

“La identidad como obsesión. Una lectura posible del Arte Latinoamericano (1900-1930)”. En: Rubio Lapaz, Jesús (coord.). *Escritos sobre el arte del siglo XX. Antología de Textos*. Sevilla, 2004. (Inédito)

LA IDENTIDAD COMO OBSESIÓN. UNA LECTURA POSIBLE DEL ARTE LATINOAMERICANO (1900-1930)

Rodrigo Gutiérrez Viñuales
Universidad de Granada

Tarea compleja la de sintetizar cualquier periodo del arte latinoamericano, y quizá más aun a partir del siglo XX. La riqueza de matices que proporciona, desde el punto de vista estético, ideológico, filosófico, geográfico o temático, indica, casi como ejercicio de buena salud, la necesidad de adoptar una atalaya desde la cual observar con rumbo determinado.

Entre los múltiples itinerarios posibles, uno de los que mejor puede caracterizar a las tres primeras décadas de aquella centuria es aquel que concibe al arte como instrumento plausible de servir en la construcción de las identidades nacionales, primero, y hallar, como consecuencia, un sentido americano del mismo. Sobre este basamento hemos seleccionado una serie de textos, provenientes de diferentes países, a través de los cuales se pudiera cimentar un discurso válido, capaz de brindar un panorama generalizador, tendiendo a homogeneizar procesos disímiles dados en esas naciones.

Los albores del XX mostraban en los países americanos una continuidad de “lo europeo” como conductor del gusto artístico. La sucesión de exposiciones de obras francesas, italianas y españolas tomaba por asalto los incipientes mercados artísticos, acaparando la atención de las escasas salas de exhibición y derivando hacia las arcas de los activos marchantes del Viejo Continente expectantes sumas de dinero que los coleccionistas locales, ávidos de mostrar su prestigio, invertían para adquirir aquellas. Centros como Río de Janeiro, Buenos Aires o Santiago de Chile son claros ejemplos de esta situación, que mostraba un cierto lado oscuro en tanto la calidad de las obras que se exponían y vendían no estuvieron en muchas ocasiones a la altura de las buenas producciones de los autores europeos que, en definitiva, supieron enviar a América sus obras de menor enjundia.

En casos, algunos artistas que expusieron de forma individual no gozaban en sus países de origen de un reconocimiento validado, tal el caso del ignoto italiano Egio Schiffl, cuya presentación en Caracas glosa el crítico Leoncio Martínez. Las características temáticas de la muestra son una síntesis de los tópicos habituales: recreaciones de la Alhambra de Granada, vistas de Venecia a lo Félix Ziem, o bucólicos paisajes de otras regiones italianas, complementadas en este caso con copias al óleo de obras de los grandes maestros. Era dura la lucha para salir de esa situación en que los “*embadurnadores de lienzos o mercaderes que nos juzgan*” seguían viendo a los americanos “*con ojos de indio preconquistado*”, tal como lamentaba Martínez.

Si el coleccionismo privado señalaba como derrotero seguir vueltos a Europa, determinando inclusive que muchas vocaciones artísticas, jóvenes y no tanto, dirigieran sus miradas a esos horizontes para encontrar una fórmula que les permitiera subsistir con su oficio, en el ámbito de lo público el deseo de definir las ciudades americanas a imagen y semejanza de las urbes europeas, sobre todo de París, mantuvo la vigencia consolidada en el último cuarto del XIX. El trazado de grandes avenidas y la construcción de parques y paseos públicos, propició la aparición de espacios vacíos de

contenido simbólico que monumentos públicos, dependencias estatales o templos se encargaron de convertir en “lugares”. La ligazón con la historia de la propia nación fue un elemento unificador y determinante en ese camino hacia la consolidación de las nacionalidades, convirtiéndose en aglutinador de excepción en aquellas naciones que recibieron notable flujo inmigratorio como Brasil, Uruguay o Argentina. Pero también fue necesario “embellecer” esos espacios con esculturas traídas de Europa, muchas de ellas copias de conocidas obras de antiguos maestros y en otros casos réplicas de las de afamados artistas contemporáneos, como se advierte en el texto sobre *Las estatuas en Buenos Aires* que firma Yur, quien indica, para el caso de la capital argentina, que su deseo de imitar a París se ha visto en cierta forma malogrado por un proceder urgentista y desordenado: “*se ha preferido la abundancia sin tener en cuenta para nada las características de nuestra ciudad*”.

Aquella recuperación de la historia a la que referimos, hecha a través del monumento conmemorativo y de los grandes cuadros de historia que la academia, en consonancia con el poder, propició desde el XIX, habría de adquirir una renovada significación conforme fue avanzando la siguiente centuria. Los debates sobre la “identidad” se sucedieron en torno a los años en que se celebraron los centenarios de las independencias americanas, acentuándose en el momento en que, con la primera guerra mundial, el modelo cultural europeo, casi intocable hasta entonces, fue cuestionado.

La mirada introspectiva potenciada por pensadores y artistas desde finales del XIX alcanzó su cenit con la recuperación de los dos grandes momentos históricos previos a la Emancipación en el continente, el precolombino y el colonial. Este último encontró un punto de apoyo en la hispanofilia de arquitectos como Martín Noel en Argentina o Federico Mariscal en México, por nombrar solamente dos, que se convirtieron en las figuras de la arquitectura *neocolonial*. A ella acompañó la obsesión del “*blasonismo*”, como lo llama Viriato Díaz-Pérez, que varias familias de prestigio persiguieron dentro de esas “*placideces señoriales de lo pretérito*”, insinuando “*lo nobiliario*” y “*lo herencial*”, “*lo genealógico frente a lo anónimo*”, la búsqueda de “*la sedimentación antigua*”. Al hablar de las mansiones de Buenos Aires -“*sólo comparables con las nobiliarias españolas*”- que periódicamente reseñaba el granadino Antonio Pérez-Valiente de Moctezuma en las páginas de *Plus Ultra*, singular órgano de la difusión del hispanismo en la Argentina, separaba las aguas: “*se rechaza de los días virreynales lo que fue, tal vez, atraso, pero se torna a lo que era sinceridad, arte, tradición, estirpe...*”.

Para entonces, y en México, Federico Mariscal reflexionaba sobre posibles vías para alcanzar un “arte nacional”. Es recordada la publicación que realiza en 1915 sobre *La patria y la arquitectura nacional*; del año siguiente data el texto que aquí incluimos en el cual analiza cuál es el papel que el arte *precortesiano* puede desempeñar en la definición de esa expresión propia, intentando buscar un punto intermedio entre dos posiciones radicalizadas, una la que interpreta que aquellas artes de la antigüedad son “*demasiado imperfectas y primitivas*” y otra postura que las sitúa inclusive por encima de las egipcias y las caldeo-asirias. Propone que los artistas mexicanos estudien el arte prehispánico pero con el fin de avanzar, no de retroceder, evitando un entusiasmo excesivo por lo pretérito americano que pudiese acarrear como consecuencia dejar de atender a “*las obras de los genios de todos los países, en todos los tiempos*”. Destaca Mariscal como obras *neoprehispánicas* de excepción, entre otras, el monumento a Cuauhtémoc (1887) del Paseo de la Reforma y el fondo arqueologista del lienzo de fray Bartolomé de las Casas pintado por Félix Parra (1877).

Mariscal plantea pues una actitud contemporizadora que desde diversos puntos de vista comenzó a consolidarse a partir de esos años, pregonando las posibilidades de

un “arte nacional y americano” basado en la combinación de las raíces históricas del continente y las expresiones llegadas desde Europa. Esta postura quedará sólidamente expuesta por el literato argentino Ricardo Rojas en su recordado libro efusivamente titulado *Eurindia* (1924), en el cual abogaba por alcanzar un arte propio a partir de una mixtura entre la “técnica europea y la emoción americana”. En la otra orilla del Río de la Plata, en Uruguay, Pedro Figari, prestigioso abogado primero y destacado pintor en sus últimos años, llevaba varios lustros involucrado en la concreción de programas para el desarrollo de las artes industriales en el país. Su posición iba acorde con las reseñadas de Mariscal y de Rojas, en tanto planteaba definir un carácter propio a través de la utilización de los mejores medios que estuvieran a disposición, escogiendo los más adecuados: había que aprovechar “*los recursos técnicos alcanzados en otras partes*” pero alcanzar un concepto de la obra “*muy nuestro*”. Así, mientras señalaba que los americanos tendrían a favor “*el beneficio de la virginidad mental*” y el “*tesoro de la libertad para determinar nuestra acción*”, por ser “*pueblo de corta formación, exento de factores y de intereses tradicionales cristalizados*”, indicaba que los países europeos se hallaban en un momento (1917) en que se veían necesitados “*de saciar su sed de sinceridad y sencillez, nostálgicos de primitivismo, y hasta ávidos de exotismos*”.

Durante los años veinte esa idea de “mirar hacia adentro” se vio robustecida no solamente en los ámbitos considerados más conservadores sino también en las propias vanguardias artísticas y literarias. El cubano Alejo Carpentier, al escribir sobre Diego Rivera en 1928, reseña la estancia del mexicano en París aludiendo a la “*desorientación que debió sentir ese gigante, ávido de labores gigantescas, en una sociedad que sólo le pedía encajes*”, oponiéndola a la “*cristalización triunfal de su personalidad*” ocurrida con su retorno a México. Habla Carpentier -y podría ser frase aplicable a cualquiera de las naciones americanas- del “*espectáculo de un país dotado de formidables elementos plásticos, completamente inexplorados*” en el cual se sumerge Rivera hasta llegar a declararse “*un primitivo*” y poseer “*la casa más mexicana de todo México*”, provista de esculturas precortesianas y un largo catálogo de testimonios del arte popular.

El mismo espíritu encontramos en el texto que Tarsila do Amaral escribe rememorando su retorno a Brasil en 1924 tras perfeccionarse en la capital francesa con maestros como Fernand Léger, Albert Gleizes y André Lothe. “*Impregnada de cubismo*”, como asevera la artista, sintió al regresar “*un deslumbramiento*” ante la decoración popular de las casas de Minas Gerais. Allí se había dirigido en una suerte de periplo iniciático junto a Blaise Cendrars, Oswald y Mario de Andrade, entre otros. Viaje al interior como lo habían hecho poco antes en México el propio Rivera junto a José Vasconcelos, Roberto Montenegro y otros artistas, “redescubriendo” lo más profundo del ser nacional. “*Retorno a la tradición, a la simplicidad*”, decía Tarsila, quien recordaba que cuando en 1926 hizo su primera exposición en la Galería Percier de París, Maurice Reynal no había dudado en señalar que traía del Brasil “*la primicia de una renovación artística*” y “*los primeros síntomas de decadencia*” del influjo academicista internacional. En definitiva, obras en las que el vanguardismo apprehendido en Europa se mezclaba con el rescate de lo tradicional americano, como lo estaban haciendo numerosos artistas a lo largo y ancho del continente, o que figuras como Joaquín Torres-García, tras regresar al Uruguay en 1934, lo llevarían a sus más altas expresiones.

La producción artística en Iberoamérica durante el primer tercio del XX como basamento para la consolidación de un “alma nacional” y un “carácter americano” fue una obsesión para artistas, literatos, pensadores, filósofos. La experiencia marcó la convivencia de una ingente cantidad de posturas diversas en la definición de dichas identidades, muchas de las cuales chocaron entre sí, mostrando un terreno abierto y

flexible, nunca totalmente determinado. Esta situación enriqueció un panorama de debate intelectual, que sirvió para consolidar los ámbitos artísticos en las naciones americanas bajo una de las pautas ineludibles de su identidad: la variedad.

BIBLIOGRAFÍA SELECCIONADA

AMARAL, Aracy. *Arte y arquitectura del modernismo brasileño*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978.

ARTUNDO, Patricia M. (coord.). *El arte francés en la Argentina. 1890-1950*. Buenos Aires, Fundación Espigas, 2004.

CARBONELL Y RIVERO, José Manuel. *Las Bellas Artes en Cuba*. La Habana, Imprenta "El Siglo XX", 1928.

DÍAZ-PÉREZ, Viriato. *De Arte*. Palma de Mallorca. Luis Ripoll Editor, 1982.

FIGARI, Pedro. *Plan General de Organización de la Enseñanza Industrial. Encomendado por el Gobierno de la República Oriental del Uruguay al Doctor Pedro Figari. Montevideo 8 de marzo de 1917*. Montevideo, Imprenta Nacional, 1917.

MOYSSÉN, Xavier. *La crítica de arte en México, 1896-1921*. México, UNAM, 1999.

PALENZUELA, Juan Carlos. *Leoncio Martínez. Crítico de arte, 1912-1918*. Caracas, Academia Nacional de la Historia, 1983.

SCHWARTZ, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid, Cátedra, 1991.

TEXTOS SELECCIONADOS

1. Leoncio Martínez. “La Exposición Schiffl”. *El Universal*, Caracas, 29 de abril de 1913. Repr.: PALENZUELA (1983), pp. 101-104.
2. Yur. “Las estatuas de Buenos Aires”. *La Semana Universal*, Buenos Aires, 25 de mayo de 1912. Repr.: ARTUNDO (2004), pp. 165-168.
3. Díaz-Pérez, Viriato. “El pasado que vuelve”. Asunción, 1921. Repr.: DÍAZ-PÉREZ (1982), pp. 80-85.
4. Mariscal, Federico. “Arte Patrio. Los elementos precortesianos”. *Gladios*, México, enero de 1916. Repr.: MOYSSÉN (1999), t. II, pp. 65-68.
5. Figari, Pedro. “Debe aprovecharse de la virginidad americana como de un tesoro”. Repr.: FIGARI (1917), pp. 23-26.
6. Carpentier, Alejo. “Diego Rivera”. *Revista de Avance*, La Habana, 15 de agosto de 1927. Repr.: SCHWARTZ (1991), pp. 509-513.
7. Amaral, Tarsila do. “Pintura Pau-Brasil y Antropofagia”. *Revista Anual do Salão de Maio* (RASM), São Paulo, 1939. Repr.: AMARAL (1978), pp. 37-39.
8. Menocal, Armando. “La pintura actual en Cuba”. Repr.: CARBONELL Y RIVERO (1928), pp. 207-210.