

BASES PARA UNA COMPRENSIÓN DEL SIMBOLISMO Y MODERNISMO EN EL ARTE SUDAMERICANO

Rodrigo Gutiérrez Viñuales

“Bases para una comprensión del Simbolismo y Modernismo en el arte sudamericano”. En: Kennedy Troya, Alexandra, y Gutiérrez Viñuales, Rodrigo (coords.). *Alma Mía: Simbolismo y modernidad en Ecuador (1900-1930)*. Quito, Museo de la Ciudad, 2013, pp. 18-33. ISBN: 978-9978-328-21-7.

Razones y límites de este ensayo

Tarea sin duda complicada la de sintetizar en pocas páginas universos tan complejos como son los del simbolismo y el modernismo en Sudamérica, tanto por las múltiples aristas que podrían integrarlos, como por la amplitud geográfica y temporal. Países como Argentina o Brasil, como ya lo ha hecho magistralmente Fausto Ramírez con el caso mexicano¹, hubieran merecido capítulos propios, y aun así, hubieran quedado incompletos.

Dadas así las cosas, nuestro objetivo se centrará en proponer aquí una serie de puntas de ovilla, de umbrales, de fragmentos y retazos de esa versátil realidad, que puedan ser origen de nuevas reflexiones y de pensar al continente en conjunto, más allá de las especificidades de cada país, que necesariamente marcarán parte de la estructura de trabajo. En tal sentido, los contenidos de este texto y del otro de nuestra autoría incluido aquí deben complementarse con las secciones de la exposición a la que acompaña, espacios en los que aprovechamos para extender los conocimientos acerca de estas realizaciones en Latinoamérica.

Debemos advertir que estos ensayos se han realizado fundamentalmente con fuentes secundarias, encerrando en ello cierta aspiración de contener en sí un básico “estado de la cuestión” historiográfica, establecido a partir de un primer barrido de la bibliografía localizada en cada uno de los países tratados. Concientemente por parte de quien escribe, el texto es obligadamente incompleto tanto por la imposibilidad de un control exhaustivo como por la multiplicidad de atalayas que estas temáticas proponen a la contemplación, y que obligaron a la elección de algunas de ellas sobre otras.

Todo escrito sobre simbolismo y modernismo en nuestras tierras debe empezar aludiendo a Europa, usina desde la que se irradian los postulados que permiten su inserción en las mismas. Difusión, asimilación, y reinterpretación en clave propia son distintos estadios que deben tenerse en cuenta en esas traslaciones entre Viejo y Nuevo Mundo. Aun así, no referiremos en estas páginas de forma detenida a aquellas manifestaciones en Europa, que ha sido objeto de numerosos estudios y exposiciones, de carácter englobante o tratadas de forma particular en diferentes países, por lo que solamente extractaremos de las mismas algunas puntualizaciones que sean necesarias para explicar las experiencias americanas.

Leyendo diferentes textos que componen algunos catálogos de muestras europeas, se advierten en muchos de ellos los obstáculos que genera el lograr una cabal delimitación del simbolismo y el modernismo, ambos de fronteras amplias y dispersas, una dificultad a la que, al trabajar sobre el ámbito latinoamericano, este no estará ajeno. Ya lo decía Calvo Serraller al hablar del Simbolismo español:

¹ . Fausto Ramírez, “El simbolismo en México”, en: *El espejo simbolista. Europa y México, 1870-1920*, México, Museo Nacional de Arte, 2004, pp. 29-59.

Se trata de un arte que, en definitiva, resulta muy difícil de etiquetar y que, cuando se fuerza el criterio en este sentido, sea cual sea la plantilla formal que se emplee para el caso, se quedan muchas cosas fuera, inclusive en el caso, comparativamente más factible y sensato, de tratarse del análisis de la obra de un pintor singular².

Es evidente, asimismo, que las manifestaciones plásticas típicas del periodo en nuestro continente, que desde el punto temático muestran, en pintura, la prevalencia del costumbrismo y el paisajismo, de una u otra manera aparecen atravesadas y teñidas de Simbolismo, sea en lo intrínseco de la estética, sean por los postulados críticos que las acompañan. El propio término que tanto circuló en aquellos años entre España y América, de “alma nacional”, es más que evidente en cuanto a esta situación: es plenamente un rótulo simbolista.

Si confrontamos el Simbolismo con otras vertientes con las que convive, y tomemos el caso del Impresionismo, las divergencias saltan a la vista: éste busca una visión realista del mundo, a partir de la percepción visual y la captación de la luz, lo cual difiere de los postulados simbolistas, en que la imagen nace del interior del hombre, del “alma”; prescinde pues de una de las normativas esenciales del Impresionismo, como es la pintura *au plein air*, además de otras exigencias del naturalismo. Es más, una de las sensaciones que emanan de los paisajes simbolistas es justamente su carácter de irrealidad, y en donde la luz no suele responder a la captación de una luminosidad al aire libre. Así, vemos como a los paisajes se les aplica un telón de neblina como inicio a una veladura simbolista de su realidad visible, que lo va tornando en un paisaje soñado, una suerte de refugio para las almas, sean estas personales o, en casos, nacionales.

Si damos un salto al Modernismo, nos ocurre otro tanto de lo mismo en cuanto a las posibilidades de definirlo a ciencia cierta. Al hablar de las terminologías, leemos a Francesc Fontbona:

la palabra modernisme/modernismo tuvo en su tiempo una vida muy efímera y mutante, fue palabra de moda a muchos niveles, desde el intelectual al callejero, y su mismo éxito no le dio tiempo a cocerse con sosiego para alcanzar un significado sólido, concreto y consensuado, con lo que anduvo de boca en boca sin que nunca se unificaran del todo sus presuntos contenidos. Los propios ‘modernistas’ iniciales que la acuñaron y empezaron a divulgarla acabaron arrinconándola, muy pronto, en pocos años, tras vulgarizarse bajo su nombre tendencias masificadas de carácter superficial que no respondían a la idea de profunda modernidad que se trataba de transmitir al principio bajo su manto. Todo ello trae como consecuencia que cuando alguien hoy se refiere al modernismo nunca se sabe a ciencia cierta de qué cosa concreta está hablando. (...). Es evidente que hoy en día modernismo es un término quizá impreciso pero de alto voltaje³.

Cronológicamente, en Europa, el Simbolismo en sus fases más álgidas se sitúa temporalmente como anterior al Modernismo, entendiéndolo a este último término, de manera generalizada, englobando posturas tan diversas y singulares, más allá de sus a menudo (no siempre) emparentadas estéticas, como el *Modern Style* británico, el *Art Nouveau* francés y belga, el *Jugendstil* alemán, el *Liberty* italiano o el *Modernisme* catalán. Las mismas vivieron su esplendor en la primera década del XX, con eventos paradigmáticos como la Esposizione

² . Francisco Calvo Serraller, “El simbolismo y su influencia en la pintura española del fin de siglo (1890-1930)”, en: *Pintura simbolista en España (1890-1930)*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1997, p. 54.

³ . Francesc Fontbona, “Definir el modernismo”, en: *El modernismo catalán. Un entusiasmo*, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2000, pp. 38 y 40.

Internazionale d'Arte Decorativa Moderna de Turín (1902), entre otros, declinando conforme se acercaba la Primera Guerra Mundial.

Respecto de estas manifestaciones en Sudamérica -al menos en varios países- nos queda la sensación de que el Simbolismo, al margen de la producción pictórica de nuestros artistas en Europa y de algún caso aislado, se presenta como una etapa coincidente e inclusive posterior al decorativismo *Art Nouveau* que inundó las publicaciones del continente en la primera década del XX. El simbolismo, con la fuerte impronta de Aubrey Beardsley, que asimila ya rasgos del *Modern Style* como el optimismo y la ironía bajo representaciones dispuestas de forma no espacial y al margen de la perspectiva, sustentadas fundamentalmente en el contraste entre blanco y negro, comienza a darse con fuerza entre los latinoamericanos en la segunda década de la centuria. En tal sentido, podríamos tomar como punto de partida, aún habiendo antecedentes, las ilustraciones del argentino Rodolfo Franco para *El libro de horas* de su compatriota Fernán Félix de Amador, a la par de las del mexicano Roberto Montenegro para su álbum *Vingt Dessins*, obras ambas publicadas en París en 1910, pero que tuvieron rápida difusión en sus países de origen. Para el final de esa década que allí se iniciaba, la obra ilustradora de Gregorio López Naguil en la Argentina, José Sabogal en Perú, o Emiliano Di Cavalcanti en Brasil, entre otras muchas, son perfecto testimonio de la fortuna alcanzada por esta tendencia.

Algunas atalayas para valorar el Simbolismo en Sudamérica

Evadirse hacia el pasado

Se vincula el Simbolismo al mentado declive finisecular de la cultura occidental ante el avance de la industrialización, que se manifiesta como realidad enfrentada a la espiritualidad y al arte. Abunda entonces, como dice Fausto Ramírez, el pesimismo, y una sensación de desencanto, la idea de estar experimentando una civilización en proceso de extinción; un panorama decadentista, producto del progresismo burgués, ante el que hay que resistir complaciéndose con lo placentero y refinado. Así, los valores del arte se privilegiarán ante los de la vida, y la belleza adquirirá significación por sí misma. El espíritu y las imágenes mentales (interior) prevalecerán sobre la percepción visual y sobre las apariencias (exterior), y el artista habría de ser el visionario capaz de percibir el ‘alma’ oculta de las cosas⁴.

Debemos considerar al Simbolismo en la génesis de la modernidad, aunando idea y forma en su concepción y cristalización. Uno de los pintores simbolistas por excelencia, Maurice Denis, no dudaba en referirse al “triunfo universal de la imaginación de los estetas sobre los efectos de la estúpida imitación, triunfo de la emoción de lo bello sobre la mentira naturalista”. Todo tiende a colocar de nuevo al ser humano en el centro de las preocupaciones, contrarrestando los caracteres de una época materialista, industrial y utilitaria. Para el caso sudamericano, en literatura, la confrontación entre el ideal humano y los objetivos materiales queda refrendada en el *Ariel* de José Enrique Rodó, en la disputa entre la América Latina (Ariel) y los Estados Unidos (Calibán), eligiendo la primera, al espíritu, como camino hacia la redención.

Ese apartarse de la realidad visible trae consigo la idea de escapismo, inmanente a las corrientes simbolistas, una evasión plausible de hacerse en tiempo y espacio, cualidades que suelen ir de la mano, y de la que encontramos una presencia tangible en Latinoamérica, como

⁴ Fausto Ramírez, *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, p. 421.

reflejo de lo que sucede en Europa. Podríamos, en tal sentido, señalar como antecedentes las remisiones a épocas pretéritas, desde la práctica historicista de la arquitectura en todas sus modalidades “neo”, a la pintura evocativa de mundos clásicos o escenarios medievales, haciendo honor a la máxima malrauxiana de que la tradición no se hereda sino que se conquista.

En ese ir hacia atrás, se dieron en el Simbolismo recuperaciones del mundo clásico, vinculadas a reivindicaciones renacentistas, senda en la que, en el caso sudamericano podemos señalar la obra de los uruguayos Joaquín Torres García y Carlos Alberto Castellanos. Torres, en su etapa catalana (1895-1920) y en especial en los tres primeros lustros del XX, virará a lo clasicista en vinculación a Cataluña, con alguna actuación puntual relacionada con Uruguay como es la realización de paneles decorativos para el pabellón de su país natal en la Exposición Universal de Bruselas de 1910 en la que, según Gabriel Peluffo, sus figuras,

*fuertemente asimilables a ciertos arquetipos de la escultórica y la iconografía mitológica griegas, pugnan a su vez por representar tipos humanos concretos: en esta caso buscan, con dificultad, asumir la caracterización somática del ‘criollo’ rioplatense. Basta observar, además, que los clásicos templetos helénicos que acompañaban muchos de los ‘paisajes’ torresgarcianos de ese periodo, han sido en estos murales sustituidos por ranchos de paja y terrón, al estilo telúrico de nuestros campos*⁵.

Sobre el clasicismo de Torres hay libros específicos⁶, aunque es periodo destacado en casi todas las monografías que le han sido dedicadas. No ahondaremos aquí en esta producción, no sólo por ese motivo sino por la escasa injerencia y conocimiento que de ella se tuvo en Uruguay, limitándonos a parafrasear a Peluffo, quien aludía a sus frescos clasicistas con paisajes bucólicos como “la utopía de la arcadia griega convertida en sustrato mitológico de la cultura catalana contemporánea... Esas pinturas... buscaban convertirse en imágenes emblemáticas de un movimiento historicista y latinista como fue el Noucentisme catalán”⁷.

Otras sendas recuperacionistas de la historia fueron las medievales, con experiencias como la de los nazarenos alemanes y los prerrefaelistas ingleses, en distintos momentos del XIX, que enlazarían con fuerza con las propuestas de diseño dentro del ámbito del rescate de la actividad artesanal potenciadas por William Morris y sus epígonos. Entre otras repercusiones americanas podríamos mencionar la difusión de tipografías goticistas y orientalistas a las que tan afectos fueron ilustradores como el uruguayo José Luis Zorrilla de San Martín o el catalán, radicado en la Argentina, Luis Macaya. O manifestaciones aún por estudiar a fondo como el exlibrismo, también vinculado al revival medievalista y a las formas simbolistas y *nouveau*, y que gozó de manifiesto apego en el cambio de siglo a ambos márgenes del Atlántico, por parte de artistas y bibliófilos.

Simbolismo, nacionalismo y americanismo

A principios del XX en Europa se asistía al agotamiento de estos repertorios historicistas, propiciando la apertura a estéticas provenientes de otras latitudes, que se asumieron libremente por las llamadas vanguardias históricas: desde la estampa japonesa a la

⁵ Gabriel Peluffo, *El paisaje a través del arte en el Uruguay*, Montevideo, Edición Galería Latina, 1995, p. 29.

⁶ Joan Sureda i Pons, *Torres García. La fascinació del clàssic*, Barcelona, Lunwerg, 1993.

⁷ Gabriel Peluffo, *El paisaje a través del arte en el Uruguay*, p. 28.

ornamentación prehispánica americana, pasando por las máscaras africanas y los ballets rusos entre otras *exoticidades*.

Algunas de las “evasiones” propiamente americanas se sustentaron en la recuperación de los pasados precolombino y colonial, a los que hemos dedicado trabajos en otras ocasiones⁸, y que conformarían, junto a las exaltaciones patrióticas propias del momento de los centenarios de la emancipación, argumentos de la identidad nacional y americana. En este sentido, podemos tomar la idea de la Patria como huída hacia un pasado memorable, alegorizándose los hechos y los personajes de la historia, marco en el que estos son elevados al plano de lo mítico, representados a menudo abstraídos de realidades posibles, terrenales. Estas acciones, tendentes a crear identidades con sesgos ficticios, eran concebidas a modo de faros que nos conducirían a un futuro de grandeza.

En esa consolidación del ideario nacionalista, papel clave le cupo al monumento conmemorativo, el que, junto al funerario y a otras manifestaciones de la escultura pública vinculadas al embellecimiento urbano, va a resultar una vía de penetración “rápida” del Modernismo y del Simbolismo por el simple hecho de que gran parte de las obras fueron encargadas a artistas europeos, sea por el prestigio de los mismos, sea por la ausencia de escultores locales capacitados para hacer obras de tal calado, o por falta de casas de fundición apropiadas para cristalizarlas en nuestro continente⁹. Así, se dejará sentir la huella de maestros consagrados y con alta consideración en sus países de origen como renovadores del género, como los casos, entre muchos otros, de los italianos Leonardo Bistolfi y Edoardo Rubino, o los españoles Mariano Benlliure, Miguel Blay o Agustín Querol (autor en Guayaquil de la columna de la Independencia, con modernistas figuras evanescentes que ascienden por el fuste).

Esta presencia directa de obras de creadores en plena renovación *nouveau*, harán de la estatuaria, en su tiempo, un género mucho más moderno y visible que las producciones pictóricas que a la vez se producían en nuestros medios, contagiando las producciones de escultores que, en forma paralela, se formaban entre sus países de origen y los centros europeos, como la chilena Rebeca Matte -“la escultora del dolor”¹⁰- y la argentina Lola Mora, formadas ambas con Giulio Monteverde en Roma. Los compatriotas de esta última, Pedro Zonza Briano, Rogelio Yrurtia o Alberto Lagos, así como los brasileños Rodolfo Bernardelli, Décio Villares o Corrêia Lima, conforman con muchos otros una generación que propició el más interesante momento hasta entonces de la escultura latinoamericana, proceso al que se irían sumando, conforme avanzaba el siglo, nombres como el del colombiano Gustavo Arcila Uribe, perfeccionado en Estados Unidos. Todos ellos serían autores de monumentos conmemorativos de acentuado carácter simbolista, en plena efervescencia de las corrientes nacionalistas.

⁸ . Señalamos entre otros escritos: Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “Arquitectura historicista de raíces prehispánicas”, *Goya* # 289-290 (Madrid, julio-octubre del 2002): 267-286; y Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “El Hispanismo como factor de mestizaje estético en el arte americano (1900-1930)”, en: *Iberoamérica mestiza. Encuentro de pueblos y culturas*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior-SEACEX, 2003, pp. 167-185.

⁹ Para estos temas en Latinoamérica remitimos a Rodrigo Gutiérrez Viñuales, *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*, Madrid, Cátedra, 2004; y Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “El patrimonio funerario en Latinoamérica. Una valoración desde la historia del arte contemporáneo”, *Apuntes*, Bogotá, Universidad Javeriana, 2006, pp. 70-89.

¹⁰ Isabel Cruz de Amenábar, *Arte. Lo mejor en la historia de la pintura y escultura en Chile*, Santiago, Editorial Antártica S.A., 1984, p. 296. De la misma autora, *Manos de mujer. Rebeca Matte y su época, 1875-1929*, Santiago, Origo, 2008.

Dentro de los idearios patrióticos debemos añadir como referencia el paisaje de tintes nacionalistas, rótulo este que fue uno de los postulados con mayor fortuna de cuantos se aplicaron a este tipo de pintura, por obra y gracia fundamentalmente de la literatura y la crítica de arte, creadoras de un discurso que los pintores asumieron como propio y lo reflejaron en sus catálogos de exposición, entrevistas y otros medios utilizados para difundirse. Uno de sus basamentos temáticos fue la herencia romántica de los viajeros europeos, que develaron aspectos tangibles de los escenarios y las costumbres americanas a lo largo del XIX, con la diferencia que, aun recurriendo a imaginarios similares, los artistas de entresiglos la incorporaron no desde la sensibilidad del cronista sino uniéndolos a un discurso ideológico, nacionalista, propio de la modernidad, como base para la riqueza y el progreso de la nación.

En esta secuencia debemos considerar también ciertas estéticas socialistas, propias del primer tercio del XX, como evasión hacia un glorioso porvenir, de alto contenido simbólico. Respecto de ellas, una de las cuestiones interesantes que se advierten en Latinoamérica es el hecho de que, junto a la iconografía patriótica, en su momento interactuaron presionando sobre un presente decepcionante, necesitado de ser corregido, aunque no generaron particularmente un imaginario decadentista, sino, por el contrario, enaltecedor. Esto, claro está, sin desconocer la otra faceta del arte social, la más realista, que tomó el camino de la denuncia y el retrato de una sociedad marginada y oprimida, en la que arte y literatura fueron de la mano.

Entre el deseo y la bohemia

En lo que atañe al espacio, otros “escapes” simbolistas pueden darse hacia territorios internos (el alma y sus múltiples recovecos, entre ellos el deseo), hacia los “más allás” (la muerte, el cielo, el infierno), a espacios no hollados del universo (desde las profundidades del mar a las elevadas constelaciones), o a regiones exóticas que propicien un transportamiento a otra realidad. En este último caso no se dio solamente en la superficie del lienzo sino que algunos artistas lo hicieron realmente, como Paul Gauguin huyendo a las antípodas, “con la esperanza, totalmente ilusoria, de encontrar allí una vida totalmente ‘natural’, libre de las cargas de orden emblemático que él observaba en Europa¹¹. O las experiencias similares que hallamos en Latinoamérica como el nietzchiano retiro del argentino Fernando Fader en las sierras cordobesas¹²; la vida de primitivo que llevaría el venezolano Armando Reverón en su choza de Macuto¹³, en esa búsqueda insaciable de hallar la armonía entre hombre y naturaleza, y que dotaría a sus paisajes de un halo espiritual, intimista, aunque no siempre carente de anécdota. En cuanto al deseo, podemos referir aquí a la pintura que plantean dentro de las aulas distintas “situaciones eróticas”, como diría Milliet de Oliveira, en el que afirmaba que, en la academia, se recurría a un erotismo

camuflado sobre temas mitológicos, bíblicos, históricos y exóticos. El diseño del desnudo, disciplina obligatoria en la formación académica, fue representación del cuerpo aislado o en grupo, transgrediendo raramente las normas de la buena técnica, de la perfección anatómica del convencionalismo, adoptando postura en favor de una mayor libertad expresiva¹⁴.

¹¹ Michael Gibson, *El Simbolismo*, Köln, Taschen, 1999, pp. 40-41.

¹² Rodrigo Gutiérrez Viñuales, *Fernando Fader. Obra y pensamiento de un pintor argentino*, Santa Fe/Buenos Aires, Instituto de América/CEDODAL, 1998.

¹³ Juan Carlos Palenzuela, *Reverón. La mirada lúcida*, Caracas, Banco de Venezuela, 2007.

¹⁴ Maria Alice Milliet de Oliveira, “A pintura e o desejo”, en: *O desejo na Academia 1847-1916*, São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1991, p. 63.

Como se aprecia, se trata de un concepto de erotismo ampliamente superado por el simbolismo de las *salomé*s y *judith*s, convertidas en *femmes fatales*, en vampiresas, en devoradoras de hombres, en provocadoras de una muerte inevitable. El mito de Salomé, de origen bíblico, encerraba los factores más determinantes del Simbolismo, el misterio, el peligro, la promesa, el engaño, lo inaccesible, la voluptuosidad, el objeto de deseo, el lujo, la mujer imprevisible y castradora. Va a darse una verdadera “salomemanía”, coincidente con el ascenso social de la mujer gracias a sus conquistas en el plano social. “El Simbolismo da expresión evidente a este sentimiento, idealizando a la mujer hasta el extremo, hasta hacer de ella un ser absurdo e inmaterial”¹⁵. Lola Caparrós habla de un debate entre esa “mujer fatal, destructiva, tentadora, de maléfica influencia, asociada a la crueldad, la muerte, la perversión, cautivadora del espíritu por el cuerpo, es decir un ángel negro” y “la mujer pura, ideal, espiritual y mística, un ángel blanco que socorre al hombre”¹⁶.

Por contrapartida, dentro de los imaginarios masculinos gozarán de fortuna los desprendidos de una de las obras literarias más leídas en el fin de siglo, las *Escenas de la vida bohemia* (1847-49) de Henry Murger. Su éxito internacional fue potenciado por la ópera *La bohème*, de Giacomo Puccini, basada en dicha novela y estrenada en Turín en febrero de 1896, y cuya primera representación fuera de Italia sería en Buenos Aires cuatro meses después. En ese ancho caudal se da cabida a una imagen personal basada en la invención de una moda propia con notoria presencia de capas, chambergos y pipas, una actividad sustentada en la vida nocturna y sus derivados, tertulias, cabarets y borracheras, y una existencia marcada en casos por las penurias económicas, el rechazo social, las depresiones, las drogas y el suicidio.

A todo ello acompaña una crítica artística que exalta la bohemia, y en la que no faltan las narraciones fantasiosas que van conformando leyendas personales de artistas, recogidas también en las primeras historia del arte publicadas en los diferentes países americanos, a lo que se suma en los mismos, en una época de circulación muy lenta de las informaciones, toda una mitología vinculada a los artistas que estaban residiendo, permanente o temporalmente en Europa. Entra a funcionar la imaginación local que suele exaltar e idealizar aquellas estancias, tanto que la ausencia, en ese sentido, se convierte en un elemento favorable para quienes se hallan en plena consustanciación con el arte y la cultura de los centros neurálgicos, y creciendo aparentemente a un ritmo de gigantes que se asume como imposible en nuestro medio.

Más allá de su enorme fortuna literaria, la imagen del artista bohemio es uno de los temas que aparece representado a menudo en la producción de los sudamericanos, pudiendo mencionar al venezolano Antonio Esteban Frías y su cuadro *El borracho*, de ejecución academicista; *El pintor bohemio* del chileno Ezequiel Plaza; el *Autorretrato* (1918) del boliviano Cecilio Guzmán de Rojas que se conserva en el Museo de la Moneda en Potosí, en donde “el bombín, la flor, el cigarrillo y la fotografía de mujer delatan los últimos resabios del decadentismo modernista”¹⁷; o *El bohemio* (1929) del colombiano Francisco Antonio Cano. Indudablemente, puede advertirse en el caso del hombre bohemio, un ser terrenal, acuciado por los infortunios y la desesperanza, mas bien alejado de los mundos imaginados y de ensueño, inalcanzables, al que estaban adscritas las *salomé*s y otras representaciones etéreas e intangibles, o tangibles pero idealizadas.

¹⁵ Michael Gibson, *El Simbolismo*, p. 39.

¹⁶ Lola Caparrós Masegosa, *Prerrafaelismo, simbolismo y decadentismo en la pintura española de fin de siglo*. Granada, Universidad de Granada, 1999, p. 39.

¹⁷ José de Mesa y Teresa Gisbert, *La pintura en los museos de Bolivia*, La Paz, Editorial “Los Amigos del Libro”, 1991, p. 154.

Paisajes del alma

Centrando nuestra atención en la pintura de paisaje, y al igual que ocurre en otros ámbitos del Simbolismo, la delimitación respecto de qué puede o no denominarse simbolista se torna compleja ya que son muy cercanos los conceptos del “Simbolismo” con los de cierto “Naturalismo románticista”, un “Posromanticismo” que fue muy habitual tanto en las academias latinoamericanas del cambio de siglo, como en propuestas independizadas de la misma. Una diferencia fácil de advertir es el carácter de paisajes “reales”, existentes, en el caso de los últimos, y un más marcado carácter de invención, de paisaje imaginario, en el caso de los simbolistas, aunque no es esta una pauta que pueda tomarse a rajatabla, en tanto son varias las alusiones a sitios concretos que se advierten en el Simbolismo y pensamos aquí en los paisajes del ruso Nicolás Ferdinandov en el caraqueño Cementerio de los Hijos de Dios, que también pintaron con halos de misterio sus seguidores venezolanos. Por su parte, los paisajes románticos no suelen carecer de valores que se citan como propiedades del simbolismo: las penumbras, el misterio, la soledad, la melancolía, lo fantasmagórico... En definitiva, ambas vertientes se tiñen de elementos comunes que dificultan a veces separar los tantos categóricamente.

En esos “paisajes del alma”, sus representaciones, es patente la afición de los simbolistas de buscar esas sustancias recurriendo a escenificaciones que van desde las brumas matinales a los nocturnos, pasando por los bosques crepusculares e invernales, y temas que alcanzarían picos de interés en épocas de guerra como las ciudades desoladas o directamente en ruinas, netamente decadentistas. Dentro de los nocturnos, en los que suele campea la luna como elemento perturbador y de hondo misterio, podemos considerar a los seguidores latinoamericanos del estadounidense James McNeill Whistler, que fueron legión (Montenegro y Rivera en México, Collivadino y Quirós en Argentina, Causa en Uruguay, Camilo Mori en Chile y siguen las firmas), así como aquellos influidos a principios del XX por la pintura española de factura sombría y colores amarronados, vinculada críticamente a la *decadencia* de España tras el “desastre” del 98. Varios artistas recurrirán al artificio de trazar un perfil industrial de las urbes a modo de paisajes tristes y solitarios, encerrando la negación simbolista a la sociedad burguesa y a su concepto de progreso. En esta línea podemos aludir también a los paisajes portuarios, desiertos, muchos en línea whistleriana, y que suelen incluir la presencia de barcas aplastadas, como si fueran ataúdes.

Estéticas de la muerte

Todo lo señalado suma en la concepción de un decadentismo entendido como sinónimo de final, de crepúsculo, de agotamiento, marcado por la languidez, la tristeza y la desolación, y en definitiva, por la muerte. Respecto de este tema, caro también al Romanticismo¹⁸, sus argumentos caracterizarán las letras y el arte de entresiglos sumergidos en esa idea de estar viviendo el final de una era, siendo particularmente interesante para nuestro campo de estudio las tenebrosas iconografías que signaron a buena parte de la producción gráfica. Libros y revistas se verán inundados de calaveras, serpientes, esqueletos, monstruos de lo más variopinto, cofres repletos de joyas, y de todo lo que recordara de manera ineludible la fugacidad de la vida, el *memento mori*.

¹⁸ VVAA, *Amor y muerte en el Romanticismo. Fondos del Museo Romántico*, Barcelona, Ambit, 2001.

En el mismo sentido, en esa convivencia con la muerte, la imagen del cementerio como espacio de contacto entre lo terrenal y lo celestial gozará de una nueva consideración literaria y estética, tanto en sí misma como en sus sugestivas significaciones, conformando esos imaginarios verdaderos paisajes simbolistas; los cipreses, lo grisáceo de los días y de los mármoles, los vahos matinales, la gelidez invernal, la soledad y la melancolía, comportan un cúmulo de sensaciones que trasciende la época, en tanto es experiencia plausible de revivirse, y que hasta podríamos considerar necesaria para entender ciertos alcances sensoriales del Simbolismo. Y al hablar de cementerios, es ineludible referirnos a las representaciones artísticas de los mismos, no solamente la estatuaria funeraria, sino también la multiplicidad de simbologías propias de la muerte y habituales en estos recintos, como la clepsidra alada (*tempus fugit*), el león dormido, la columna interrumpida, las flores del sueño o adormideras (*papaver somniferum*) cultivadas para la producción del opio, y otras simbologías específicas.

Nos resulta apropiado citar nuevamente aquí al Cementerio de los Hijos de Dios de Caracas, y su influencia en el ruso Ferdinandov y su círculo de seguidores. Al margen de la pintura, los anales del arte de ese país mencionan a dicho sitio como uno de los preferidos del grupo, acudiendo varias noches en busca de sensaciones e inspiración artística. De esas incursiones subsisten algunos relatos, como el de Fernando Paz Castillo quien narra que Ferdinandov, una de esas veladas,

se empeñó en tocar un aire popular y religioso de la vieja Rusia... que según la impresión de quienes la oímos, por su naturaleza popular no desentonaba con el sitio, el cual, después de todo, tenía la universalidad, inmodificable a través de los siglos, de la presencia de la muerte. (...). En realidad, el ambiente era romántico y adecuado a sus sentimientos. En el fondo del cerro cubierto como por un manto de terciopelo. El paisaje y la emoción de esta noche, magnífica, los captó en uno de sus lienzos, en el cual representa el Cementerio: por sobre los muros en ruina, un cielo azul profundo, con algunas estrellas. En el suelo un césped claro que ofrece un ligero contraste con el aire y el cielo, y por sobre las tumbas la forma de la puerta central y las laterales se convierten en una gran cruz, que no se sabe si es de sombra o de luz¹⁹.

Vertientes religiosas

Las vertientes religiosas representan indudablemente un sesgo potente para estudiar el Simbolismo y la Modernidad latinoamericanos, pero los prejuicios de cierta historiografía “progresista” que ha visto en estas manifestaciones un carácter insoslayablemente retrógrado, las ha despreciado cuando no ninguneado. Falta aun trazar una concienzuda historia del arte religioso contemporáneo, que uniera la plástica con la arquitectura, también de gran relevancia y más tenida en cuenta por sus historiadores, lo que sería sin duda revelador y cambiaría muchos puntos de vista. Nombres como los de los argentinos Norah Borges, Horacio Butler, Raúl Soldi, Juan Antonio Ballester Peña o Juan Antonio Spotorno, el chileno Carlos Valdés Mujica²⁰, el ecuatoriano Víctor Mideros, o el madrileño-uruguayo Eduardo Díaz Yepes, autor del *Cristo obrero* de la iglesia de Atlántida, engrosarían una interminable lista de creadores a ser revisitados dentro de estos lineamientos.

Una de las claves para entender este proceso la proporcionan Huyghe y Rudel, al afirmar que, a finales del XIX, las representaciones religiosas se mostraban más cercanas a la pintura de

¹⁹ Fernando Paz Castillo, “Nicolás Ferdinandov”, en: Konstantin N. Zapozhnikov, (comp.), *Nikolas Ferdinandov el ruso*, Caracas, Fondo Editorial “Carlos Aponte”, 1988, pp. 40-41.

²⁰ *Las lacas y los dibujos de Carlos Valdés Mujica*, Buenos Aires, Editorial Atenea, 1948.

historia que a los valores del espíritu, o dicho de otro modo, se trataba más de un imaginario historicista, derivado de un proceso de laicización, que un arte con posibilidades devocionales:

*el espíritu de la realidad, de resurrección, de presencia del pasado con que se trata la historia vuelve a encontrarse en el género vecino, la pintura religiosa, que ha perdido todo valor de simbolismo a pesar de todos los esfuerzos de los Nazarenos alemanes a comienzos del siglo y los prerrafaelistas ingleses. Se dejó invadir por los géneros combinados de la historia y la alegoría*²¹.

El cambio de estas pautas estéticas, determinada en muchos casos por profundas convicciones religiosas por parte de los artistas, derivará en el relanzamiento de un arte cristiano desde esa mirada más espiritual, capaz de fungir como refugio de las almas. En el caso latinoamericano, en tanto reflejo de lo europeo, veremos a menudo en reseñas y entrevistas a artistas numerosas alusiones a Dios, incluyendo alucinaciones y otras extasiadas visiones supraterráneas, deterministas en las biografías de aquellos. Nos viene a la mente el testimonio del argentino Jorge Larco al relatar que, tras el encuentro entre Miguel Carlos Victorica y su maestro Ottorino Pugnaroni, Victorica visitó un templo, “se inclinó de rodillas ante el altar, y alzando los ojos al Altísimo, pidió una sola cosa, con el mismo fervor que pedían los Santos de antaño la salvación de su alma y la Gloria eterna: ¡Quiero ser pintor! ¡Dios mío, quiero ser pintor nada más! ¡Nada más que pintor, nada más!”²².

El caso paradigmático de Mideros representa un capítulo singular en esta senda de religiosidad. El artista viaja primeramente a Roma en 1918 como agregado en la Legación ecuatoriana, retorna a Quito y vuelve a marcharse a principios de los 20. Allí atenderá fundamentalmente al arte clásico y, en sendas más cercanas en el tiempo, al prerrafaelismo inglés y a los simbolistas franceses, al alegorismo de Puvis de Chavannes, a lo visionario de Redon y a lo esotérico de Moreau, al decir de Rodríguez Castelo. También se han señalado como vinculantes las obras de William Blake, Gustave Doré y el belga-argentino Víctor Delhez²³. Como diría José Gabriel Navarro, en Roma Mideros “se dedicó a la pintura religiosa simbólica, a consecuencia de un ataque de misticismo... Llegó a Quito y se dedicó a los estudios bíblicos, y... se inclinó a trasladar al lienzo escenas de los libros santos... Mideros es un gran pintor, pero de un mundo que no es el nuestro”²⁴.

El cariz religioso de su propia familia, la tradición del arte quiteño que reinterpretará con tintes estéticos y propuestas temáticas absolutamente modernas para el medio, un alto grado de difusión y promoción, y finalmente la aceptación de la pintura simbolista por parte de los coleccionistas, resultarán, junto a otros aditamentos, un cóctel poderoso para que Mideros se instale con fuerza como referente artístico de la sociedad quiteña, generando acusaciones como las de Jorge Diez en 1938, que aludía a razones puramente mercantilistas para continuar estas líneas: “Con su arte místico tiene, en efecto, un mercado seguro en las órdenes religiosas, en las familias devotas de nuestra burguesía y en los medios artístico-piadosos de Colombia”²⁵. Cuatro años después quien reflexionaba era José Alfredo Llerena, señalando

²¹ Rene Huyghe y Jean Rudel, *El arte y el mundo moderno*, Barcelona, Planeta, 1971, p. 86.

²² Jorge Larco, *Miguel C. Victorica*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1948, p. 10.

²³ Cfr.: *65 años de la plástica ecuatoriana, 1917-1982. Salón Exposición Mariano Aguilera*, Quito, Municipio, de Quito, 1982, p. 20.

²⁴ José Gabriel Navarro, *Artes plásticas ecuatorianas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1945, p. 246.

²⁵ Jorge A. Diez, *La pintura moderna en el Ecuador*. Quito, Talleres Gráficos de Educación, 1938, pp. 16-17.

como causante del éxito de Mideros la psicología ecuatoriana tendente a la exageración y al patetismo²⁶.

Experiencia *visionaria* anterior a la de Mideros, aunque no tan extendida en el tiempo como la suya, es la del argentino Faustino Brughetti, autor de varias series religiosas entre las cuales destacan treinta notables dibujos a la carbonilla ejecutados entre 1915 y 1916, y que fueron tardíamente publicados por su hijo, el reconocido crítico (ya fallecido) Romualdo Brughetti²⁷. Los mismos, como éste indica, ilustraban una suerte de diario íntimo de su padre en donde abarcaba temas vinculados a la naturaleza, el hombre, la creación artística, la ética, la estética, las virtudes y los defectos humanos. Que no fue esta una incursión puntual de Faustino Brughetti lo prueban otras obras del artista, entre ellas un proyecto anunciado en 1926 (pero nunca concretado) de una edición a titularse *Cristo ante el dolor humano. Exégesis autocrítica*, que iba a incluir una tricromía y cuarenta y cinco grabados reproduciendo obras pictóricas del autor.

Otro trayecto, una suerte de paisaje teñido de religiosidad que recurre a estéticas posimpresionistas, es el que advertimos en la obra de otro argentino, fray Guillermo Butler²⁸ (un temprano y verdadero moderno, arrinconado como tal en la consideración dentro de su país) o en algunos cuadros de sus compatriotas José Malanca y Américo Panozzi. Dentro de las figuraciones plausibles de ser enmarcadas en vertientes simbolistas y posimpresionistas, podemos remitir a algunas de las obras del venezolano Reverón en torno a 1920, como *La procesión de la Virgen del Valle*, descrito por Juan Carlos Palenzuela como

un cuadro fantástico. La noche queda representada en notas azules y en lo elevado de los oscuros árboles. Una manifestación marcha, vela en mano, en torno a la Virgen. En primer término, un sacerdote y, tras él, tres monaguillos, quienes portan cruces. En otro primer plano, a la derecha, algunas mujeres contemplan la procesión. Todo el suceso que se describe y el sobrecogimiento de la escena, lo logra el pintor con breves y repetidos toques de color. Con los brillantes puntos de luz de las velas, consigue representar a numerosos fieles y la profundidad de la obra²⁹.

Obra vinculable en sensibilidad y discurso a las tenebrosas procesiones que pinta obsesivamente en la Argentina el inglés Stephen Koek-Koek³⁰.

Reflexiones en el tintero

Presentados estos variados *territorios de escapismo*, cabe preguntarse hasta qué punto en América importamos no solamente las formas sino también los contenidos simbolistas. Dicho de otro modo, indagar cuánto hay de epidérmico esteticismo y cuánto de idealismo y compromiso real en el Simbolismo latinoamericano. ¿Tenía el artista latinoamericano necesidad de “evadirse” de algo? A priori parece más bien una impostación, una adaptación local (aunque mucha producción latinoamericana se da en Europa) a algo ajeno, avatares de una decadencia europea heredada en sus formas que no en sus esencias. No es menos cierto que el Simbolismo se muestra capacitado para dotar a los artistas latinoamericanos de una estética diferente y de parámetros de reflexión interna de los que ellos, a veces, se apropiaron.

²⁶ José Alfredo Llerena y Alfredo Chaves, *La pintura ecuatoriana del siglo XX y primer registro bibliográfico de artes plásticas en el Ecuador*, Quito, Imprenta de la Universidad, 1942, p. 20.

²⁷ Faustino Brughetti, *Estética espiritual*. Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1991.

²⁸ Ignacio Gutiérrez Zaldívar, *Fray Butler*, Buenos Aires, Zurbarán Ediciones, 2005.

²⁹ Juan Carlos Palenzuela, . PALENZUELA, *Reverón*, p. 102.

³⁰ Ignacio Gutiérrez Zaldívar, *KoekKoek*, Buenos Aires, Zurbarán Ediciones, 2007.

El Simbolismo tendrá fortuna plástica por esa necesidad acentuada cada vez más en el quehacer artístico latinoamericano de “poner el reloj en hora” respecto de lo que se estaba realizando en los centros neurálgicos, aunque luego trasladarlo y sobre todo asentarlo va a ser más difícil; de ahí que haya sido mayor el éxito de la ilustración de libros que la producción pictórica, ya que mientras esta quedó adscrita a firmes condicionantes de mercado, la primera disponía de canales de popularización mucho más efectivos, y el plus de contar con los literatos como interesados de privilegio.

Seguramente el hecho de que no se haya cristalizado una enjundiosa producción simbolista en la pintura, puede deberse al hecho de que estas tendencias no eran del todo apreciadas por los potenciales coleccionistas, una burguesía acaudalada y optimista, a la que estos imaginarios les producía rechazo moral y estético. Ciertamente, esta realidad habría de cambiar con el paso del tiempo, y, como era habitual, con el arribo de obras o artistas europeos a tierras americanas, los que en nuestro medio, solamente por su carta de origen, gozaban de otros miramientos por parte de los compradores, propiciando así la legitimación de temáticas y estéticas sin demasiada tradición en los ámbitos artísticos locales. Ello sucedió, por caso, con la producción simbolista del ruso Nicolás Ferdinandov (1917) en Caracas, o la de los españoles Miguel Viladrich (1919) y Julio Romero de Torres (1922) en la Argentina.

El Simbolismo pictórico

no tuvo una definición programática unitaria, lo que supuso, incluso si es analizado desde una perspectiva internacional, que, por lo menos, hubiera en él dos corrientes dominantes: una, más ideísta, preocupada por transmitir emoción a través de los contenidos y, por tanto, criticada por su fuerte impronta literaria; otra, más centrada en el desarrollo de las formas, que se integró espontáneamente en el desarrollo global de las vanguardias históricas de comienzos del XX³¹.

Bajo dicho prisma, y centrándonos en la primera de las corrientes señaladas, la ideísta, que podríamos situar genéricamente para el caso sudamericano entre 1895 y 1925 en consonancia también con las experiencias mexicanas estudiadas por Fausto Ramírez, advertimos un agotamiento en el plano de la ilustración simbolista a mediados de los años 20, aunque este no se da aun en la pintura y en el grabado, que van a gozar de gran vitalidad a partir de los años 30. Valgan como muestras de ello la propia obra de Víctor Mideros y Eduardo Solá Franco en Ecuador, Helios Seelinger en Brasil o Arturo Borda en Bolivia, en el caso de la primera, y la de Pompeyo Audivert y Víctor Delhez en la Argentina en lo que al grabado respecta. A Delhez se lo ha señalado como posible influjo de Mideros, y resulta interesante el ejercicio de cotejar sus respectivas visiones del Apocalipsis, partiendo de los óleos del ecuatoriano³² y de los grabados del belga radicado en la Argentina³³, en la senda marcada desde finales del siglo XV por la serie gráfica de Durero.

A la vez, varias pautas presentes en las corrientes simbolistas han persistido hasta nuestros días a través de otras vías plásticas, atravesando propuestas divisionistas, expresionistas, futuristas, metafísicas o surrealistas, que responderían en parte a esa segunda corriente a la

³¹Francisco Calvo Serraller, “Breve nota explicativa sobre la exposición”, en: *Pintura simbolista en España*, p. 11.

³²Athon Bileham, *Visiones del Apocalipsis*, Quito, Editorial “Fray Jodoco Ricke”, 1955. Con 42 fotograbados de cuadros de Víctor Mideros.

³³Fernando Diez de Medina, *El arte nocturno de Víctor Delhez*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1938.

que refería Calvo Serraller, determinada por la forma. El *Art Deco*, que tuvo su punto más álgido justamente en 1925, en París, con la Exposition des Arts Décoratifs, conservó entre sus realizaciones un alto grado de simbolización, y para confirmarlo, en el caso latinoamericano, es fácil remitirse a la obra de artistas como los brasileños Antonio Gomide, Vicente Do Rego Monteiro o Vítor Brecheret, que coincidieron en París en 1921³⁴, y otros como el argentino Alfredo Guttero, el uruguayo José Luis Zorrilla de San Martín o el colombiano Rómulo Roza, activos en la capital francesa en aquellos años y que transitaron los lineamientos decó. Todos ellos tuvieron como uno de sus elementos en común, durante los años 20, el de dedicar parte de su producción, siguiendo esta visión decó, a las temáticas católicas, uno de los epicentros de irradiación simbolista en los años de entreguerras, en el lógico proceso de regeneración espiritual tras la contienda, y que es senda que transitaron numerosos artistas europeos, y por citar sólo a dos, el escultor croata Ivan Meštrović, creador de figuras *decó* de gran carga melancólica, y el español Victorio Macho, que tan vinculado estaría a Latinoamérica durante su vida y trayecto plástico.

Retomando como referencia al Simbolismo “ideísta”, y repasando las trayectorias que pudimos advertir como relevantes en la bibliografía de los distintos países, nos atreveríamos a afirmar que, más que “artistas simbolistas”, lo que nos encontramos es con generaciones que cultivaron conceptos y formas simbolistas. Lo que se denomina “simbolismo”, en Sudamérica, no es una tendencia cohesionada sino que depende de actitudes y trayectorias particulares, y según en qué sitio se proponen llevarlas a cabo.

A ello debemos añadir el hecho de que esta faceta es un eslabón más en una cadena versátil de producción, y de hecho hay artistas que puntualmente pintaron no más que unos pocos cuadros que podríamos signar realmente como simbolistas, por casos los *Dante y Beatriz* de los venezolanos Cristóbal Rojas y Arturo Michelena, ambos en 1889, *Os descubridores* (1900) del brasileño Belmiro de Almeida, o *Peñón antiguo, Mallorca* (1907) del argentino Cesáreo Bernaldo de Quirós, artista este que en los tres primeros lustros de siglo se movió entre Roma, Florencia, Mallorca y París, y cuyas obras, muchas de ellas “nocturnos”, sin ser del todo simbolistas, muestran que el artista estaba en buena medida imbuido de dicho espíritu. Lo mismo podemos decir de su compatriota Emiliano Gómez Clará, que transitó destinos similares, y que dejó obras muy simbolistas como *La pietá*, que se conserva en el Museo Caraffa de Córdoba.

Junto a este espectro de limitación, hay algunos casos de simbolismo prolongado, como el del colombiano Marco Tobón Mejía en París, que si bien incluyó la ornamentación de revistas y libros, terminó sobresaliendo en las décadas del 10 y el 20 como escultor y medallista notable, siempre en esa línea idealista, o el uruguayo Carlos Alberto Castellanos, configurador de una singular y colorista iconografía, navegando entre el clasicismo y el simbolismo. Víctor Mideros, aun cuando su producción es posterior a la de los citados, sobresale como pintor simbolista por excelencia, decantado por esta tendencia como actitud central y definitiva, tanto que nos es difícil encontrar un referente similar en el continente. Y a ello debemos sumar la alta calidad plástica, la carga significativa y la religiosidad, que devienen en la consolidación de una figura singularísima. Bien se le puede achacar el haber sido anacrónico respecto de los movimientos de avanzada, pero esa realidad no invalida su convicción ni su trayectoria.

³⁴ Elvira Vernaschi, *Gomide*, São Paulo, MWM Motores Diesel-Indústria de Freios Knorr/Universidad de São Paulo, 1989, p. 37.

Así pues, y por lo general, en Latinoamérica, el Simbolismo como tal es uno de los tantos platos del menú artístico que prueban los artistas (sobre todo en formación) en el cambio de siglo. Calvo Serraller refiere, respecto de los artistas que hicieron simbolismo en España³⁵ -y que es perfectamente aplicable a los latinoamericanos-, que basta citarlos

*para comprobar las muy diferentes personalidades, talentos, estilos y hasta generaciones que se entremezclaron bajo el genérico rótulo del simbolismo artístico, que aglutinó a todos, más por la negación del naturalismo y el materialismo que por la unidad de las propuestas alternativas, y, aún menos, por la codificación de unas normas artísticas concretas*³⁶.

Conviven en un mismo artista propuestas muy diferentes, en un corto lapso;

*El eclecticismo es el resultado de una falta de vitalidad creadora, que induce a orientar todo el talento en hallar más o menos felices combinaciones a partir de lo consabido; mientras que las locas mezclas finiseculares fueron, por el contrario, el precipitado de una efervescencia, de una fiebre o una ebriedad; vamos: algo así como la consecuencia de un exceso de ideas, de un vitalismo creador desenfrenado. En este sentido, se produce una dinámica de cambios acelerados, que hace que un mismo autor viva sucesivamente, y hasta simultáneamente, experiencias estéticas contrapuestas*³⁷.

Una de las señas de modernidad, que engarza con lo que denominamos globalmente *Modernismo*, es la idea de formación del artista integral, total, en ámbitos en los que asistimos gradualmente a una desjerarquización de las artes en cuanto a la producción digamos “independiente”, ya que tanto la Academia como el mercado mantienen encumbrada a la pintura y a la escultura como géneros *nobles*, y al dibujo como basamento de ambas expresiones. El grabado, la ilustración y las artes decorativas en general irán teniendo acceso paulatino a las aulas y a los salones, pero siempre en un plano secundario de consideración, mientras se asiste a una verdadera democratización del arte basada en las tiradas masivas y la multiplicación de la obra, a las que supo acompañar una difusión a gran escala y muchas veces a bajo coste.

Así, esas expresiones de modernidad fueron creciendo fuera de los espacios de la academia, en terrenos que a priori no le interesaban a esta en particular, pero que era evidente que resultaban de gran efectividad y penetración social, tanto que ese cierto desdén inicial dejará paso a una apertura y a un *aggiornamento*, en la que tuvieron mucho que ver artistas productores de estas manifestaciones que fueron accediendo al control de las aulas a través de la docencia en las mismas. Aun así, las *nobles* bellas artes siguieron mandando dentro de la academia, que empezaba a sentirse desbordada ante la versatilidad de los nuevos trayectos marcados dentro de un ámbito artístico que ya no controlaba del todo, aunque las academias siguieron ejerciendo en el mismo una buena porción del poder económico al seguir representando la veta artística de los gobiernos, y manteniendo bajo su égida a parte de la creciente clase coleccionista.

³⁵ Para el caso español sugerimos la lectura de Lola Caparrós Masegosa, *Prerrafaelismo, simbolismo y decadentismo*.

³⁶ Francisco Calvo Serraller, “El simbolismo”, p. 21.

³⁷ *Ibíd.*, pp. 36-37.

Ese control se estableció también, desde un comienzo, en la confección de las primeras “historias del arte” nacionales y continentales, y su impronta, ya por suerte bastante diluida (aunque no del todo), nos ha llevado a construir una visión incompleta de nuestra modernidad, basada casi exclusivamente en la pintura y en la escultura, y tomando al resto de las manifestaciones como algo anecdótico, como un pintoresco complemento, manteniéndoles vigente el sambenito de “artes menores”, cuando fueron en realidad estas artes las que a menudo renovaron con mayor peso, ímpetu y eficiencia las estéticas e iconografías de nuestros ámbitos artísticos en Sudamérica.

La actitud de los creadores supo ir acorde a esos nuevos tiempos, y, aunque se valoraran más sus producciones al óleo, se manifestaron con sentido moderno, oponiéndose en la práctica a los encasillamientos y asumiendo todas las alternativas que pudieron, dando vigencia a ese nuevo camino que se abría en cuanto a la correspondencia de todas las artes, no solamente las plásticas sino también otras que no trataremos aquí como la literatura o la música. Varios fueron los artistas que se dedicaron a publicar sus poemarios, como varios los escritores que transitaban las vías de la ilustración y la pintura. Y todo ello en una esfera de recuperación de las artes y los oficios manuales tradicionales, y en especial las artes populares, fundándose desde la segunda década de siglo, en varias latitudes, escuelas de artes y oficios dedicadas a las cerámicas, los textiles, los vitrales y mobiliario doméstico que, entroncando con un resurgimiento de lo americano, recuperaron diseños del pasado prehispánico para aplicarlo a las modernas artes decorativas.

Bien podríamos tomar como paradigma de ello al argentino Alfredo Guido, a quien la historia del arte argentino lo recuerda fundamentalmente por su premio en el Salón Nacional de 1924 por su óleo *Chola desnuda*, una suerte de venus cuzqueña, y apenas si hace referencia a su eximia realización de aguafuertes e ilustraciones de libros en sendas simbolistas, sus mobiliarios, cerámicas y grabados de temática indigenista, o sus pinturas murales en aquella década³⁸. Siendo uno de los más modernos, por no haberlo sido en pintura (quizá, al menos desde nuestra óptica, su faceta menos innovadora), la “gran” historia lo marginó hasta ahora, equivocadamente.

El modernismo: el “shock” de lo nuevo

Manteniendo vínculos evidentes en estéticas y conceptos con el Simbolismo, y nacido de su seno pero trocando muchos de sus postulados ideológicos, va a hacer su aparición en el horizonte el *Art Nouveau*. Caracterizado por una nueva actitud ante el arte y la vida, el *Modernismo* en todas sus variables y acepciones, va a ser como un despertar del sueño simbolista, o al menos una tentativa de ir aligerándolo, manifestándose en las antípodas del espíritu decadentista, renegando tanto de los estilos históricos como de la repetitiva producción industrial, y mostrándose como un “estilo joven” (*Jugendstil*) y moderno (*Modern Style*), vivo y orgánico, libre (*Liberty*), partiendo de las realidades del presente y abanderando un tiempo pleno de innovaciones estéticas y de modernidad, muy alejado de aquellas sensaciones de declive propiciadas desde las corrientes simbolistas.

Como bien afirma Fausto Ramírez,

³⁸ Elizabeth Kuon Arce, Rodrigo Gutiérrez Viñuales, Ramón Gutiérrez y Graciela María Viñuales, *Cuzco-Buenos Aires. Ruta de intelectualidad americana (1900-1950)*, Lima, Universidad San Martín de Porres, Fondo Editorial, 2009, pp. 299-304.

*la voluntad de renovación, característica esencial del modernismo, quedó signada desde el origen por su apertura internacionalista, por un deliberado cosmopolitismo. No se contrae esto a un ciego afán de imitar lo europeo, como suele tildarse a nuestros modernistas (N. de la R.: se refiere a los mexicanos) de manera simplista: existía la voluntad de apropiarse, intensa y velozmente, de modalidades estilísticas imperantes en medios culturales más avanzados para poder dar voz a ideas y estados de ánimo inarticulados hasta aquel momento*³⁹.

En este desembarco de modernidad, el “arte nuevo” invadirá espacios no considerados tradicionales en el ámbito de las artes, además de manifestarse a través de géneros tampoco habituales. Como escribió Isabel Cruz,

*los artistas no conciben ya esta estética recluida en los museos de arte o en las piezas de colecciones privadas, sino en la ciudad, en el espacio público -en escaparates, rejería y carteles- en los trajes de las mujeres -moda que se exhibe en los grandes almacenes para un público masivo- imprimiendo una sola impronta que aspira a la totalidad*⁴⁰.

Revistas y libros ilustrados, carteles, fotografía, tarjetas postales, partituras musicales... cualquier soporte fue válido para la firme instalación, en los albores del XX, de una estética transformadora y que, con la inestimable ayuda que supusieron los continuos avances de las artes gráficas y de la imprenta, se apresuró a dar saltos de gigante, extendiéndose como una interminable red de tentáculos que bien podríamos figurar a través de una de las iconografías más representativas del momento como fueron esas entrelazadas cabelleras femeninas de gran abundancia, con resabios de ornamentación medieval.

Desde un punto de vista estético, y dentro de una complejísima trama imposible de abarcar aquí en lo que respecta a rasgos del modernismo, sí podríamos citar algunas facetas. Una de ellas es el desarrollo de la caricatura, género que se muestra cada vez más sintético, con marcado reduccionismo gráfico, en el que el noruego Olaf Gulbransson, activo en la revista *Simplicissimus* desde inicios de siglo, se erigirá como referente internacional, contando con una prolongada admiración por parte de los caricaturistas latinoamericanos. Esta veneración alcanzará también, a partir de la segunda década de siglo, al español Luis Bagaría, que contó con innumerables seguidores como los ecuatorianos Enrique Terán y Guillermo Latorre en la revista *Caricatura*, los argentinos Antonio Bermúdez Franco, Francisco A. Palomar y Conrado Nalé Roxlo (Chamico), siendo indudablemente el más notable de todos el salvadoreño Toño Salazar.

La libertad de la línea convertida en una de las cualidades señeras de la caricatura, traduce también la valorización del arte japonés como signo integrado a esta nueva modernidad, con su marcada orientación hacia la naturaleza, hacia lo orgánico, y su carácter simplificado basado en composiciones asimétricas y un claro “amor al vacío” en contraposición al “horror vacui”. Dentro de esta atípica concepción espacial, a veces cargada de misterio, se recurre a elementos como las siluetas de figuras humanas, edificios o árboles, representados estos a menudo a través de troncos finos y verticales. El uso de los dorados, otro elemento habitual en el arte japonés, se imbrica en el modernismo europeo y americano a través de diferentes y a veces lujosas ediciones, tomado asimismo por muralistas notables como el español José María Sert -en su caso quizá más por influencia de los mosaicos bizantinos y de los frescos de los primitivos italianos-, artista que influiría en el mexicano Roberto Montenegro.

³⁹ Fausto Ramírez, *Modernización y modernismo*, p. 15.

⁴⁰ Isabel Cruz de Amenábar, *Manos de mujer*, p. 96.

La referencia a éste, abriría la extensa puerta al paisajismo modernista de los latinoamericanos formados en la segunda década de siglo, entre París y Mallorca, junto a Hermenegildo Anglada Camarasa, entre los cuales se hallaba Montenegro; no nos extenderemos aquí en ello, al haber sido ya objeto de otros estudios nuestros⁴¹ y ajenos⁴². Hacemos breve referencia a una vertiente previa, vinculada a Mallorca, como fue la pintura de jardines, en el que una de las figuras más influyentes habría de ser el catalán Santiago Rusiñol, como se aprecia en la trayectoria del uruguayo Pedro Blanes Viale, con quien hizo amistad en la llamada “isla de oro” y que se movería entre la misma y París, con puntuales retornos al Uruguay. Varios de sus paisajes en las primeras décadas de siglo están teñidos de una visión simbolista, mientras otros se acercan al modernismo de otro catalán, activo en Mallorca, Joaquín Mir. No será ajeno a Blanes Viale, como a otros de sus contemporáneos, la realización de carteles y otros diseños gráficos. Su obra ha gozado, afortunadamente, de la merecida revalorización en ambas orillas del Atlántico⁴³.

Al decir de Francesc Fontbona,

*el Art Nouveau era... un estilo, común a todas las artes llamadas aplicadas, que se caracterizaba por jugar con temas fantásticos, surreales, que evocaban un mundo de ensueño. Los personajes que aparecían en sus realizaciones eran mayoritariamente femeninos, de origen simbólico: solían ser hadas, o bien figuras vagamente medievales, legendarias, enlazadas casi siempre en una trama floral que permitía a los artistas que lo cultivaban estructurar composiciones con largos tallos elegantemente curvilíneos, asimétricos, culminados por flores exóticas o a veces vulgares, pero tratadas de forma estilizada en busca de suaves cadencias, lánguidas y delicuescentes...*⁴⁴.

El optimismo y la sensación de progreso indefinido que acompañó a la “belle époque” mostrarían su fragilidad e irían entrando en declive, quedando sepultados con el estallido de la Primera Guerra Mundial. Oswald Spengler, en *La decadencia de Occidente* (1918-1923), reflexionaba acerca de las culturas, postulando que, a lo largo de la historia, las mismas se desarrollaban a través de un ciclo vital que comprendía cuatro etapas, Juventud, Crecimiento, Florecimiento y Decadencia; a su entender, y dentro de este esquema, la cultura occidental se hallaba en esta fase final.

En este contexto derrotista, los latinoamericanos, con el modelo cultural europeo haciendo aguas, daría rienda suelta a una mirada introspectiva a la que, en forma paulatina, se fue sumando el afán de una modernidad propia, una vanguardia con tradición. Se asumirían entonces estrategias propias del Modernismo, lo que Fausto Ramírez llamaría el “shock de lo nuevo”, en otras palabras “hacer que el pasado reciente se viera como anacrónico”, en un intento de desprenderse de Europa y volar, finalmente, con alas propias.

⁴¹ Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “Hermen Anglada Camarasa y Mallorca. Su significación para el arte iberoamericano”, en: Miguel Cabañas Bravo, (coord.), *El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001, pp. 189-203.

⁴² Francesc Miralles, Charo Sanjuán, *Anglada-Camarasa y Argentina*, Sabadell, Editorial AUSA, 2003; y Francisca Lladó Pol, *Pintores argentinos en Mallorca (1900-1936)*, Palma de Mallorca, Lleonard Muntaner Editor, 2006.

⁴³ Entre las numerosas publicaciones que se le dedicaron podemos citar las de: Raquel Pereda, *Blanes Viale*, Montevideo, Fundación Banco de Boston, 1990; José María Pardo Falcón, (coord.), *P. Blanes Viale, 1878-1926*, Palma de Mallorca, “Sa Nostra”, 1992.

⁴⁴ Francesc Fontbona, “La ilustración gráfica. Las técnicas fotomecánicas”, en: VVAA, *El grabado en España (siglos XIX-XX)*. Summa Artis XXXII, Madrid, Espasa-Calpe S.A., 1988, pp. 473-474.

Esta actitud la perfeccionarán y utilizarán luego a su antojo las vanguardias, acompañándola de un discurso crítico cada vez más radicalmente incisivo, y destructor, de lo inmediatamente anterior:

*nada de derretimientos íntimos, ni de efusiones sentimentales, ni de patetismos de melodrama. Había 'que torcerle el cuello al cisne', como había pedido en un célebre lema un poeta mexicano, exigiendo la necesidad de asesinar una sensibilidad estragada por el sentimentalismo romántico. Liquidar toda la potente maquinaria moral, estética y normativa hasta entonces utilizada para representar al ser humano. Ese será el proyecto nuclear del vanguardismo, que se instala, así, bajo el signo del antinaturalismo y, en el límite, bajo el signo de una aparente anarquía que excluye toda idea de orden humano y natural*⁴⁵, negando así el carácter de simiente decisiva que el simbolismo y el modernismo habían tenido para esas vanguardias; como diría Calvo Serraller, el Futurismo, “a mi entender, fue, por así decirlo, simplemente un simbolismo en el que los cisnes fueron sustituidos por los aeroplanos”⁴⁶.

⁴⁵ María Bolaños, “El despertar de la primavera. Notas para una caracterización de la Vanguardia”, en: Javier Carbonero Domingo, Modesto Martín Cebrián, *Libros de una Edad de Plata (1900-1936)*, Valladolid, Junta de Castilla y León-Ayuntamiento de Valladolid, 2002, p. 110.

⁴⁶ Francisco Calvo Serraller, “El simbolismo”, p. 38.

Bibliografía

- Bileham, Athon, *Visiones del Apocalipsis*, 42 fotograbados de la obra de Víctor Mideros, Quito, Editorial "Fray Jodoco Ricke", 1955.
- Bolaños, María, "El despertar de la primavera. Notas para una caracterización de la Vanguardia", en: Javier Carbonero Domingo y Modesto Martín Cebrián, *Libros de una Edad de Plata (1900-1936)*, Valladolid, Junta de Castilla y León-Ayuntamiento de Valladolid, 2002.
- Brughetti, Faustino, *Estética espiritual*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1991.
- Calvo Serraller, Francisco, "El simbolismo y su influencia en la pintura española del fin de siglo (1890-1930)", en: *Pintura simbolista en España (1890-1930)*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1997.
- , "Breve nota explicativa sobre la exposición", en: *Pintura simbolista en España (1890-1930)*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1997.
- Caparrós Masegosa, Lola, *Prerrafaelismo, simbolismo y decadentismo en la pintura española de fin de siglo*, Granada, Universidad de Granada, Granada, 1999.
- Cruz de Amenábar, Isabel, *Arte. Lo mejor en la historia de la pintura y escultura en Chile*, Santiago, Editorial Antártica S.A., 1984.
- , *Manos de mujer. Rebeca Matte y su época, 1875-1929*, Santiago, Origo, 2008.
- Diez, Jorge A., *La pintura moderna en el Ecuador*, Quito, Talleres Gráficos de Educación, 1938.
- Diez de Medina, Fernando, *El arte nocturno de Víctor Delhez*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1938.
- Fontbona, Francesc, "La ilustración gráfica. Las técnicas fotomecánicas", en: VVAA, *El grabado en España (siglos XIX-XX)*, Summa Artis XXXII, Madrid, Espasa-Calpe S.A., 1988.
- , "Definir el modernismo", en: *El modernismo catalán. Un entusiasmo*, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2000.
- Gibson Michael, *El Simbolismo*, Köln, Taschen, 1999.
- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, *Fernando Fader. Obra y pensamiento de un pintor argentino*, Santa Fe-Buenos Aires, Instituto de América/CEDODAL, 1998.
- , "Hermen Anglada Camarasa y Mallorca. Su significación para el arte iberoamericano", en: Miguel Cabañas Bravo, (coord.), *El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001, pp. 189-203.
- , "Arte y sociedad. El mito de la bohemia, pervivencia romántica en la Argentina de principios del XX", *Norba-Arte*, # XVIII-XIX (Cáceres, 1998-1999): páginas.
- , "La fortuna de ciertos mitos románticos y su presencia en el arte argentino", en: *Norba-Arte*, # XX-XXI (Cáceres, 2000-2001): páginas.
- , "Arquitectura historicista de raíces prehispánicas", *Goya*, # 289-290 (Madrid, julio-octubre del 2002): 267-286.
- , "El Hispanismo como factor de mestizaje estético en el arte americano (1900-1930)", en: *Iberoamérica mestiza. Encuentro de pueblos y culturas*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior-SEACEX, 2003, pp. 167-185.
- , "Las limitaciones económicas de los artistas y su papel determinante en la pintura

- argentina (1900-1925)", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, # 34 (Granada, 2003): páginas.
- , *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*, Madrid, Cátedra, 2004.
- , "El patrimonio funerario en Latinoamérica. Una valoración desde la historia del arte contemporáneo", *Apuntes*, Bogotá, Universidad Javeriana, 2006.
- Gutiérrez Zaldívar, Ignacio, *Fray Butler*, Buenos Aires, Zurbarán Ediciones, 2005.
- , *KoekKoek*, Buenos Aires, Zurbarán Ediciones, 2007.
- Huyghe, Rene y Jean Rudel, *El arte y el mundo moderno*, Barcelona, Planeta, 1971.
- Kuon Elizabeth, Rodrigo Gutiérrez Viñuales, Ramón Gutiérrez y Graciela María Viñuales, *Cuzco-Buenos Aires. Ruta de intelectualidad americana (1900-1950)*, Lima, Universidad San Martín de Porres, Fondo Editorial, 2009.
- Las lacas y los dibujos de Carlos Valdés Mujica*, Buenos Aires, Editorial Atenea, 1948.
- Larco, Jorge, *Miguel C. Victorica*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1948.
- Lladó Pol, Francisca, *Pintores argentinos en Mallorca (1900-1936)*, Palma de Mallorca, Leonard Muntaner Editor, 2006.
- Llerena, José Alfredo y Alfredo Chaves, *La pintura ecuatoriana del siglo XX y primer registro bibliográfico de artes plásticas en el Ecuador*, Quito, Imprenta de la Universidad, 1942.
- Mesa, José de y Teresa Gisbert, *La pintura en los museos de Bolivia*, La Paz, Editorial "Los Amigos del Libro", 1991.
- Milliet de Oliveira, Maria Alice, "A pintura e o desejo", en: *O desejo na Academia 1847-1916*, São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1991.
- Miralles, Francesc y Charo Sanjuán, *Anglada-Camarasa y Argentina*, Sabadell, Editorial AUSA, 2003.
- Navarro, José Gabriel, *Artes plásticas ecuatorianas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1945.
- Palenzuela, Juan Carlos, *Reverón. La mirada lúcida*, Caracas, Banco de Venezuela, 2007.
- Pardo Falcón, José María, (coord.), *P. Blanes Viale, 1878-1926*, Palma de Mallorca, "Sa Nostra", 1992.
- Paz Castillo, Fernando, "Nicolás Ferdinandov", en: Konstantin N. Zapozhnikov, (comp.), *Nikolas Ferdinandov el ruso*, Caracas, Fondo Editorial "Carlos Aponte", Caracas, 1988.
- Peluffo, Gabriel, *El paisaje a través del arte en el Uruguay*, Montevideo, Edición Galería Latina, 1995.
- Pereda, Raquel, *Blanes Viale*, Montevideo, Fundación Banco de Boston, 1990.
- Ramírez, Fausto, "El simbolismo en México", en: *El espejo simbolista. Europa y México, 1870-1920*, México, Museo Nacional de Arte, 2004.
- , *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.
- 65 años de la plástica ecuatoriana, 1917-1982. Salón Exposición Mariano Aguilera*, Quito, Municipio de Quito, 1982.
- Sureda i Pons, Joan, *Torres García. La fascinació del clàssic*, Barcelona, Lunwerg, 1993.
- VVAA, *Amor y muerte en el Romanticismo. Fondos del Museo Romántico*, Barcelona, Àmbit, 2001.
- Vernaschi, Elvira, *Gomide*, São Paulo, MWM Motores Diesel-Indústria de Freios Knorr/Universidad de São Paulo, 1989.