tal vez, el de la realización del sueño grandioso de EURINDIA que forjó Ricardo Rojas, antípoda de maese Alberto Gerchunoff"*²⁷.

Además de Guido, Gerbino y Pardo de Tavera, destacaron en la creación de mobiliario "neoprehispánico" el ministro argentino en Bolivia, doctor Horacio Carrillo, quien dirigió la fabricación de los muebles de "estilo incaico" para la Legación Argentina en La Paz, y los artistas Alfredo Corengia y Emilio Mauri, de destacada presencia en la III Exposición Comunal de Artes Aplicadas e Industriales celebrada en Buenos Aires entre 1927 y 1928. En la revista *Áurea* se hace referencia a los dos stands presentados por Corengia, en los que exhibió desde proyectos de palacios renacentistas hasta decoraciones de interior "precolombianos". *"El proyectista Corengia, teniendo en cuenta todos los pormenores del arte precolombiano, se ha esmerado en la distribución general del ornato escultórico, tanto en los muebles como en los detalles arquitectónicos, obteniendo del arte incásico, duro y pesado en su origen primitivo, una forma noble y hasta armónica para un interior imponente"*²⁸.

En cuanto a Mauri, a quien se bautiza como *"el artista de la madera"*, se hace mención a sus "muebles incásicos": *"apartándose de los modelos clásicos, rehuendo deliberada, abiertamente los caminos harto transitados, los lugares comunes de la industria del mueble en el país, el señor Emilio Mauri orientó inteligentemente sus actividades hacia una zona no explotada, rica, fructuosa, que ofreciera anchas*

²⁶. Extensa referencia a la labor artística de Alfredo Guido puede encontrarse en: GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. "España y la Argentina a principios del siglo XX. Entre la tradición y la modernidad", en PÉREZ-VALIENTE DE MOCTEZUMA, Antonio. *Un viejo resplandor*. Granada, Editorial Comares, 2000, pp. 9-71.

²⁷. LA DIRECCIÓN. "Pórtico. Rosario granero", en *La Revista de "El Círculo"*, Rosario, otoño-invierno de 1924, p. 4.

²⁸. "Corengia", en *Áurea*, Buenos Aires, a. I, N° 9, enero de 1928, p. 82.

perspectivas al ejercicio de sus conocimientos técnicos y ocasión a su espíritu creador. La encontró en el arte incásico, en toda su áspera y fuerte desnudez, una de las expresiones más definidas del arte autóctono de América. (...). El Comedor, la Sala, la Biblioteca y los Dormitorios, acusan el debido estudio de las partes y del conjunto en relación armónica...²⁹.

La cerámica artística captó la atención de artistas como el decorador Magin Sirera, autor de obras en "estilo calchaquí" y de la "fuente incaica" o el "patio inca" que presentó en la ya citada III Exposición Comunal. Entre los trabajos de Sirera resultaron notables los bancos de azulejos, azulejos para revestimientos, fuentes, motivos decorativos, brocales para pozos, etc. *"Los vasos calchaquíes en rústica son la perfecta imitación de los originales, más es un tanto imposible gusten, dado que las tendencias modernas no transigen"³⁰*. Esta frase es harto demostrativa de la introducción, en estas "artes aplicadas", del factor "modernidad", pero a la vez por esto mismo no transigen y es "un tanto imposible" puedan gustar.

También en el arte del tejido se produjo una implantación de modelos de raigambre tradicional. En 1927 se realizó en Amigos del Arte una exposición de la escuela de tapices autóctonos de Córdoba. *"Desde el poncho, prenda primitiva americana, hasta las muelles alfombras que acallan y abrigan nuestros pasos, y el tapiz tipo gobelino, en el que la "chacharrera" genuina, y "la última nota" dada en la quena por el indígena de la raza extinguida, todo está confeccionado en pura trama de lana, pelo de vicuña y de llama, y en fina seda; unos en tonos naturales, otros con el colorido vivo sacado del vegetal tintóreo... (...). La creación y mantenimiento de esta escuela es una forma hermosa y práctica de fomentar, robustecer y alentar, los sentimientos patrios"³¹.*

Más de diez años antes, Clemente Onelli, que como ya vimos, estaba ligado a la producción artística de raíz prehispánica, en su caso como autor de alfombras y tejidos en diversos estilos como el "pampa", el "calchaquí" o el "santiagueño", había criticado con dureza la labor de este tipo de escuelas: *"Lástima será que en esos telares (refiriéndose a las escuelas de tejidos de Córdoba y Tucumán), en lugar de respetar viejos y respetables tejidos conservados hoy en los museos, en los conventos, o en las casas solariegas, la discípula de hoy, hábil maestría mañana y de sombrero emperifollado, de vuelo a su fantasía cursi y colorinchera, tratando de asimilar a su gusto modas europeas que harán disparar horrorizada a la clientela que busque originalidad criolla y no detestables imitaciones"³².*

En las citadas provincias, los señores Padilla y Cárcano respectivamente, habían sido los responsables del resurgimiento de la industria del tejido siguiendo motivos incásicos; en una nota aparecida en *Plus Ultra* al respecto, se incluía una fotografía de un grupo de mujeres trabajando en telares, cuyo epígrafe rezaba: *"Las tejedoras alternan su trabajo con el mate tradicional, empleando en la conversación giros y palabras del idioma*

²⁹. "El arte del mueble en la exposición comunal", en *Áurea*, Buenos Aires, a. I, N° 9, enero de 1928, p. 63.

³⁰. "La cerámica", en *Áurea*, Buenos Aires, a. I, N° 9, enero de 1928, p. 47.

³¹. ROQUÉ DE PADILLA, Usta. "La escuela de tapices de Córdoba", en *Áurea*, Buenos Aires, a. I, N° 4-5, julio-septiembre de 1927, p. 73.

³². ONELLI, Clemente. "Tejidos criollos e indígenas", en *Revista de Arquitectura*, Buenos Aires, año II, N° 7, julio de 1916.

*aborigen*³³, texto que deja entrever claramente el deseo de remarcar la compenetración total de los artífices con las tradiciones autóctonas en toda su amplitud.

Pero no todo tomaba aquellos caminos supuestamente "erróneos" que señalaba Onelli. Justamente el arquitecto Héctor Greslebin escribía detallando las *"tentativas de aplicar el arte prehispánico argentino y de otras partes de América en la decoración de útiles y enseres modernos, y en las exposiciones oficiales y privadas se han visto tejidos, vasos, muebles y otros objetos ornados con motivos sacados del arte americano"*³⁴. El propio Greslebin presentaría dos tapices de estilo "draconiano" y "santamariano" realizados en el año 1922.

La aplicación de lo autóctono a las artes fue también apoyado por figuras como Ricardo Rojas. En 1930 contrapuso las posibilidades de los artistas americanos en este sentido con las realizaciones que se estaban llevando a cabo en Europa. *"La última Exposición de Artes Industriales realizada en París -escribió-, la cual ha provocado el comentario de estetas como Camille Mauclair, de la generación anterior, y de la nueva, como Paul Gerald, ha comprobado que en aquel concurso cosmopolita de artistas revolucionarios que pugnan por crear formas nuevas, nada nuevo han creado, y sólo aciertan a buscar en la arqueología y el exotismo las adaptaciones o recreaciones necesarias a la vida moderna. Copien ellos a Asiria, al Egipto, a la Indochina. Tomemos nosotros los americanos nuestra propia fuente de inspiración en América y daremos al mundo un arte nuevo"*³⁵

Volviendo a la tapicería, la producción con motivos prehispánicos en los países americanos halló firme consolidación y perduró en el tiempo; de 1949 data un ejemplo que así lo atestigua: para esa época se propiciaba la aplicación de motivos de arte precolombino en las fábricas textiles de Estados Unidos. El *New York Times* publicaba un artículo sobre "Los modelos con motivos peruanos. Modas fascinantes con diseños y colores del imperio incaico" afirmando que *"los graciosos animalitos copias de los huacos, o sea artefactos de los artistas incaicos, han quedado definitivamente incorporados en las manufacturas de las hilanderías y fábricas de estampados"*³⁶.

ARTE PRECOLOMBINO Y EDUCACIÓN PARA UN ARTE NUEVO EN AMÉRICA

Una de las facetas que merece una especial atención en el presente estudio es la referida a la repercusión que el rescate de las formas y los lenguajes de las artes prehispánicas tuvieron en el ámbito de la educación artística, como medio para orientar la docencia en las escuelas primarias. En la Argentina, donde Martín Malharro había mostrado su preocupación por la formación de base firmando en enero de 1910 *"El dibujo en la enseñanza primaria"*, para cuya redacción contó con la colaboración de su amigo Carlos de Soussens y que le valió a Malharro el nombramiento como profesor de la Academia Nacional de Bellas Artes, fue Ricardo Rojas quien mostró un particular y temprano interés por integrar las tradiciones indígenas a la educación artística. Así, en 1914, proyectó la

³³. PÉREZ-VALIENTE, José María. "Alfombras y tejidos incaicos", en *Plus Ultra*, Buenos Aires, N° 33, enero de 1919, s/p.

³⁴. BOMAN, Eric, y GRESLEBIN, Héctor. *Alfarería de estilo draconiano de la región diaguita*. Buenos Aires, Imprenta Ferrari Hnos., 1923, pp. 59-61

³⁵. ROJAS, Ricardo. *Silabario de la Decoración Americana*. Buenos Aires, "La Facultad", 1930, p. 16.

³⁶. BELLI, Próspero L.. *Arte peruano aplicado*. Lima, Imprenta Salesiana, 1963.

fundación de una Escuela de artes indígenas en la Universidad de Tucumán, sosteniendo que "...en lugar de una vaga escuela de bellas artes, convenía fundar un instituto de artes decorativas inspirado en el estilización de modelos regionales y en las imágenes de la arqueología indígena, pero adaptando todo ello a las necesidades de la industria y de la vida modernas"³⁷.

"Mi proyecto -afirmaba para esas fechas Rojas- podría reducirse, en muy pocas palabras, a la siguiente disociación de ideas: 1.^a La universidad ha de diferenciar sus trabajos para la creación de un arte nacional, con emoción y técnicas propias, y sus trabajos para la divulgación de la enseñanza estética, destinada a educar alumnos más o menos virtuosos del piano, la paleta o el cincel: lo primero es un esfuerzo totalmente nuevo, mientras lo otro es universal y tiene sus notorios modelos en conservatorios, academias y liceos de todos los países. 2.^a En sus esfuerzos por fomentar la expresión de una belleza propia, la universidad ha de diferenciar las artes de producción individual, como la música, la poesía o la pintura, que nacerán por obra independiente de artistas geniales; y las artes de producción colectiva, como los tapices, los vasos, las joyas, los muebles, la encuadernación, la tipografía, la cocina, el repujado de metales, las esencias del tocador, las molduras arquitectónicas, etc., todas ellas susceptibles de organización industrial"³⁸.

Unos diez años después, en 1924, publicaría Rojas una de sus obras paradigmáticas: "*Eurindia (Ensayo de estética sobre las culturas americanas)*" en la que propendía a conciliar la emoción indígena con la técnica europea, mostrando, como él decía, la unidad cíclica de todas las artes, y extendiendo nuestra nacionalidad artística a todo lo americano. En la práctica, la construcción de su casa (hoy Museo "Casa de Ricardo Rojas") en la calle Charcas por parte de Ángel Guido, obra comenzada en 1927, puede signarse como el ejemplo que sintetizó la doctrina "euríndica" del propietario de la residencia. Guido planteó allí una fusión de estilos, desde los lenguajes tomados de la Puerta del Sol de Tiahuanaco hasta los inspirados en el frontis de la Casa del Moral y la portada lateral de la Compañía de Jesús, ambas de Arequipa, o la histórica Casa de Tucumán, haciendo a la vez visible homenaje a aquella "*Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial*" a la que había dedicado dos años antes, en 1925, una de sus obras más representativas³⁹.

El interés que habían suscitado proyectos escolares como el reseñado párrafos atrás de Ricardo Rojas, había impulsado que otros artistas pusieran interés en el asunto. Un año antes de la publicación de "*Eurindia*", en 1923, el escultor Gonzalo Leguizamón Pondal -de quien recordamos su presencia en París en torno de Anglada- junto al arquitecto Alberto Gelly Cantilo, lanzaron los cuadernos "*Viracocha*" con la finalidad de orientar la enseñanza del arte decorativo en la Argentina. Lo hicieron tomando motivos de la región diaguita-calchaquí, considerados por ellos "*de fácil adaptación en la decoración moderna*". Parte de la crítica valoró positivamente el aporte de ambos, considerando importante "*Poner al niño en gratas relaciones con el arte de razas niñas a quienes se debe veneración*", y ponderando "*al mismo tiempo el carácter primitivo, lógico de esas estilizaciones y adornos*" que "*hállanse en consonancia con la mente de los niños*"⁴⁰.

³⁷. ROJAS, Ricardo. *Silabario...*, p. 13.

³⁸. ROJAS, Ricardo. "Artes decorativas americanas", en *Revista de Arquitectura*, Buenos Aires, año I, N° 4, octubre-diciembre de 1915, p. 11.

³⁹. Cfr.: GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. "El Hispanismo en el Río de la Plata (1900-1930). Los literatos y su legado patrimonial", en *Revista de Museología*, Madrid, N° 14, junio de 1998, pp. 82-83.

⁴⁰. DEL SANZ, Eduardo. "Viracocha", en *Plus Ultra*, Buenos Aires, N° 90, octubre de 1923.

La vinculación del arte con la infancia fue una verdadera obsesión de artistas y críticos de la primera mitad del siglo XX, aunque ya se había manifestado desde la época de Rousseau y del romanticismo, en cuanto al deseo de reencontrar y preservar la sensibilidad infantil, en definitiva los "orígenes". André Derain escribía a Maurice Vlaminck en 1902: *"Me gustaría estudiar los dibujos infantiles. No hay duda alguna, ahí está la verdad"*⁴¹.

Esta conciencia, este despertar de una sensibilidad especial hacia el arte infantil, tuvo sus profundos ecos en América, como ya vimos al hablar de los objetivos que plantearon los cuadernos *"Viracocha"* en la Argentina. Para Elena Izcúé, precursora de esta tendencia en el Perú, el arte de los antiguos peruanos representaba *"la verdadera infancia del Arte autóctono del Perú"*, y en consecuencia era *"fácilmente comprensible para las imaginaciones infantiles, debido a la sencillez de sus elementos"*⁴².

En México, en la Sección de Dibujo y Trabajos Manuales del Departamento de Bellas Artes que había implementado José Vasconcelos, se dio especial énfasis a la disciplina del dibujo. Se afirmaba entonces que *"es de llamar la atención la forma en que los niños, sin los prejuicios que la vida da más tarde, transportan al papel la visión que cerebralmente han concebido, sin que pierda, en lo absoluto, su relación plástica pasando por encima de las reglas de perspectiva, proporción, etc., realizando, en esta forma, dibujos en los que la expresión es lo único que les preocupa"*⁴³.

En este sentido, críticos de arte de la categoría del español Juan Eduardo Cirlot habrían de tratar en el tema con agudeza: *"Las fronteras entre lo infantil y lo infantilista, consisten en que las representaciones de los primeros están libres de lo que podríamos llamar proyecciones del odio. En el niño no cabe la furia del salvaje ni la fría agresividad del regresivo infantilista. Pero, en cambio, la inconsciencia en que vive sumido, le priva del más profundo valor creacional y de la vivencia íntegra del arte"*⁴⁴.

Apartándonos de estos análisis y cuestionamientos, y retornando nuestras miradas sobre *"Viracocha"*, es interesante constatar la preocupación de los autores de los cuadernos por los métodos didácticos. Así escribían: *"muchos de los modelos, los hemos repetido a la inversa, para que el principiante se acostumbre a dibujar indistintamente en varios sentidos; otros, los hemos dibujado en serie paralela o invirtiendo y alternando su dirección, en una misma serie, con el objeto de despertar el sentido de la composición decorativa". "Hemos adoptado en nuestros cuadernos el procedimiento de la cuadrícula por considerarlo el más lógico". Esta cuadrícula "disciplina la mano, a la línea, forma y proporción de la decoración americana y es indispensable para su aplicación industrial y decorativa: telares, mosaicos, azulejos, y en general todo lo que deba supeditarse a la línea geométrica"*⁴⁵.

Años después, en 1935, el español radicado en la Argentina Vicente Nadal Mora publicó su *"Manual de Arte Ornamental Americano Autóctono"*, donde clasificó los ornamentos prehispánicos. Refiriéndose a las figuras zoológicas, indicó que las mismas

⁴¹. Cfr.: GUIGON, Emmanuel (coord.). *La infancia del arte. Arte de los niños y arte moderno en España*. Teruel, Museo de Teruel, 1996, pp. 9-13.

⁴². IZCUÉ, Elena. *El arte peruano en la escuela-II*. París, Ediciones Excelsior, 1927. Cit.: Majluf, Zacatecas.

⁴³. "El Departamento de Dibujo y Trabajos Manuales", en *Forma. Revista de Artes Plásticas*, México, N° 2, noviembre-diciembre de 1926, p. 28.

⁴⁴. CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de los Ismos*. Barcelona, Editorial Argos, 2ª ed., 1956, pp. 207-208.

⁴⁵. LEGUIZAMÓN PONDAL, Gonzalo, y GELLY CANTILLO, Alberto. *Viracocha. Dibujos decorativos americanos*, Cuaderno 2. Buenos Aires, Comisión Nacional de Bellas Artes, 1923.

poseían "dos características bien marcadas: idealista y realista. La primera responde a la estilización llevada al grado máximo, llegando, en ocasiones, a convertirse en las figuras en motivos geométricos ornamentales, en los cuales sólo una aguda observación llega a adivinar la primitiva forma inspiradora". "La otra tendencia realista, que se ha mencionado, y en la cual los artistas americanos han dejado bien demostrado su gran amor a la belleza de los seres vivientes, cuenta con admirables especímenes"⁴⁶. Por su parte, Ángel Guido optaba por subrayar "los ritmos ornamentales más familiares al arte indígena en el arte incaico que eran: serie, alternancia, contraposición. Es decir, ritmos rectilíneos"⁴⁷.

Mientras esto sucedía en la Argentina, en otros países americanos se iban manifestando actitudes similares. En Brasil surgieron figuras como la del ceramista y caricaturista Antônio Paim, autor de un conjunto de obras basadas en los motivos aborígenes de la isla de Marajó, en el Amazonas, que expuso con señalado éxito en Sao Paulo en 1928⁴⁸. En Chile podemos hallar obras como el mausoleo de Nazario Elguin y Familia en el Cementerio Central de Santiago, realizado en estilo "neoazteca" y rematado con la figura de Coatlicue. Que esto se diera en un país tan distante de México pone en evidencia el gusto por las tendencias historicistas de raíz americana a nivel continental.

En el Uruguay, como señalamos oportunamente, Pedro Figari dirigió la Escuela de Artes y Oficios desde 1915. Al año siguiente realizaron los docentes de esta Escuela una visita al Museo de La Plata (Argentina) que les dejó fuertemente impresionados por las piezas prehispánicas de la colección. El pintor Milo Beretta, uno de los integrantes del plantel docente, incorporaría motivos indígenas en el cielorraso de la residencia del filósofo Carlos Vaz Ferreyra, construida por el arquitecto Reboratti⁴⁹.

Un par de décadas más adelante, Joaquín Torres García, retornado de Europa en 1934, plantearía la incorporación de elementos sustanciales del arte autóctono americano a los principios del constructivismo y la abstracción geométrica. En 1935 fundó la Asociación de Arte Constructivo en Montevideo, con el convencimiento de que "ninguna cultura debe repetirse, pero sí continuarse". En 1941 afirmó: "...antes de pensar en sumarnos a la gran cultura occidental, ya poseíamos una metafísica y una regla armónica de construcción, basada en ella, y que eso nos permitió estar en tal tradición y al mismo tiempo ser originales. No pastichamos, pues, ni el arte azteca ni el incaico, sino que, buscando en la geometría y en la ley de proporciones, pudimos hallar un arte propio"⁵⁰.

En el Perú sobresalió la figura de Elena Izcué, aunque cuando ella realiza su labor existían en ese país destacados antecedentes como la tesis que escribió en 1914 Francisco González Gamarra, titulada "De arte peruano", la cual fue defendida un año más tarde. "Su investigación iba acompañada de 500 acuarelas en las que plasmaba el ambiente cuzqueño y el Perú andino": motivos folklóricos, tipos indígenas, fiestas regionales, ceremoniales, costumbres vernáculas, arquitecturas prehispánicas, paisajes y motivos ornamentales de cerámica y tejido. Teófilo Castillo en la revista *Varietades* (1915) lo calificó como una

⁴⁶. NADAL MORA, Vicente. *Manual de Arte Ornamental Americano Autóctono*. Buenos Aires, Librería "El Ateneo", 1935, s/p.

⁴⁷. GUIDO, Ángel. *Redescubrimiento...*, p. 90.

⁴⁸. NAVARRO, Saúl de. "Los motivos indígenas en la cerámica brasileña", en *Orientación*, Buenos Aires, N° 12, marzo de 1929.

⁴⁹. Ver: PELUFFO, Gabriel. "Pedro Figari en la Escuela de Artes (1915-17)", en *Pedro Figari, 1861-1938*, Montevideo, Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 1999, pp. 26-27.

⁵⁰. TORRES GARCÍA, Joaquín. *Escritos*. Montevideo, Arca, 1974, p. 132.

tentativa *"de orientación estética, teoría de arte, programa de acción y bandera de campaña"*. La tesis no fue publicada y González Gamarra viajó con ella a Nueva York en 1915 exponiendo sus trabajos en la Sociedad de Acuarelistas, la Universidad de Columbia, el Smithsonian Institute de Washington y en las galerías del National Art Club⁵¹.

En el año 1920, Rafael Larco Herrera donó al Museo Arqueológico Nacional de Madrid una importante colección de 600 piezas precolombinas del Perú e impulsó la documentación de los motivos decorativos de la cerámica y tejidos prehispánicos de ese país que se encontraban en los Museos europeos y americanos. La tarea de reproducción de los dibujos fue realizada por Elena Izcué, y ordenados según semejanzas de motivos por Larco Herrera, tratando de crear una *"Gramática de ornamentación modernista"*. En el prólogo del primer cuaderno preparado para la enseñanza escolar, editado en Francia, Ventura García Calderón se refería al principal destinatario del mismo: *"este niño no sufrirá, sin duda, la influencia de la última moda de pintura parisiense, y me lo imagino dibujando atrevidamente con algunos trazos, una llama que ramonea la hierba amarilla de la Puna o un cóndor que acecha, en pie, sobre un calvario de los Andes, a la mula que se ha rodado al abismo"*⁵².

Eran aquellos los años en que José Sabogal, regresado al Perú tras su larga estancia en el noroeste argentino, en donde estuvo vinculado a artistas de la talla de Jorge Bermúdez y José Antonio Terry, con cuyas estéticas derivadas de la pintura regionalista española se consustanció, inició su consolidación como principal pintor indigenista de su país. Sabogal, quien contó con el apoyo de personalidades como José Carlos Mariátegui, viajó a México en los años 1922 y 1923, tomando contacto entre otros con Diego Rivera y Manuel Rodríguez Lozano. En México dejó Sabogal una notable influencia en cuanto a la implantación del interés por la xilografía. Para decorar el pabellón peruano de la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929, realizó pinturas basadas en *"diseños de keros coloniales y las xilografías imitaban las simplificaciones estilísticas de los mates burilados"*⁵³.

Otro artista que se interesó por el rescate de lo precolombino fue Alejandro Gonzales "Apurímak", discípulo de Sabogal. Por su parte, Carmen Saco y Enrique Camino Brent se dedicaron a la cerámica con motivos decorativos prehispánicos. En el Cuzco el maestro Rafael Tupayachi preparaba hacia 1928 un álbum de dibujos de *"Motivos ornamentales incaicos"*. También el pintor Francisco Ernesto Olazo que había actuado como dibujante en la sección de arqueología peruana del Museo del Trocadero, en París (1928) preparaba a su regreso al Perú en 1931 un álbum de dibujos prehispánicos⁵⁴.

En México, tuvo notoria repercusión la labor de Alfredo Ramos Martínez, creador de un conjunto de escuelas de pintura al aire libre. La primera de ellas fue la de Santa Anita, más conocida como "Barbizon", fundada en 1913 y a la que concurrió David Alfaro Siqueiros. A esta escuela siguió la de Coyoacán, y, en 1925 se fundaron cuatro más. Al año siguiente ya se veían los frutos de éstas últimas, afirmando Ramos Martínez que *"En las escuelas de Xochimilco, Tlalpan y la Villa de Guadalupe, se ha logrado el milagro: niños sin ninguna cultura, pero dotados maravillosamente de sensibilidad y emoción, nos*

⁵¹. SEBASTIÁN LOZANO, Pablo. *Francisco González Gamarra: arte, tradición e identidad*. Trabajo inédito. Gentileza del autor.

⁵². GARCIA CALDERON, Ventura. "Prólogo", en IZCUÉ, Elena. *El arte peruano en la escuela-I*. París, Editorial Excelsior, 1925.

⁵³. MAJLUF, Natalia, ob. cit..

⁵⁴. *Ibidem*.

*sorprenden, enseñándonos lo que la raza posee de más puro y emotivo. Esta es la fuerza de la raza. Luego es un crimen que con esas condiciones de superioridad, de virilidad y de fuerza se les desvíe, se les reste ese don privilegiado que es, a mi entender, el que constituirá nuestra verdadera nacionalidad"*⁵⁵.

En agosto de 1925 se había realizado la primera exposición con trabajos de los alumnos de las Escuelas de Pintura al Aire Libre, en los corredores del Palacio de Minería en México. En ese mismo año se llevó a cabo la Exposición Panamericana de Los Angeles en la cual fueron condecorados cuatro mexicanos, siendo uno de ellos Diego Rivera y los otros tres alumnos de las Escuelas. En 1926 aproximadamente 200 obras de estas fueron expuestas con gran suceso en Berlín, París y Madrid. En su mayor plenitud habría de llegar la decadencia: en 1928 las Escuelas fueron sometidas a un abandono oficial por parte del departamento de Educación y paulatinamente los establecimientos fueron cerrándose⁵⁶.

La influencia de las escuelas de pintura al aire libre impulsadas por Vasconcelos en México fue notable y la exposición de los alumnos realizada en Madrid en 1926 fue elogiada por Ramon del Valle-Inclán, Juan Ramón Jiménez y Jacinto Benavente. En 1927 profesores de Chile recorrieron América y Europa, y advirtieron la importancia de esta experiencia que llevaría a uno de ellos, Abel Gutiérrez A., a escribir un texto para la enseñanza del dibujo en Chile. En el prólogo, el director del Museo Nacional R.E. Latcham decía: *"En el caso de Chile no cabe duda de que el instinto artístico del pueblo reside en la antigua y hereditaria técnica indígena, que aun sobrevive en el arte y en la industria populares, degenerada y modificada quizá por contactos con influencias extrañas, pero latente aun en el alma del pueblo. Es este el arte que conviene fomentar, porque expresa mejor que cualquier otro la idiosincracia nacional y la expresión natural del sentimiento artístico innato"*⁵⁷.

Retornando a México, un hecho singular va a ser la organización, por parte de Vasconcelos, del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación de México. *"Me ocurrió entonces procurar que el arte nacional llegase a ser un reflejo de la vida intensa del aquel momento. Llamé a todos los pintores para pedirle que dejaran por unos años el arte del cuadro para salón y el retrato y se ocuparan de la gran decoración mural. Públicamente tildé de arte burgués y mediocre toda aquella obra de gabinete y comenzamos a fomentar la pintura al aire libre y la pintura monumental. Dos grandes pintores mexicanos iniciaron el movimiento: Roberto Montenegro y Alfredo Ramos Martínez. (...). En la primera misión artística que Montenegro y seis discípulos suyos hicieron a Oaxaca se inició el sistema de influir y dejarse influir por el arte indígena. De Oaxaca trajo Montenegro platos y lozas cocidos en los hornos de la localidad, con decorados suyos hechos de motivos y leyendas regionales. A los artistas indígenas se les dieron orientaciones y consejos de técnica, evitándose, sin embargo, el peligro de refrenarles la espontaneidad"*⁵⁸.

Para implementar un sistema pedagógico se creó, *"el método admirable, inventado por un artista mexicano de extraordinarias capacidades, el pintor Adolfo Best. Su sistema*

⁵⁵. RAMOS MARTÍNEZ, Alfredo. "Mis ideas generales sobre la evolución del arte en México", en *Revista de Revistas*, 11 de abril de 1926.

⁵⁶. Cfr.: LUNA ARROYO, A.. *Ramos Martínez*, México, Salvat, 1994.

⁵⁷. GUTIÉRREZ, Abel. *Dibujos indígenas de Chile para estudiantes, profesores y arquitectos, que quieran poner en sus trabajos el sello de las culturas indígenas de América*. Santiago de Chile, c.1928.

⁵⁸. VASCONCELOS, José. *Indología. Una interpretación de la cultura ibero-americana*. Barcelona, Agencia Mundial de Librería, c.1925, pp. 170-172.

*ingenioso y bello parte del estudio del arte indígena, de donde tomó siete motivos fundamentales, que enseguida se combinaban de la manera más original, varia y armoniosa. Las bases de este sistema las definió su autor en un libro que le editó la Secretaría de Educación y posteriormente se han dado a conocer por el mismo artista en conferencias que ha sustentado en universidades de California y de Nueva York*⁵⁹.

En efecto, en 1923 se publicó el "*Método de dibujo: Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*", sistema de educación artística cuyas directrices estaban implantadas desde 1921 en las escuelas primarias, normales e industriales del país⁶⁰. En el prólogo del mismo José Juan Tablada reflexionaba: "*...Como todo este preliminar tiene como fin afirmar por la razón y los hechos la autoridad merecida que este libro debe tener para el pueblo a quien está dedicado, para los maestros y los estudiantes que en él van a encontrar los medios económicos para conseguir la expresión plástica, los más propicios y adecuados para nuestro pueblo, entre todos los que existen en el mundo, por la obvia razón de que son los que naturalmente produjo en el medio en que vivimos el espíritu ancestral*"⁶¹.

El propio Best Maugard sostenía: "*...como quiera que el arte actual de cualquier pueblo no es sino la última palabra, la última modalidad de todos los esfuerzos anteriores, es lógico afirmar que un pueblo determinado, conociendo la tradición que le corresponde y continuando ésta, podrá avanzar en su evolución artística y llegar a producir arte actual con todas las características y modalidades de su arte tradicional, y continuar su evolución*"⁶².

Un conjunto de 78 obras, entre dibujos y pinturas, producidas en las escuelas mexicanas según el "Método Best Maugard", fueron llevadas a Buenos Aires en 1925 por los artistas Manuel Rodríguez Lozano -quien había suplantado a Best Maugard en la Dirección de Dibujo y Trabajos Manuales- y Julio Castellanos, siendo expuestas en Amigos del Arte. En las páginas del periódico Martín Fierro, Pedro Figari señalaba: "*Veo que en Méjico se esmeran en procurar un lenguaje a los niños que van a la escuela, uno más amplio quizá que el abecedario, más dispuesto a fijar los estados psíquicos de esa hora, lo mismo que en otras partes se quisiera lograr por la copia de modelos clásicos incomprensibles para el niño, y sin interés, los que despiertan más bien una disposición simia en ellos, cuando no la más necia vanidad*"⁶³.

A manera de conclusión, sólo nos resta insistir en la notoria gravitación que la reformulación de un arte nuevo en América, en sus distintos modos de expresión, a través de la recuperación de las fuentes prehispánicas, tuvo en nuestro continente. Dentro de estas corrientes estéticas estuvieron involucrados, de una u otra manera, un amplísimo número de artistas, debiéndose resaltar dentro del conjunto las diversidad de formaciones, muchas

⁵⁹. *Ibidem.*, p. 175.

⁶⁰. Al respecto recomendamos la lectura de ARTUNDO, Patricia M.. "Manuel Rodríguez Lozano y Julio Castellanos. El "Método Best Maugard" en Buenos Aires", en *Segundas Jornadas. Estudios e Investigaciones en Artes Visuales y Música*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", 1996, pp. 73-85.

⁶¹. TABLADA, José Juan. "La Función Social del Arte", en BEST MAUGARD, Adolfo. *Método de dibujo: Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*. México, Departamento Editorial de la Secretaría de Educación, 1923, p. XXV.

⁶². BEST MAUGARD, Adolfo, *ob. cit.*, p. 3.

⁶³. FIGARI, Pedro. "Arte infantil mejicano", en *Martín Fierro*, Buenos Aires, 2ª época, año II, N° 18, 26 de junio de 1925, p. 3.

veces contrapuestas, lo que no fue óbice para encontrar en el pasado precolombino esos lenguajes y formas que se presentaban como motivos de inspiración. Respecto de lo señalado, han quedado reflejados suficientes testimonios en este estudio. Esta proclividad, como es lógico, tuvo sus detractores, a quienes llegó a contestar el propio Ricardo Rojas: *"En cuanto a los que se obstinen en combatir esta tendencia diré que no me interesa el polemizar con ellos. El problema consiste en sentir o en no sentir la fuerza subconsciente de la raza, entendiéndose por raza un tipo espiritual, no un etnos físico. Ellos no la sienten y en nada puede inquietarnos su simulación de elegancia libresca o de ironía exótica..."*⁶⁴.

ILUSTRACIONES

1. MANUEL AMÁBILIS. Pabellón mexicano, Exposición Iberoamericana de Sevilla, 1929.
2. HÉCTOR GRESLEBIN-ÁNGEL PASCUAL. Proyecto de Mausoleo Neo-azteca, Buenos Aires, 1920.
3. MANUEL PIQUERAS COTOLÍ. Pabellón peruano, Exposición Iberoamericana de Sevilla, 1929.
4. PABLO CURATELLA MANES. Grabado para la edición del libro "Ollantay", París, 1931.
5. RODOLFO FRANCO. Cartel para la Compañía Incaica de teatro, Buenos Aires, 1923.
6. HÉCTOR GRESLEBIN. Tapiz en estilo draconiano, 1923.
7. GONZALO LEGUIZAMÓN PONDAL-ALBERTO GELLY CANTILO. Portada del cuaderno N° 2 de "Viracocha", Buenos Aires, 1923.
8. VICENTE NADAL MORA. Portada del "Manual de Arte Ornamental Americano Autóctono", Buenos Aires, 3ª ed., 1943.
9. ELENA IZCUÉ. Diseño incluido en "El arte peruano en la esceual-I", París, 1925.
10. Portada del libro "7 ensayos de interpretación de la realidad peruana", de José Carlos Mariátegui, Lima, 1928.
11. HOMERO CHACÓN MAUREIRA (alumno). Decoración indígena aplicada a vidrios, en una puerta o mampara. Del libro "Dibujos indígenas de Chile", de Abel Gutiérrez, Santiago de Chile, 1928.

⁶⁴. ROJAS, Ricardo. *Silabario...*, p. 18.