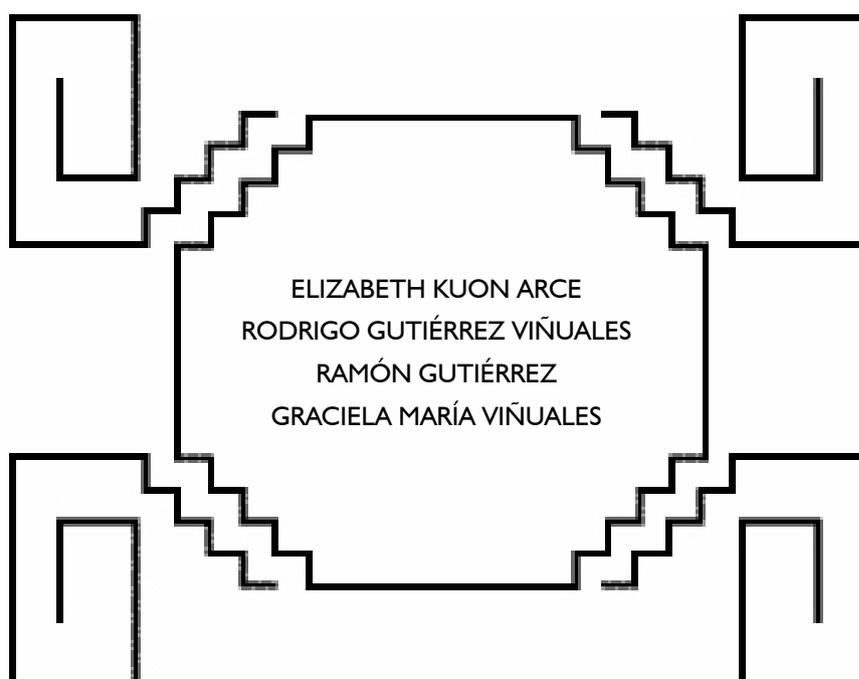


CUZCO-BUENOS AIRES

RUTA DE INTELLECTUALIDAD AMERICANA (1900-1950)



CUZCO-BUENOS AIRES-GRANADA

2009



UNIVERSIDAD DE
SAN MARTÍN DE PORRES
FONDO EDITORIAL

Cuzco - Buenos Aires

Ruta de Intelectualidad Americana (1900-1950)

- © Elizabeth Kuon Arce
- © Rodrigo Gutiérrez Viñuales
- © Ramón Gutiérrez
- © Graciela María Viñuales

© Fondo Editorial

© 2008 Universidad de San Martín de Porres

Escuela Profesional de Turismo y Hotelería

Avenida Tomás Marsano 242 - 246, Surquillo, Lima-Perú

Teléfonos: (511) 513-6300

Fax: (511) 242-5899

Correo electrónico: fondoeditorial@usmp.edu.pe

Página web: www.usmp.edu.pe

Reservados todos los derechos. Queda prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del Copyright, bajo las sanciones establecidas en la ley, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, incluidos reprografía y el tratamiento informático.

Oficina de Diseño y Multimedia de la Facultad de Ciencias de la Comunicación, Turismo y Psicología de la Universidad de San Martín de Porres.

Carátula: Alfredo Gramajo Gutiérrez. Cubierta para el libro *Tejidos Incaicos y Criollos*, de Fausto Burgos y María Elena Catullo. Buenos Aires, Talleres Gráficos de la Penitenciaría Nacional, 1927 (Colección CEDODAL)

Fotografías:

- Rodrigo Gutiérrez Viñuales
- Elizabeth Kuon Arce
- José Ignacio Lambarri
- Alejo Gutiérrez Viñuales
- Rossana Kuon
- Martín Gutiérrez Viñuales
- Patricia Méndez
- Celia Terán
- Ma. Elena Babino
- Graciela Scocco
- Horacio Quiroga
- Nestor Paz
- Alejandro Ruiz Luque

ISBN:

Depósito Legal N.º:

INTRODUCCIÓN	11
• Antecedentes e introducción histórica	11
• La ruta cultural Cuzco-Buenos Aires	16
• Algunas precisiones sobre el trabajo	20
CAPÍTULO I	
EL CUZCO EN LOS ALBORES DEL SIGLO XX	23
I EL GERMEN DE UNA INTELLECTUALIDAD CON RAÍCES	25
• El siglo XIX peruano visto desde Cuzco	25
• Modernidad e Intelectualidad. Cuzco a inicios del Siglo XX	26
• El Centro Científico del Cuzco (1897-1907)	33
• La revolución universitaria de la San Antonio Abad	35
• Machu Picchu, Bingham y la respuesta cuzqueña	37
• Dos propuestas: Indigenismo e Incanismo	39
• Los indigenistas en el Cuzco. Luis Eduardo Valcárcel Vizcarra y José Uriel García	41
II CULTURA EXPRESIVA: IMÁGENES DEL INDIGENISMO E INCANISMO	49
• Modernizarse mirando hacia dentro	49
• Lo Preinca se vuelve “Inca”	50
• Indigenismo e incanismo pictóricos del siglo XX cuzqueño	53
• Cuzco en la obra de José Sabogal	58
III EN RUTA HACIA BUENOS AIRES. PANORAMA CULTURAL Y ARTÍSTICO EN PUNO Y LA PAZ	62
• Puno. Indigenismo Altiplánico y el Grupo Ork’opata	62
• Pintura Indigenista Puneña y el “Círculo Pictórico Layccakota”	67
• Siguiendo la ruta: “La Escuela Indigenal de Warisata” en La Paz	69
• Los artistas indigenistas Paceños	70
• Nacionalismo y Arquitectura Neo-Tiwanakota. Arturo Posnansky y Emilio Villanueva	75

CAPÍTULO II

BUENOS AIRES EN TORNO A LOS AÑOS DEL CENTENARIO	135
I LA TRANSFORMACIÓN SOCIAL DE LA GRAN URBE	137
• El ejercicio de la capitalidad argentina	137
• Apostando a un futuro distinto	139
• Modernización urbana y social de la metrópoli	140
• Buenos Aires y su patrimonio arquitectónico cosmopolita	144
II APOGEO Y FIN DEL COSMOPOLITISMO. LA CELEBRACIÓN DEL CENTENARIO DE LAS INDEPENDENCIAS	148
• El Centenario y el retorno a las raíces	148
• Entre la nacionalidad y la universalidad	149
III LA CONSOLIDACIÓN DE LOS IDEALES NACIONALISTAS	153
• El nacionalismo en la Arquitectura	153
• El Nacionalismo, rector ideológico en la pintura argentina	162

CAPÍTULO III

LA CONSOLIDACIÓN DE UNA RUTA DE CONTACTO	187
I LA PRESENCIA INTELECTUAL CUZQUEÑA EN LOS PERIÓDICOS Y EDITORIALES CULTURALES ARGENTINAS	189
• El espacio indigenista en la ciudad cosmopolita	189
• El indigenismo cuzqueñista. Del origen a la expansión	192
• José Uriel García, promotor y difusor de la cultura y el arte cuzqueños	194
• El papel trascendental de Luis Eduardo Valcárcel	196
• Arguedas y otros peruanos, bolivianos y argentinos: un espacio común de reflexión	198

II EL “DESEMBARCO” ARTÍSTICO DE CUZCO EN BUENOS AIRES	201
• De algunos artistas peruanos en la Argentina	201
• La Misión Peruana de Arte Incaico	207
III RICARDO ROJAS, ENTRE EL HISPANISMO Y EL INDIGENISMO	218
IV EL RETORNO DE LAS IDEAS: DIARIOS Y REVISTAS ARGENTINAS EN EL CUZCO	223
• La prensa escrita	223
• La prensa literaria	226
• Las imágenes	227
• La música	228
• Los estudiantes universitarios	229
• Los cambios	230
 CAPÍTULO IV	
EXPRESIONES ARTÍSTICAS Y COMUNICACIÓN ESTÉTICA EN EL EJE CUZCO-LA PAZ-BUENOS AIRES	283
I ARTES ORNAMENTALES Y APLICADAS. INDIGENISMO, EDUCACIÓN Y VIDA COTIDIANA	285
• Indigenismo en las bases. La infancia, entre la educación y el arte	285
• En torno al surgimiento del Salón Anual de Artes Decorativas en la Argentina (1918)	292
• Indigenismo y ornamento en la Argentina de los años veinte	301
• Alfredo Guido. El protagonismo de un artista integral	305
II EL INDIGENISMO Y LA CULTURA ANDINA EN LA PINTURA ARGENTINA	310
• Los primeros artífices argentinos de la ruta Buenos Aires-Cuzco (1915-1930)	310
• Itinerarios pictóricos entre Buenos Aires y Cuzco. Los años treinta y cuarenta	315

III INDIGENISMO Y CUZQUEÑISMO EN LA ESCULTURA ARGENTINA	324
IV LA ARQUITECTURA NEOPREHISPÁNICA.	
TRADICIÓN Y MODERNIDAD	331
• Antecedentes. Del romanticismo al arqueologismo	331
• Las exposiciones, laboratorio de ensayo	332
• En territorio americano. Los inicios del neoprehispanismo	334
• Hacia una arquitectura indigenista. En busca del camino propio	336
• El neoprehispanismo en la arquitectura moderna	338
• El Perú, epicentro de nuevas miradas	340
• Hacia el sur	343
• México y la polémica del neocolonial	343
• La fusión hispano-indígena en el sur	347
• Dialéctica de contradicción. Un debate excluyente	350
• El neoprehispánico globalizado: El Concurso del Faro de Colón	352
V LA RUTA CULTURAL BAJO LA LENTE. CUZCO	
EN EL TESTIMONIO DE LOS FOTÓGRAFOS	353
LOS AUTORES	457
BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA	463

*Se conmueven del Inca las tumbas
y en sus huesos revive el ardor,
lo que ve renovando a sus hijos
de la Patria el antiguo esplendor.*

(Himno Nacional Argentino. Vicente López y Planes, 1813)



INTRODUCCIÓN

I ANTECEDENTES E INTRODUCCIÓN HISTÓRICA

En el continente americano, el estallido de la guerra europea de 1914, a la par de condicionar la mirada de pensadores, artistas y literatos sobre un modelo cultural (el europeo) hasta ese momento prácticamente indiscutible, marca la gradual acentuación y consolidación de una mirada introspectiva en los distintos países en la que lo “propio” americano va a ser objeto de análisis. El rescate de las tradiciones y las costumbres, y una nueva interpretación del paisaje, ligado ello a la idea de la “identidad nacional” y “americana”, va a sentar nuevas pautas estéticas.

Dentro de este momento crucial, en el cual se plantea con fuerza la idea de ese arte “propio”, las manifestaciones artísticas van a tener en el llamado “Indigenismo” una de sus vertientes más representativas, sugerentes y de más largo aliento, según se vislumbrará a lo largo del siglo XX. Testimonios artísticos como el muralismo mexicano, de notable irradiación continental y con carga reivindicativa en muchos de sus representantes, contrastarán con una línea más amable, en donde la recuperación y exaltación estética e idealizada del indio, mostrarán una faceta distinta. Si bien en todos los países con presencia indígena, y con mayor o menor efervescencia, tuvo presencia esta corriente, debe señalarse a México y a Perú como centros neurálgicos, debida cuenta de que eran los países históricamente más fuertes en cuanto a presencia aborigen.

En el caso concreto de Argentina, objeto también del presente estudio, si bien históricamente hubo culturas indígenas, en especial en la región del noroeste, vinculadas territorial y culturalmente al antiguo imperio incaico, no podría afirmarse a ciencia cierta que en los albores del XX fueran las mismas representativas en la población del país. En tal sentido, la figura del gaucho como exponente criollo, paradigma de la nacionalidad y figura principal en las corrientes costumbristas literarias y artísticas, gozó de mayor fortuna. Sin embargo, el Indigenismo, ya sea por influencia foránea o por el interés mostrado por varios intelectuales y artistas de la época, va a tener una presencia sino decisiva, al menos significativa y con peso dentro de la historia del arte y la cultura argentinos.

El presente estudio parte con la intencionalidad de congregar diferentes manifestaciones artísticas producidas en el periodo 1900-1950, en la ruta cultural que unió a Cuzco y Buenos Aires, teniendo en cuenta entre otros aspectos la pintura, la escultura, las artes decorativas, la arquitectura, y la educación artística, e incorporando aspectos literarios, periodísticos e ideológicos que sustentaron y complementaron sus premisas.

Poco interés ha tenido entre los investigadores cuzqueños de las últimas décadas la historia local y la vida cotidiana de la ciudad y de la región en la última centuria. Esta historia la comenzó a cristalizar en los primeros decenios del siglo XX, en buena medida, una élite intelectual conocida pero no completamente reconocida y es justo que un siglo después, volvamos la vista para redescubirla y revalorarla. Se suele mencionar como idea el que Cuzco era, a principios de siglo, una ciudad “en decadencia”, lo cual podría eventualmente aplicarse a lo económico pero nunca más alejado de la realidad si a lo intelectual nos referimos. A pesar de un cierto aislamiento geográfico, la capacidad y voluntad de los pensadores y artistas implicados, lograría convertir al Cuzco en un centro receptor, creador e irradiador de arte y cultura, cuyo valor sería más apreciado y disfrutado por viajeros y hombres de cultura procedentes de las más variadas latitudes, a partir de entonces.

Pondremos en valor aquí, a través de algunos aspectos poco difundidos como fueron los vínculos intelectuales y culturales que se mantuvieron entre cuzqueños y argentinos, bastante distanciados físicamente, pero a la vez tan cercano por esas ligazones. La antigua ruta que partía de Cuzco a Buenos Aires, pasando por Puno, La Paz, el Noroeste argentino y Córdoba, fue espacio idóneo para el trajinar de ideas por medios escritos como la prensa, revistas, exposiciones, representaciones teatrales, y circulación de artistas, que, de ida y vuelta, permitieron crear fuertes lazos de amistad e identidad entre estos pueblos y sus intelectuales.

Los inicios del siglo XX marcan para el Cuzco un momento crucial en sus diversas facetas de la vida política, social, económica y cultural. Al estancamiento en el crecimiento demográfico y al declive de la producción textil, una de las fuentes de riqueza de la región, le acompañó por contrapartida un renacimiento cultural que, con postulados propios, mantuvo intacta y potenció la identidad cuzqueña.

El establecimiento del Centro Científico del Cuzco en 1897, de una década de duración, la Reforma Universitaria producida en la primera década del XX, y la acción de intelectuales pioneros como Ángel Vega Enríquez, propiciarán un basamento sobre el que en los años siguientes se construirá en buena medida una cierta homogeneidad ideológica y visual del cuzqueñismo.

El declive económico y la dependencia respecto de Lima, provocarán en el Cuzco una reacción federalista en lo político y regionalista en lo cultural, con el propósito de contravenir el centralismo de la capital peruana. A Vega Enríquez, mencionado habitualmente como “descendiente de los Incas”, se irán sumando nuevos pensadores y teorizadores de la talla de Luis E. Valcárcel, José Uriel García y José Gabriel Cosío entre otros. Vega Enríquez había iniciado y consolidado su prédica desde las páginas del diario cuzqueño *El Sol*, por él fundado, y a partir de 1907, en que ese medio se vio imposibilitado de subsistir, en *El Comercio*, que dirigiría Valcárcel. En su discurso manifestaría la dualidad entre Indigenismo e Incanismo, dos términos que, aunque en principio parecieran sinónimos, irían con el tiempo definiendo dos posturas diferentes aunque vinculativas.

La construcción de una conciencia regional cuzqueña enraizaría gradualmente en la historia pretérita de la ciudad y la región, en concreto en el periodo incaico que se convirtió en referente ideológico, e inclusive se propiciaron tentativas de recuperación y continuismo del viejo imperio, que luego se verían inviables. En 1913 se fundó el Instituto Histórico con Valcárcel a la cabeza, entidad que amalgamó la enseñanza artística incluyendo cátedras de civilización antigua destinadas a enseñar la historia y las creaciones prehispánicas. A esta actitud más “académica” y “científica”, fue acompañando una corriente de “invención” de tradiciones cuzqueñas, de recuperaciones míticas no del todo fundadas, pero que, en definitiva, formaban parte de esa construcción identitaria necesaria para la autoestima del Cuzco como región con carácter propio.

Las cuestiones sociales no se mantuvieron al margen, en consonancia con movimientos similares que se estaban produciendo en el resto del continente, en especial en México. El “cuzqueñismo” que amparaban y potenciaban periódicos como *El Comercio* no dudaba en centrar sus mensajes en la redención de la sociedad y la dignificación de la clase obrera.

En este escenario, la obsesión por lo incaico, y por ende el Incanismo, fue creciendo sin pausa y con firmeza. En 1918 se reconstruyeron, teniendo como escenario a Sacsahuamán tanto la epopeya de Cahuide como el drama *Ollantay*, este último en quechua. A la par, bailes tradicionales

acompañados de indumentarias, músicas y textos literarios se iban afianzando en las fiestas de la provincia. Para entonces ya Hiram Bingham había “descubierto” Machu Picchu (1911) acrecentando el orgullo por la propia historia, y José Uriel García había realizado su tesis sobre *El arte incaico* (1912) que fue marcando pautas científicas acerca de ese rescate histórico. Ahora se precisaba eslabonar las vivencias del pasado con las necesidades del presente.

El año 1914 había marcado en Europa, como dijimos, el comienzo de la primera guerra mundial, cuya repercusión en la cultura y el arte americanos sería decisiva, abriéndose paso a una visión introspectiva sobre la historia, las tradiciones, las costumbres y el arte del continente. Las ideas de “nacionalismo” se ampliaron al concepto de “americanismo”, y se buscaron referentes capaces de englobar una identidad continental. En este sentido, Cuzco se convertirá en paradigma, sobre todo en Sudamérica, y la arquitectura y las artes plásticas, en muchas de sus manifestaciones, mostrarán el sello de lo “inca” o de otras culturas precolombinas de la región aun cuando estuvieran realizadas fuera de los límites de Cuzco.

Buenos Aires era para entonces la quintaesencia de la modernidad, la metrópoli *aggiornada* respecto de lo que sucedía en los centros europeos de irradiación como París, y en ella, la idea de lo “cuzqueño” en tanto imagen de “lo americano” cobraría gran fuerza en ciertos sectores. En el argentino Salón de Artes Decorativas de 1918 se premiaron “cofres incaicos” realizados por los artistas argentinos Alfredo Guido y José Gerbino, lo cual era demostrativo del interés de absorción de elementos indigenistas en utensilios de la vida cotidiana.

Para la misma época, en el norte del país, en la localidad jujeña de Tilcara, coincidían el pintor argentino Jorge Bermúdez con el joven peruano José Sabogal. De la experiencia conjunta, de los diálogos establecidos entre ellos, surgirían líneas indigenistas que se potenciarían en uno y otro país. Sabogal marcharía a Cuzco donde pintaría a principios de los años 20, mezclándose en su pintura tanto las ideas de indigenismo como las de incanismo o incaísmo; dos cuadros suyos de 1925 explicitan ambas ideas, el primero sería *El gamonal*, manifiesto social de reivindicación, y el otro el *Varayoc de Chinchero*, que muestra a las claras la dignidad histórica de la autoridad indígena. Podemos así comprender el vigoroso movimiento intelectual indigenista que desde las artes plásticas vinculaba el aprendizaje de Sabogal con Bermúdez en la región del noroeste argentino o los viajes y pinturas del cordobés José Malanca en el Cuzco, Arequipa, Huancayo y Lima en 1930 y en 1937.

Otros artistas argentinos que incursionaron también por la región cuzqueña fueron Emilio Centurión quien pintó indígenas siguiendo una línea estética similar a la de Sabogal, o Alfredo Guido, quien en 1924, un año después de la actuación de la Compañía Incaica de Teatro de Luis E. Valcárcel en Buenos Aires, fue premiado en el Salón Nacional por su *Chola desnuda* donde la modelo aparece recostada sobre textiles cuzqueños, en una variante americanista de las tradicionales Venus europeas. Con esta obra lo cuzqueño pasaba a considerarse en la Argentina como algo digno de ser apropiado como emblema de un sentir nacional y americano. En 1926 se alcanzaba un nuevo reconocimiento por parte de Lima con la inauguración del monumento a Manco Capac, obra del escultor David Lozano. Cuzco mostraba así dos ejes direccionales, geográficos, de expansión, panorama en el cual sería Buenos Aires el que se significaría como referente principal. Mención aparte cabe hacer de las reconstrucciones historicistas que realiza la franco-argentina Léonie Matthis en 1941 sobre lo que entendía pudo ser la capital incaica.

Para entonces el cuzqueñismo, en tanto “incanismo”, había dirigido sus miradas hacia fuera. Si Lima era el destino rechazado, por ese centralismo ya apuntado, Buenos Aires se convertirá en un referente para establecer estrechas vinculaciones y definir una vanguardia intelectual potenciadora del cuzqueñismo.

II LA RUTA CULTURAL CUZCO-BUENOS AIRES

Los periódicos y revistas de Buenos Aires y sobre todo sus suplementos literarios, comenzarían a circular profusamente en Cuzco, inclusive con mayor injerencia que los limeños, en parte debido a que las comunicaciones por tren facilitaban que los medios porteños arribaran antes que los de la capital peruana. Dada esta situación, los intelectuales del sur peruano como José María Arguedas, José Uriel García o los Valcárcel decidirían dirigir sus miras y publicar sus artículos en aquellos, con la clara intención de ser leídos por sus propios conciudadanos, pero a la vez sentando una corriente de expresión y opinión en Buenos Aires.

En efecto, un fenómeno geográfico y vial de singular importancia articularía la realidad cuzqueña con la vida cultural de la Argentina, generando un fecundo vínculo intelectual a partir de la segunda década del siglo XX. La conexión del tren que unía Buenos Aires con La Paz y el enlace de la capital de Bolivia con Puno y al Cuzco por tierra, permitía realizar este trayecto con relativa rapidez. Por el contrario el camino terrestre de Lima a Cuzco, luego de atravesar las sierras de Ayacucho, o por el sur arribando desde Arequipa a la región de Puno, implicaba más tiempo y múltiples dificultades para el transporte de carga.

En este contexto las revistas y periódicos argentinos ingresaban al norte de Bolivia y el sur del Perú con mayor rapidez y menor costo que los provenientes de Lima. Los diarios *La Nación* y *La Prensa* de Buenos Aires se adelantaban, por caso, a *El Comercio* de Lima. Las revistas como el *Billiken* para los niños, *El Hogar* y *Para Tí* para las damas y *El Gráfico* para los interesados en deportes configuraban un sólido lazo y una simultánea resonancia entre lo que sucedía en Argentina y sus lectores peruanos del sur andino.

La ruta que unía el espacio geográfico entre la ciudad del Cuzco hasta la ciudad de Buenos Aires, en la primera mitad del siglo XX y que aún hoy está en uso, tiene una existencia que se remonta al siglo XIV, cuando el imperio incaico vivía su apogeo. Conocido como Qhápaq Ñan, o Camino Principal, la red de caminos incas permitió, por una parte, la integración territorial y la vinculación de todas las regiones de importancia del imperio y por otra, enlazar una geografía sagrada, donde se reconocían y conmemoraban mitos y hazañas de los antepasados. Considerando que Cuzco fue capital del Tawantinsuyu, el Imperio Inca “de las cuatro partes del mundo”, de la cual partían los cuatro caminos hacia los suyus, el Qollasuyu fue una parte, situada hacia el sureste del antiguo Perú, que abarcó el sur oeste de las actuales repúblicas de Chile, hasta el río Maule, Bolivia y Argentina hasta la ciudad de Mendoza.

El primer tramo de la ruta que se tratamos, llegaba a Chuquiabo (La Paz) pasando por los sitios de Hatuncolla y Chucuito (Puno). El segundo, continuaba hacia Paria y Tupiza, sitios incas, en el sureste de Bolivia, muy cerca de la actual frontera con Argentina. En este último lugar, el camino continuaba a Tilcara y Salta, y pasando por los lugares incas del Pucara de Andalgalá, Chilecito y Ranchillos, llegaba a Mendoza.

Un dato interesante de 1892 muestra que esta antigua ruta se usó para trabajos antropológicos. Bajo los auspicios del Real Museo Etnológico de Berlín, el alemán Dr. Friedrich Max Uhle (1856-1944), que fuera, posteriormente al hecho que referiremos, director del Museo de Historia Nacional del Perú con sede en Lima, fue comisionado para rastrear la difusión de la cultura inca. Lo hizo a partir del seguimiento de la ruta de penetración quechua, pero partiendo de Argentina hacia el Cuzco, trabajando un corto tiempo en Tiwanaku (Bolivia), ruta en la que recolectó interesante material etnográfico para el Museo de Berlín. A no dudarlo, la ruta que hizo debió coincidir en muchos tramos con la del antiguo camino incaico.

Si este camino estuvo activo desde el siglo XIV, no fue menos importante durante la época colonial (siglo XVI hasta principios del XIX). Poderosas razones económicas en el sector minero dominaron este espacio regional. El “camino del azogue y de la plata” que llevaba el mercurio desde las minas de Huancavelica para amalgamarse con la plata de Potosí descubierta en 1545, pasando por Cuzco, serían vitales hasta mediados del XVII y en menor escala, sin declinar, como lo han sugerido los estudiosos, en el siglo siguiente. La ruta desde Potosí hacia Salta, Tucumán, Córdoba y zonas como la del Río de la Plata se volvió muy importante con la creación del virreinato del Río de la Plata en 1776. Más aún cuando hacia 1778 se produce la liberalización del comercio, el “comercio libre”, la extensión del sistema de intendencias a la zona continental de Iberoamérica en la década de 1780 y la incursión en la explotación de los recursos agrarios de esta parte del continente, recurso poco atractivo en siglos anteriores.

En este espacio cabe mencionar la arriería como una próspera actividad económica desde tiempos coloniales. Permitió intenso tráfico de personas y mercancías entre el sur andino y Tucumán, y existió como empresa de transporte hasta las primeras décadas del siglo XX decayendo a raíz de la llegada del ferrocarril a Cuzco.

Argentinos de Tucumán llegaban a Cuzco trayendo las famosas mulas tucumanas para venderlas a los hacendados y arrieros de la región. De Salta y Córdoba, donde hacían el periodo de “invernada”, salían muchas tropas de mulas que llegaban al Cuzco como se conocía la ruta arrieril. “Que al Perú desde Argentina en 10 años llegaron 500.000 mulas de servicio de cargas...”, narraba Concolorcorvo. La ruta seguía vigente aún hasta el primer tercio del siglo XX.

El ferrocarril que llegó a Cuzco en septiembre de 1908 trajo consecuencias importantes para la vida de la ciudad; la más notable fue romper su viejo aislamiento. Abrió las rutas hacia el Pacífico y hasta el soñado Atlántico, vía Buenos Aires. Para llegar a la capital argentina desde Cuzco, existían dos rutas terrestres, una por vía carrozable y la otra por ferrocarril. Las dos llegaban a Puno en un día; la primera continuaba hasta La Paz para seguir a la frontera con Argentina por el paso de La Quiaca, llegando por Tucumán hasta Buenos Aires.

La otra posibilidad para llegar a La Paz era abordar desde el puerto puneño a orillas del lago Titicaca, uno de los dos pequeños barcos, el Ollanta o el Atahualpa, hasta el puerto boliviano de Guaqui de donde partía el ferrocarril hacia La Paz. El itinerario hacia Argentina por tren permitía llegar al poblado fronterizo de La Quiaca y Villazón en Argentina en tres días. La larga travesía continuaba hacia Tucumán, Rosario y finalmente Buenos Aires. Aún así, periódicos y revistas argentinas que llegaban a Cuzco por esta ruta, tardaban menos días en ser leídas en esta ciudad que las que arribaban desde Lima. El diario *El Comercio* de la capital peruana, demoraba un mes por vía marítima, para llegar a sus lectores-suscriptores.

Como señala Tamayo, entre los años de 1920 a 1945, la cultura argentina tenía notable presencia en la ciudad. Jóvenes de familias adineradas estudiaban sus profesiones en universidades de Buenos Aires o en La Plata. Cuando volvían a Cuzco con familia, se conformó “la colonia argentina” que creció después del terremoto de 1950. No es extraño pues que fueran muy populares las publicaciones de aquel país. Entre las clases letradas, los importantes periódicos *La Prensa* y *La Nación* de Buenos Aires tuvieron gran acogida, máxime si intelectuales y artistas cuzqueños como Luis E. Valcárcel, José Uriel García y Martín Chambi, publicaban en estos diarios artículos ilustrados de difusión cultural sobre el Cuzco y sus atractivos arqueológicos y coloniales.

Otro factor incidiría en este comercio de importación: la industria editorial argentina había crecido sustancialmente entre 1880 y 1920, debido al crecimiento de la población por situaciones migratorias; así, nuevos públicos de lectores incentivaron la aparición de publicaciones periódicas para todos los sectores sociales. La editorial Atlántida fue la productora de gran parte de revistas de la época.

No existiendo en el Perú tan dinámica industria, no es difícil deducir que el mercado para estos artículos se abría también hacia allí. La ruta desde Buenos Aires a Cuzco, que permitía la existencia de productos importados desde Europa en el comercio local, también incluyó el arribo de variedad de revistas. Entre las que llegaban a Cuzco con regularidad estaban dos fundadas en 1919, las citadas *El Gráfico* y *Billiken*, que tuvo gran éxito debido a que estaba inspirada en el nombre de Billy Kent, un muñeco de moda en Estados Unidos que supuestamente traía buena suerte; su creador fue el uruguayo Constancio C. Vigil. Otras fueron *Peneca*, dirigida a los jóvenes; *La Chacra*, (1930) con información sobre agricultura y ganadería argentina que traía novedades del mundo del agro, muy solicitada entre los hacendados cuzqueños; *Para Ti* (1923) la revista femenina emblemática de Argentina, que era una revista de entretenimiento; *Mundo Argentino* con noticias varias sobre aquel país, o *Leoplán* que había aparecido en Buenos Aires por los años 30. Su distribución se hacía mediante suscripción a través de la imprenta cuzqueña H. G. Rozas y todas ellas tuvieron éxito en Cuzco hasta los años 50, de tal modo que los usos y costumbres de ese país no eran desconocidos para un sector de la población cuzqueña.

Entre otros aspectos de la cultura argentina de gran acogida y conocimiento en la sociedad local, estaba la música: el tango era muy popular, se lo escuchaba en las emisoras radiales, en las fiestas de élite las orquestas lo interpretaban y a su compás se bailaba. El cine argentino tuvo también gran espacio, y el antiguo cine Colón difundía las películas llegadas desde el sur.

Esta relación cultural fue intensa de ida y vuelta. El musicólogo cuzqueño Pío Wenceslao Olivera Silva había interpretado tempranamente música cuzqueña en Buenos Aires con tal éxito, que el municipio de esa ciudad premió su arte con una medalla de oro, aunque no fue el único artista que llegó a representar su obra en aquella capital como veremos.

Por una serie de factores que no trataremos en esta ocasión, el modo de vida de los cuzqueños elitistas de la primera mitad del siglo XX, estuvo marcada por gustos y modas europeos. Mucha de esa influencia fue directa y reforzada a través de Buenos Aires.

En otro plano, la difusión del pensamiento rebelde de Haya de la Torre, González Prada y Mariátegui, tuvo a la vez eco en la cultura argentina conmovida por la Reforma Universitaria de 1918, mientras los escritos de los pensadores cuzqueños o sur andinos como José Uriel García,

Luis y Daniel Valcárcel, Luis Velasco Aragón, Domingo Velasco Astete, José Gabriel Cosío, Julio G. Gutiérrez, José María Arguedas y otros hacían compartir el fervor por los valores ancestrales de la antigua capital incaica. Las obras claves de este movimiento intelectual fueron las de Luis E. Valcárcel: *De la vida incaica* (1925), *Del ayllu al imperio* (1925), *Tempestad en los Andes* (1927) y *Cuzco, capital arqueológica de Sudamérica* (1934). José Uriel García a la vez escribió *La ciudad de los incas* (1922), *La arquitectura incaica* (1924), *Cuzco colonial* (1924), *El nuevo indio* (1930), *Pueblos y paisajes sudperuanos* (1949). Carlos Daniel Valcárcel, *Garcilaso Inka* (1939) y *Rebeliones indígenas* (1946). Fuerte influencia tendrían los textos más tardíos de José María Arguedas *Yawar Fiesta* (1941), *Los ríos profundos* (1958) y *Todas las sangres* (1964). Tuvo también importancia el libro sobre la *Pintura cusqueña* editado en Cuzco en 1928 y en París al año siguiente por Felipe Cossio del Pomar.

De ellos probablemente José Uriel García sea quien alcanzó mayor relieve por su formación filosófica y sus preocupaciones sociales, que lo llevaron a una búsqueda tenaz no exenta de contradicciones como bien apunta José Tamayo Herrera en *Esbozo para una historia de las ideas en el Cuzco* (1972). En estos años el cuzqueño José Ángel Escalante, que fue Ministro de Educación de Leguía, creó el sistema de educación indígena luego de escribir su manifiesto *Nosotros los indios*, mientras que las ideas indigenistas se propagaban en las revistas de izquierda *Kosko* que dirigía Roberto Latorre Medina y *Kuntur* que conducía Román Saavedra.

El articular los textos con un imaginario capaz de conmover y persuadir fue uno de los avances notorios de esta generación de periodistas, fotógrafos y pintores cuzqueños. En la Argentina fueron justamente los “rotograbados” de *La Nación* y *La Prensa* de Buenos Aires los que acogieron desde 1920, y con inusitada frecuencia, los ensayos y reflexiones de la intelectualidad cuzqueña.

En forma paralela a esta expansión fuera de sus fronteras el cuzqueñismo siguió su curso en la propia ciudad, definiéndose nuevos postulados teóricos que fueran mejorando el entendimiento y las probabilidades tanto del indigenismo como del incanismo. En 1930 Uriel García publicó una obra fundamental, *El Nuevo Indio*, que justamente promulgaba la idea de que era necesario diferenciar las ideas de “incanidad” e “indianidad”, entendiendo que la primera era una parte o un periodo de la segunda, pero que era imposible imitarla en toda su dimensión, independientemente de las formas. Había que volver la mirada al indio actual, a la tierra que lo contenía, pero no hacia el inca.

Más allá de esto, la idea del “incanismo” continuaría su curso. En 1937 impulsados por García un importante grupo integrado por Alberto Delgado, J. G. Cosío, Velasco Astete, Rafael Aguilar, Latorre, Luis Felipe Paredes, Alfredo Yépez, Julio Gutiérrez y otros, formó en el Cuzco el Instituto Americano de Arte y posteriormente, en 1941, el de Puno. Ambos activaron la tarea editorial, la reflexión y el debate. Tanto Martín Chamblí como Juan Manuel Figueroa Aznar integraron el grupo fundador. José Uriel García potenciaría la creación y utilización de nuevos símbolos como el himno del Cuzco, la bandera de Tawantinsuyu, o la identificación del día del Inti Raymi como “Día del Cuzco”, lo que se concretará en 1944.

En este sentido cabe señalar la importancia que adquiriría esta vertiente del movimiento indigenista cuzqueño ya que en la Argentina el predominio se manifestaba mucho más claramente hacia la opción hispanista o neocolonial. Sin embargo el interés por la potencia de los conjuntos arqueológicos andinos se manifestó con mucha fuerza, como es fácil deducir del espacio periodístico

que ostentaron los mismos en estos años que van de 1920 a 1950. El mundo cultural cuzqueño recibiría con sorpresa y alegría la noticia de que en Buenos Aires existía una mansión con un sector de dependencias “cuzqueñas” formada por Enrique Saint y Andrea Manceaux de Saint. En efecto, abajo había un pasadizo formado con semejanza al Hatunrumiyoc y su piedra de doce ángulos y arriba dependencias con mobiliario colonial y pinacoteca de la región sur del Perú. Según Víctor Guillén allí estaba “el Cuzco en su más egregia y espléndida manifestación”.

José Uriel García era, para entonces, columnista habitual en los principales diarios de Buenos Aires, divulgando el patrimonio cuzqueño tanto precolombino como colonial, en artículos que normalmente eran ilustrados con las fotografías de Chambi, Mancilla, Vargas, Guillén u otros fotógrafos peruanos. En 1938 Ricardo Rojas, notable literato argentino y uno de los mayores exponentes del nacionalismo y americanismo en su país, publica su obra *Ollantay* inspirada en el drama quechua, que será nuevamente representado en el Teatro Colón de Buenos Aires, ahora con artistas argentinos. Tampoco debemos olvidar la prédica de Rojas a través de *Eurindia* primero y el *Silabario de la decoración americana* después, manteniendo a la vez un fluido contacto con el núcleo intelectual cuzqueño. En 1943 se pondría en escena en el Cuzco, Puno y La Paz la tragedia *Ollantay* que escribiera Rojas.

La difusión de Cuzco fuera de sus fronteras se multiplica en los años 40, momento en que el turismo pasará a convertirse en una de las actividades primordiales de la ciudad, atrayendo nuevos recursos económicos y potenciando un nuevo proyecto de modernización. Este proceso será interrumpido fatalmente en 1950 cuando el terremoto asola a la ciudad y destruye buena parte de su patrimonio, pasando a partir de entonces a centrar las acciones en la reconstrucción del mismo. Es también el fin de ese “Cuzco aldeano”, ensimismado y regionalista en el que aun creían algunas personalidades de la ciudad. La catástrofe había terminado por derrotar al fallido proceso de revitalización de un pasado que ya no volvería. Sin embargo en 1951 se publicaría en Buenos Aires el único libro de Martín Chambi, documentando la ciudad que había quedado afectada tan dramáticamente en su patrimonio.

III ALGUNAS PRECISIONES SOBRE EL TRABAJO

Para la concreción del presente trabajo, hemos partido de la recopilación de bibliografía y hemerografía producida en diferentes países del continente, especialmente en los tres implicados en el proyecto, es decir Perú, Bolivia y Argentina. Hemos hecho hincapié en integrar recientes aportes sobre las manifestaciones artísticas y el mundo de las ideas del indigenismo, incluyendo estudios sobre los sistemas pedagógicos y los debates sobre las opciones de preservación patrimonial. En tal sentido, la revisión de numerosos libros y catálogos sobre artistas argentinos y peruanos enrolados en las corrientes indigenistas en general y particularmente en aquellas que centraron su atención en el rescate, a través de lenguajes estéticos contemporáneos, del arte prehispánico, ha supuesto un alto grado de enriquecimiento a la hora de desarrollar nuestra tarea. Los catálogos de Elena Izcue y Manuel Piqueras Cotoí, publicados con motivo de sus respectivas exposiciones en el Museo de Arte de Lima en 1999 y 2003, son elocuentes en este sentido.

En el ámbito de la fotografía, publicaciones últimas como los estudios hechos por Andrés Garay sobre Martín Chambi y Max Vargas, entre otros, nos muestran a artistas expresivos más allá del amplio abanico de publicaciones que sobre estos célebres fotógrafos se habían realizado. Los

estudios de César Itier y Zoila Mendoza sobre teatro y música cuzqueña han abierto un panorama de reflexión y un marco teórico-práctico notable, que, entre otras cuestiones, nos permitió recomponer más cabalmente la significación histórica de aquellas manifestaciones hasta el momento de la presentación de la Compañía Incaica de Teatro en Buenos Aires en 1923 y sus posteriores derroteros. El estudio de Luis Miguel Glave sobre la identidad regional y nacional en el paso de la colonia a la república en el Cuzco y su región arrojaron luces para el marco de las ideologías en ciernes, de las que derivará toda aquella rica producción artística que abarcará los campos de la literatura, pintura, escultura, arquitectura en la zona surandina. Completan de esta manera los magníficos estudios de José Tamayo.

No menos atractiva es la investigación que Cynthia Vich realizó sobre el *Boletín Titikaka* editado en la ciudad de Puno, y distribuido en todo el continente, que nos muestra otra faceta de la vanguardia indigenista en el Perú, y a un grupo de intelectuales puneños olvidados, que no salieron de su terruño pero su influencia en el ideario de la época fue fundamental en la historia de las ideas. La trayectoria de Manuel Domingo Pantigoso ratifica la dimensión regional de este fenómeno cultural, como lo atestigua el reciente libro publicado por su hijo Manuel Pantigoso Pecero.

En lo que concierne a Cuzco, se revisaron las bibliotecas y hemerotecas del Archivo Histórico y de la Municipalidad, que cuentan, entre otras, con colecciones de los diarios más importantes de la primera mitad del siglo XX, *El Sol* y *El Comercio*, fuentes fundamentales para la historia local cuzqueña. Acudimos también a la Biblioteca “Guido Delran Cousy” del Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, donde se conservan otras publicaciones periódicas que desde la segunda mitad del siglo XIX, tuvieron presencia en la ciudad y región, siendo antecedentes de los periódicos mencionados. Insistimos aquí en la búsqueda de libros y revistas ilustrados que permitieron un conocimiento más preciso del influjo estético de las corrientes indigenistas e incanistas.

Igualmente, se hicieron registros de fotografías de época existentes en colecciones privadas del Perú, de Bolivia y Argentina, en especial las que ofrece el CEDODAL de Buenos Aires. El Instituto Americano de Arte y el Centro Qosqo de Arte Nativo, son dos de las más antiguas e importantes instituciones culturales cuzqueñas en cuyos archivos encontramos ilustrativo material. Sin duda, el acopio de imágenes útiles para el proyecto fue una de las labores centrales, esencialmente en lo tocante a fotografía histórica y obras de arte. En cuanto a las primeras, fundamentalmente, se trata de vistas urbanas y rurales, grupos de gente e individuos, retratos de personalidades vinculadas a las ideas del proyecto. Respecto de las segundas, hemos centrado la atención en localizar obras de artistas argentinos que dedicaron su labor o parte de la misma a las temáticas cuzqueñas. En el caso de Perú y Bolivia, por lo general se trata de artistas de reconocida trayectoria como pueden ser respectivamente José Sabogal y Cecilio Guzmán de Rojas, además de los epígonos de ambos y de otros varios actuantes en el Cuzco y su región. De cualquier manera, la labor se inclinó a indagar en sus producciones a partir de las premisas de nuestro trabajo, incorporándolas a nuestro discurso.

En cuanto a la arquitectura, puede señalarse un proceso similar, consistente sobre todo en la mención de relevantes ejemplos neoprehispánicos y neocoloniales en el eje Cuzco-La Paz-Buenos Aires, e inclusive fuera de estas ciudades. En tal sentido, edificios como el pabellón peruano de la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929, obra de Manuel Piqueras Cotoquí que encierra en sí amplias referencias icónicas a lo colonial y prehispánico, son tenidos en cuenta. En La Paz, el arqueólogo Arturo Posnansky no sólo se dedicó a estudiar la antigua cultura Tiwanaku, sino

que diseñó el edificio del Museo Tiwanaku inspirándose en ella. El diseño de la actual Plaza del Estadio, inspirada en el desarrollo espacial de dicho complejo arqueológico, recrea el famoso templete subterráneo de la mencionada cultura. La que fuera vivienda del arqueólogo reproduce en yeso toda la iconografía Tiwanaku, ubicada en los vanos de las puertas, dinteles, cenefas, frisos, hasta una chimenea con toda la iconografía de la Puerta del Sol.

Con todo lo sintéticamente referido, hemos procurado brindar aquí una visión bastante desconocida de las relaciones Cuzco-Buenos Aires a través fundamentalmente del arte argentino de la primera mitad del siglo XX, marcando, por contrapartida, la presencia sobresaliente que en la arquitectura, los ámbitos artísticos, la cultura de base y los medios de comunicación argentinos tuvo todo lo relacionado con Cuzco, el imperio incaico y el indigenismo peruano.

Finalizando este apartado introductorio, y aun con riesgo de omitir nombres de personas e instituciones que nos han ayudado a lo largo de la realización del presente trabajo, propiciando y enriqueciendo las tareas de la investigación, queremos manifestar nuestro profundo agradecimiento, en primer lugar a la Universidad San Martín de Porres de la ciudad de Lima en la persona del Dr. Johan Leuridan Huys, Decano de la Facultad de Ciencias de la Comunicación, Turismo y Psicología, por la subvención del proyecto. Al Dr. Ismael Pinto Vargas, Director del Instituto de Investigación de Ciencias de la Comunicación de la Universidad San Martín de Porres, cuyo apoyo a la realización del mismo es invaluable. Asimismo, en la ciudad de Lima, a Pedro Pablo Alayza, Pedro Belaúnde, Enrique Bonilla, Alfonso Castrillón-Vizcarra, Rosanna Kuon, Nanda Leonardini, Natalia Majluf, Sandra Negro Tua, Manuel Pantigoso Pecero y Fernando Villegas Torres. En el Cuzco, al Director de la Escuela Superior Autónoma de Bellas Artes “Diego Quispe Tito”, Lic. Lucio Vita Gutiérrez Mendoza; al Presidente del Instituto Americano de Arte Ing. Carlos Ruiz Caro Ning; al personal del Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, Biblioteca “Guido Delran Cousy”, y a Mario Castillo Centeno, Diana Castillo Cerf, Diego Castillo Cerf, Rubén Flores Encalada, Jorge Flores Ochoa, Marleni Guerra Salazar y José Ignacio Lámbarri. En Puno, al Museo Municipal Carlos Dreyer. En Piura, a Andrés Garay Albújar y Pablo Sebastián Lozano. En la ciudad de La Paz, a la Directora del Museo “Marina Núñez del Prado”, Lic. Daniela García, al funcionario del Museo de Etnología y Folklore, Lic. Freddy Taboada, y a Mireya Muñoz de Nogales y Pedro Querejazu Leyton. En la provincia de Jujuy, al director del Museo Francisco Ramoneda (Humahuaca), Luis Ramoneda; a los directores y personal de los Museos “José Antonio Terry” y “Ernesto Soto Avendaño” (Tilcara); a Martín Gutiérrez Viñuales y Jorge Tomasi. En Tucumán, a Alberto Nicolini y Celia Terán. En Buenos Aires, al personal del CEDODAL (Centro de Documentación de Arquitectura Americana), y a Lucio Aquilanti, María Elena Babino, Carlos Balmaceda, Florencia Barcina, Pablo Beitía, Nicolás Di Yorio, Abel Ferrino, Margarita Gibbons, Alejo Gutiérrez Viñuales, Ignacio Gutiérrez Zaldívar, María Isabel de Larrañaga, Marta Leveratto (+), Patricia Méndez, Susana Mendigochea, Alberto Petrina, Elisa Radovanovic, Alejandro Ruiz Luque, Paula Sarachman, Graciela Scocco, Daniel Schávelzon, Diran Sirinian, Nicolás Vega y Roberto Vega. En Rosario, a la dirección y personal de la Escuela Normal N° 2, a la familia Maffei, a la Galería Krass, y a Matilde Bassi, Adriana Bertolotti, Roberto De Gregorio, Ana Inés Fracassi, Jorgelina Fracassi de Stodart, Juan Pujal, Horacio Quiroga y Armando Vites. En Santa Fe, a Gabriela Garrote. También a Luisa Durán Rocca (Brasil), Rodolfo Vallín Magaña (Colombia), Asunción Salazar Bulnes (Chile), María Luisa Bellido Gant, Miguel Carini y Amparo Graciani García (España), Gabriela Mosconi y James Judd (Estados Unidos).

CAPÍTULO I

EL CUZCO EN LOS ALBORES DEL SIGLO XX



I EL GERMEN DE UNA INTELLECTUALIDAD CON RAÍCES

EL SIGLO XIX PERUANO VISTO DESDE CUZCO

No es fácil sintetizar en pocas líneas la realidad nacional del siglo XIX peruano y bastante menos desde la perspectiva provinciana pues no se trata de un simple capítulo en la historia de nuestros pueblos. Sin embargo nos permitimos a modo de marco, referir algunos hechos, porque los sucesos en el Cuzco del siglo XX no pueden desligarse de la realidad que vivía el país desde su independencia de la corona española en 1821.

Durante el siglo XIX se hizo muy difícil pensar el Perú como una nación. Desde diferentes ópticas, los intelectuales peruanos se preguntaban si el Perú era o no una nación; el país se convierte en tema-problema que tiene como característica importante, entre otras, su fragmentación espacial y social.

El abogado cuzqueño Rafael Calderón Penaiglillo, planteó en 1924 desde las páginas del diario *El Comercio* del Cuzco, una clara y explícita figura del problema nacional, atinada visión que resumiría el pensamiento de muchos cuzqueños de entonces, que veían el país desde sus entrañas: *“el concepto de la nacionalidad comprende varias unidades: territorial, racial, de ideas, histórica y de lenguaje; de los cuales no existen en el Perú ni aún la territorialidad; y como la nación es un todo social de contornos definidos por la fusión de sus elementos componentes, no se ha producido todavía la unificación nacional, y si no está constituida la base demográfica sobre la que descansa el Estado, que debe responder a la voluntad de la armónica agrupación de personas, es evidente, como lógica consecuencia, que no está establecido ni puede establecerse el Estado nacional peruano sobre la actual dispersión de sus elementos”*¹.

En los primeros lustros del siglo XX, frente a este limbo de visión sobre la nacionalidad y otros importantes y polémicos asuntos como el mestizaje y lo “criollo” y el indigenismo y ante la incapacidad de las clases dirigentes del país para proponer respuestas a los múltiples problemas que él presentaba, surgen propuestas de otros sectores de la sociedad tratando de responder a los retos que los tiempos modernos exigían.

En el sur andino, principalmente en los departamentos de Cuzco, y Puno, las pequeñas elites intelectuales presentan propuestas que se resumen en: a) enarbolar las ideas indigenistas y descentralistas, reiterado anhelo de los pueblos andinos desde el inicio de la época republicana peruana, en el segundo decenio del siglo XIX; b) el indigenismo se manifestó en las nacientes ciencias sociales, en la literatura, teatro, música pintura y escultura, aunque no en una sólida orientación política. La propuesta de descentralización que si bien tuvo una expresión política, no tuvo repercusión popular: c) la formación de partidos políticos en Cuzco; unos pocos intelectuales y artistas cuzqueños, optaron por la reivindicación del Tawantinsuyu, de la que nacería la corriente incanista o incaísta del siglo XX, aunque sus raíces datan tempranamente del siglo XVI.

1

Rénique, José Luis. *Los Sueños de la Sierra. Cusco en el siglo XX*. Lima, CEPES, 1991.

MODERNIDAD E INTELECTUALIDAD. CUZCO A INICIOS DEL SIGLO XX

En el marco señalado, la ciudad del Cuzco nace al siglo XX con la fisonomía de la añeja ciudad colonial y señorial, sus calles empedradas tenuemente alumbradas por faroles a querosén, no existía aún la luz eléctrica, carecía de saneamiento urbano, el mercado de abastos en la Plaza Mayor y sus habitantes rodeados de antiguas construcciones prehispánicas y coloniales.

Ciertamente la ciudad del siglo XX no reflejaba su antiguo esplendor de capital imperial. Su aislamiento respecto de la costa y del centro del poder Lima era notorio, como también el reconocer la crisis económica de la región durante la segunda mitad del siglo XIX. Son reiteradas las aseveraciones de estudiosos de la situación cuzqueña de esa época, que señalan su “decadencia” debida al despoblamiento de la provincia como factor determinante.

En 1912 el censo realizado a iniciativa del rector de la Universidad Nacional del Cuzco, el norteamericano Alberto Giesecke, censo que se consideró el primero con carácter científico, ya que el mismo Giesecke señaló que había sido realizado cuidadosamente y que sus datos eran sólidos, dio una población de 26.936 habitantes para nuestra ciudad.

Estudios de aquel momento coinciden en relacionar, a modo de premisa, el desarrollo demográfico de un pueblo con el progreso y la modernidad del mismo. Esta posición se dijo, calzaba perfectamente con la realidad cuzqueña. Su población venida a menos por las epidemias de viruela de fines del siglo XIX y la de 1902, según algunos, sólo era de 13.500 habitantes y según Hildebrando Fuentes, ex prefecto de la ciudad, ésta contaba con 15.000 personas en 1903, lo que necesariamente devenía en su decadencia según aquel pensamiento.

Sin embargo, el referido censo de 1912 da otra impresión por el número de habitantes que señala. Es de dudar que en 10 años (entre 1902 y 1912) la población cuzqueña se haya duplicado, máxime si consideramos que la migración no era un fenómeno avasallador como lo fue posteriormente. En 1920 Cuzco tenía una población de 37.000 habitantes y para 1940 ésta será de 54.631. En resumidas cuentas, la historia demográfica de esta ciudad desde el siglo XIX hasta inicios del XX, es una trayectoria que para entenderla deberá poner más interés en el estudio histórico de algunos aspectos de ese momento como el económico. Esto demuestra que las afirmaciones generales hasta hoy conocidas y que sustentan “la decadencia”, no se ajustan necesariamente a la realidad de entonces.

Desde el punto de vista de los intelectuales cuzqueños de formación y tendencia positivista, la población indígena y mestiza del Cuzco, no estaba en condiciones ni físicas ni morales para sostener su desarrollo demográfico de manera progresiva. Para ellos, la ciudad estaba todavía lejos de la civilización, y una prueba era el lamentable estado en que ésta se encontraba debido a factores como la falta de higiene y las tremendas condiciones sanitarias por carencias de las infraestructuras adecuadas. Estos conceptos eran vertidos una y otra vez, tanto en periódicos de la ciudad como en discursos académicos y políticos.

Las condiciones de falta de salubridad facilitaban la propagación de enfermedades y causaban mortandad infantil, siendo el caso de muchas ciudades en Latinoamérica de los últimos decenios del siglo XIX y principios del XX. Fueron temas manejados para explicar el despoblamiento de las ciudades y hacer estimados de sus habitantes pero según algunos demógrafos contemporáneos,

la apariencia de las ciudades podían ser engañosas para llegar directamente a conclusiones poblacionales². Ese fue el caso de la ciudad del Cuzco.

Algunas situaciones cambiarán para siempre la vida de sus habitantes y harán que Cuzco despierte al mundo que Tamayo acertadamente denominó de la “primera modernización”. Esta etapa que el autor data entre 1895 y 1945³, se inició al vencer el aislamiento al que la ciudad estaba sometida. En 1896 se funda la Compañía de Transportes del Sur, empresa de capitales cuzqueños y arequipeños que construyó el tramo faltante de la carretera Cuzco-Sicuani, uniendo definitivamente a la ciudad de Arequipa, más cercana al mar por el puerto de Mollendo, con el Cuzco. La otra vía era el ferrocarril que partiendo de Arequipa llegaría a Cuzco, en 1910. Aunque para un grupo de cuzqueños la llegada del ferrocarril significaba acrecentar la dependencia económica con Arequipa y Lima, para otros significó un paso más en el progreso de la vieja ciudad.

Los viajes en tren permitirán dar un paso importante y decisivo en la formación intelectual de jóvenes como Luis E. Valcárcel, al que los viajes por la región cuzqueña y luego a Lima le significaría una de las más proficuas escuelas en su aprendizaje ya que tuvieron oportunidad de comparar y comprobar lo disímil de los procesos modernizadores entre Lima que optaba por mirar afuera avalando los discursos extranjeros y las sociedades andinas que conocían muy bien. Sociedades que se enfrentaban con su revaloración y la discusión del “problema indígena”, en una sociedad conservadora como era la del sur andino.

Otros adelantos tecnológicos llegarán en esta interfase entre los siglos XIX y XX. En 1890 se instala el primer telégrafo y le sigue en 1905 la primera estación telefónica. Dos líneas de tranvías funcionarían en la ciudad con los tranvías de tracción jalados por mulas y caballos en 1903, tendiéndose rieles por el centro de la ciudad. Gracias a empresarios cuzqueños en la década del 10, se inaugura la primera central hidroeléctrica de Qorimarca, a sólo 25 kms. de la ciudad, con lo que en Cuzco se inicia una nueva etapa en el campo industrial. Así la industria textil tendrá su primera fábrica citadina “Huáscar” en 1918, cuando ya existían otras en la zona rural como “Lucre” la más antigua de ellas que se fundó en 1886 ya que contaba con su propia hidroeléctrica. Llegaría el alumbrado público en 1914 y los primeros automóviles un año después. La empresa inglesa Foundation Company realizará los trabajos de saneamiento urbano de agua y desagüe. Otro hecho importante que movilizó la vida económica de la región, fue la explotación de la riqueza gomera en la zona de selva que se vio como un regalo de la naturaleza y consolidó varias fortunas regionales.

En el campo del intelecto y la cultura, el área sur andina será especialmente notable en el contexto nacional, por la presencia de diversos grupos emergentes de intelectuales y escritores que se unificarán bajo el discurso del tema de la modernidad que implicó la idea de “progreso y renovación”, sempiterna aspiración de los cuzqueños principalmente de sus sectores juveniles.

Otro tema que dominaría el panorama intelectual de la época, era el de compatibilizar la noción de nación y el pensamiento andino, que implicaba el siempre presente “problema” de la población indígena, sector al que muchos atribuían el obstáculo para un desarrollo moderno,

2 Kruggeler, Thomas. “El mito de la despoblación”. *Revista Andina*, Cuzco, Centro de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de las Casas, 31, año 16, No. 1, 1998, p. 131.

3 Tamayo, José. *Historia Social del Cuzco Republicano*. Lima, 1978.

siendo el espacio cuzqueño representativo de este conjunto de inquietudes, manifiesto en el intensa actividad periodística y ensayista sobre todo entre 1910 y 1930⁴.

Como antecedente, debemos mencionar que hasta prácticamente finales del siglo XIX, el quehacer intelectual fue monopolio de una pequeña élite, que como en otras actividades de la vida local, reflejó gran pasividad y rutina. Una ínfima minoría tenía acceso a la educación escolar y menor aún sería la posibilidad del estudio universitario a pesar de la presencia de la Universidad San Antonio Abad, fundada en el siglo XVII, y que también reflejaba la inercia que se vivía y respiraba en el ambiente.

En el aspecto cultural de finales del XIX, algunas señales marcarán el inicio de la “primera modernización”. La Gran Exposición Departamental organizada por el prefecto coronel Pedro José Carrión en la que se exhibieron piezas de origen incaico y colonial y productos agrícolas de las tres regiones del Perú así como animales de estas zonas, tuvo como finalidad generar entre los cuzqueños conciencia de sus riquezas culturales y su potencial agropecuario. La exposición estuvo abierta de mediados de 1896 a inicios del 98.

El “despertar” intelectual en la ciudad se manifestó en sucesos y acontecimientos muy importantes como la fundación del Centro Científico del Cuzco en 1897; la aparición del primer periódico cuzqueño, el diario *El Sol* que nace en 1901 fundado por Ángel Vega Enríquez y que tendría la imprenta más moderna de la ciudad. Todavía en 1893, Félix Evaristo Castro había fundado *El Comercio* publicación bisemanal, vinculada a la élite económica, que a raíz del recientemente fundado *El Sol*, se convirtió en el otro diario cuzqueño. En mayo de 1909 se produce la “revolución universitaria” de la San Antonio de Abad, propiciada por sus estudiantes, luego de trece largos años de statu quo del rectorado de Eliseo Araujo. En ese momento se iniciaría el resurgimiento de la Universidad, “la edad de oro” como la denomina Tamayo⁵. El “descubrimiento” de Machu Picchu en 1911, fue la noticia que puso a Cuzco en los ojos del mundo y creó posición en la conciencia del intelectual y la ciudadanía cuzqueños.

Muchas agrupaciones políticas, sociales, culturales se fundaron en este período; igualmente se editaron publicaciones, diarios y revistas que se difundieron en el sur andino peruano, en Bolivia y Argentina. Entre 1890 y 1920, se publicaron 25 periódicos que auspiciaban ideas federalistas y regionalistas.

En 1909 se funda la imprenta y editorial de los hermanos Héctor y Gustavo Rozas, de connotada familia de intelectuales y políticos de la ciudad; editará gran número de publicaciones de autores cuzqueños. De sus más notables ediciones están la colección de la *Revista Universitaria* de la San Antonio Abad, hasta su cierre en la década de los 60, en que sus dueños ya de avanzada edad, la desactivan por cambio de domicilio a Lima.

4 Ver: López Lenci, Jazmín. *El Cusco Paqarina Moderna, cartografía de una modernidad e identidad en los Andes (1900-1935)*. Lima, Fondo Editorial Universidad Mayor de San Marcos y CONCYTEC, 2004; Itier, César. *El Teatro Quechua en el Cuzco. Indigenismo, Lengua y Literatura en el Perú Moderno*. Cuzco, IFEA CBC, Tomo III, 2000; Justiniani F., Eleodoro, Esteban, Tupa (comp.). *Música Cuzqueña. Antología siglos XIX-XX*. Cuzco, Auspicio del Comité de Servicios Integrados Turísticos Culturales, 1985. Aragón, Luis Angel. *Historia del Periodismo Cuzqueño 1822-1983*. Cuzco, IDEA Editores, 1983; Glave; Luis Miguel. *La República Instalada. Formación Nacional y Prensa en el Cuzco 1825-1839*. Lima, IFEA, Instituto de Estudios Peruanos, 2004, entre otros.

5 Tamayo, *Historia...* ob cit. 1978, p. 52.

En 1910 se editará *La Sierra*, órgano de difusión de la Reforma Universitaria dirigida por José Ángel Escalante, que se propuso combinar el interés científico con la propaganda, para romper el aislamiento intelectual, motivar la discusión sobre los temas regionales e incorporar la voz estudiantil que años más tarde sería la voz de una nueva generación de intelectuales.

Muy importante fue la aparición de la *Revista Universitaria* fundada por el rector Giesecke con la colaboración de los jóvenes cuzqueños del grupo de La Sierra. Se publicó a partir de 1912 en calidad de “Órgano de la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cuzco”, tal como reza en su carátula. Se publicaron en ella investigaciones de alumnos, graduados y docentes de dicha universidad en temas históricos, literatura y música quechuas, monografías etnográficas sobre las comunidades indígenas. Fue un espacio que estuvo abierto a la colaboración de antiguos miembros del Centro Científico del Cuzco.

En 1913 José Lucas Caparó y Luis E. Valcárcel fundan el Instituto Histórico del Cuzco que reuniría a otros personajes del Centro Científico y del grupo de La Sierra. El objetivo principal de esta asociación fue impulsar los estudios históricos, arqueológicos y folclóricos y proponer al gobierno los medios más eficaces para conservar los restos de nuestras antiguas civilizaciones y denunciar sus deterioros. Sólo publicó un número de su órgano de difusión *Nuestra Historia* y al no contar con apoyo, su actividad decayó hasta desaparecer.

Igual suerte corrió el Centro Nacional de Arte e Historia conformado en 1916 con Ángel Vega Enríquez, los hermanos Cosío, José Uriel García y Rafael Aguilar. El punto central que este grupo quería destacar, era el regionalismo del arte en el Perú, en oposición al esnobismo de la intelectualidad limeña que señalaba que en nuestro país se carecía de temas locales para crear arte. Es evidente la diferencia de motivaciones que existieron entre la posición de los artistas provincianos de sus contemporáneos limeños. Así lo muestra la producción literaria y artística de aquella época. El deseo provinciano fue de resaltar la vida indígena. Tiempo después los artistas indigenistas, sobre todo pintores y literatos, causarían controversia y crearían desconcierto en el cerrado ambiente intelectual limeño que se sorprendió de ver retratado el paisaje, la gente y la cultura de un Perú cuya existencia no quería ser vista y mas bien había sido negada por “los hombres cultos” de la capital.

El Archivo Histórico Regional del Cuzco se fundó por esta misma época; fue un paso importante en la defensa del patrimonio histórico de esta parte del país, pues el repositorio que reunía archivos notariales y judiciales del departamento del Cuzco, se centralizó en Lima. No sólo se rescató esta documentación como parte del patrimonio cuzqueño, sino la posibilidad para los estudiosos de tener a mano fuentes primarias para la investigación de la historia cuzqueña.

En la década de los veinte funcionaron en la ciudad, entre otras entidades, la Sociedad Anónima de Arte, la Sociedad de Bellas Artes, el Grupo Ande y su Academia de Dibujo, el Centro Nacional de Arte e Historia, y la Escuela de Artes y Oficios, de intensa actividad. Se editaron revistas como *Kuntur*, *Wifala*, *Waman Poma*, *Livy*, *Kosko*, con ilustraciones de xilogramados y las primeras reproducciones fotográficas de Martín Chambi. *Kosko* contó con colaboradores como Luis E. Valcárcel cuyas ideas se difundirán por todo el altiplano y más al sur. La revista fue censurada y clausurada en 1925, luego de trece meses de fundada y sus miembros sufrieron persecución política.

En 1926 nació el grupo Resurgimiento, cuya instauración significará el primer intento de constituir un frente nacional que denuncie el sistema latifundista, a favor del campesino indígena. Propiciaría la coordinación entre los sectores urbanos y rural. Asimismo se fundaron las células cuzqueñas del Partido Aprista en 1926 y del Partido Comunista del Perú en 1929⁶.

Para entonces, había abierto sus puertas el Centro Qosqo de Arte Nativo (en 1924). Su nombre inicial fue Centro Musical Cuzco; fue la primera institución cultural en la ciudad que se dedicó a la promoción del arte folclórico de la zona y se formó el mismo año en que los artistas de la Misión Peruana de Arte Incaico, de la que trataremos luego, volviera de su exitosa gira por Bolivia, Argentina y Uruguay. *“Un 6 de noviembre de 1924, reunidos ocho amigos artistas, en el interior de una cafetería o tetería llamada La Rotonda decidieron crear una agrupación de música y danza vernácula que bautizaron con el nombre de Centro Ccosco de Arte Nativo. Días después, en una reunión formal del 10 de Noviembre se instaló su primera junta directiva encabezada por el Dr. Luis Alberto Pardo Durand, eminente arqueólogo y cuzqueñista, que sentó las bases de muchas instituciones culturales y científicas. En aquel grupo selecto estaban: Baltasar Zegarra P., Roberto Ojeda C., Juan de Dios Aguirre Ch., César Valdivieso, Humberto Vidal Unda, Santiago Lechuga, Manuel Palomino, Martín Chambi, Horacio Fortón, Avelino García y otros más”*⁷.

Hasta 1933 fue una institución que reunió, como era usual en aquella época, a artistas e intelectuales de la ciudad a quienes unía, además de la pertenencia a los estratos medio y alto de Cuzco y tener formación universitaria o formación musical, su expreso interés por la música, danza y teatro como medios para desarrollar sentimientos de identidad cuzqueñista. Se sabe que su actividad cultural sufrió un total estancamiento por los años 40, no existiendo una institución con las características del Centro Qosqo que tomara su lugar.

En mayo de 1927 se funda la Sociedad Pro Cultura, que tiempo después añadiría el nombre de la insigne cuzqueña Clorinda Matto de Turner. Fue la primera institución femenina que abrió sus puertas *“...con miras culturales i de superación femenina conformada por un grupo de mujeres comprensivas y dinámicas ... dedicarse a la honrosa tarea del mejoramiento social y de la lucha contra los prejuicios hacia la mujer”*⁸. Según el Acta de Fundación se reunieron ex alumnas del colegio de señoritas María Auxiliadora, Leticia Valcárcel de Álvarez, hermana del ilustre Luis E. Valcárcel, Lucrecia Velazco, hermana del aviador cuzqueño Alejandro Velasco Astete, Graciela Ugarte, Carmela González, Augusta y Doris de La Torre, Zoila Niño Neira, Lastenia de Velazco, María Elsa y Estela Iberico, Ester Chamorro, María Julia Orihuela y Luzmila Rozas, todas ellas pertenecientes a distinguidas familias cuzqueñas de intelectuales y hacendados de la zona, con el fin de propiciar el “desarrollo intelectual, artístico i físico de la mujer cuzqueña”, habiendo elegido como Presidente Honoraria a doña María Romainville viuda de La Torre y Presidenta Activa a Leticia Valcárcel de Alvarez⁹. En 1946 publicaron el primer número de su revista, extendiéndose la aparición de ésta durante el XX, hasta 1966 en que se edita el número 8. En el 2001 con motivo de las “Bodas de Diamante”, setenta y cinco años de vida institucional, se publicó el número 9, conteniendo

6 Gutiérrez, Julio G. *Así nació el Cuzco rojo. Contribución a su historia política 1924-1934*. Lima, 1986.

7 Oroz, Diómedes. *Reseña Histórica del Centro Qosqo*. Cit. por Mendoza, Zoila. *Crear y sentir lo nuestro. Folclor, identidad regional y nacional en el Cuzco del siglo XX*. Lima, Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006.

8 *Pro Cultura. Revista Femenina*, Cuzco, año 1, N° 1, octubre de 1946.

9 *Revista de la Sociedad Pro Cultura “Clorinda Matto de Turner”*, Cuzco, N° 9, 2001, p. 13.

valiosos datos sobre la historia de la agrupación, siendo actualmente entidad representativa de la mujer cuzqueña.

La Municipalidad de Cuzco, a inicios de 1930, había concluido la construcción del Teatro Municipal ubicado en la Avenida El Sol, a una cuadra de la Plaza de Armas, a cargo del arquitecto Fernando Schimanetz, edificio derruido por los años 60 del siglo XX para dar paso a un nuevo edificio de calidad poco afortunada. *El Sol* del Cuzco reseñaba el 4 de enero de 1930 que esta edificación de “cuatro lujosos y artísticos pisos, de un estilo arquitectónico moderno [...] tiene una soberbia fachada de estilo elegante en el que se han aplicado, como motivos capitales, series de arcos y columnas en puertas y ventanas, rematando todo en una preciosa coronación que da a todo su aspecto gallardo y esbeltez...”¹⁰.

El 25 de febrero de 1932 vio la luz en Cuzco el primer número de una nueva revista, *Alma Quechua*, fundada y dirigida por el Dr. Humberto Pacheco, tribuna para el ideario, la cultura y el arte indigenistas, que no dudaba en afirmar, en sus “palabras iniciales”, que “abordaremos con fe el problema indígena (y) laboraremos por la formación de una Pedagogía Nacional”, a lo que se agrega: “Llevamos por Egida las doctrinas del maestro Manuel González Prada, su sano optimismo, su rubor insólito, su incurvatura proverbial, en estos trigos, donde pontifican, la enredadera, el engrudo y el color de una sola pieza... modestamente aspira a ser el vocero de la juventud libre del Perú”¹¹. En un editorial de 1934 se afirmaría: “La política dejamos para los audaces chaveteros que despedazan la opinión popular en los pasillos palaciegos, para los agitadores de plazuela que hoy luchan en nombre del pueblo para gobernar mañana contra el pueblo”¹². En el campo de las artes, *Alma Quechua* integraría a una legión de creadores entre los que puede mencionarse a Miguel Valencia, Domingo Velasco Astete, Néstor Cavero, Alejandro Gonzáles “Apu-Rímak”, Luis Zúñiga, Salas, J. H. Perla, H. Valdivia, M. L. Torres, Mariano Fuentes Lira, y dos claros innovadores, Manuel Domingo Pantigoso y Edgardo Díaz, inclinado éste a temas sociales con lenguajes estéticos de vanguardia.

No pasamos por alto que la radiodifusión en la ciudad se inicia en abril de 1936¹³ con la aparición de Radio Cuzco, por gestión del ingeniero arequipeño Carlos Lizárraga Fischer quien se estableció en esta ciudad. Fue inaugurada con una ceremonia oficial y significó todo un acontecimiento en la historia de la Ciudad Imperial.

Cuzco inicia un cambio en sus costumbres cotidianas; los horarios empiezan a girar en torno a los programas de la radio. La prensa escrita local dedicará espacios para comentarlos y difundirlos, estando estos encaminados inicialmente hacia un grupo selecto de radioescuchas; la programación de música y el tratamiento de las noticias fue dirigido a gente de cierto nivel intelectual, no teniendo impacto en el poblador común, menos aún en el habitante del campo. Todo acto cultural, conciertos, conferencias, festivales, exposiciones, eran motivo de comentario y difusión por parte

10 *El Sol*, Cuzco, 4 de enero de 1930.

11 “Palabras iniciales”. *Alma Quechua*, Cuzco, año I, N° 1, 25 de febrero de 1932.

12 “Editoriales”. *Alma Quechua*, Cuzco, año III; N° 6, febrero de 1934.

13 Oyarce Cruz, Jacqueline. *Orígenes del Periodismo Radial en el Perú I, Arequipa, Cusco, Moquegua, Tacna y Puno*. Lima, Instituto de Investigaciones, Fondo Editorial de la Universidad San Martín de Porres, 2007, p. 75.

de Radio Cuzco; todo ello no dejaba de ser el “*espejo de la sociedad cuzqueña*”¹⁴. Con el programa cultural radial de *La Hora del Charango*, aparecido un año después de su fundación, en 1937, la aceptación de la población cuzqueña por oír radio fue incrementándose. Por este programa pasaron las figuras más representativas de la intelectualidad cuzqueña al igual que los grupos musicales más populares de la ciudad; estaba conducido por Humberto Vidal Unda -impulsor del “Día del Cuzco”- y se transmitía una vez a la semana durante una hora. La actual Radio Cuzco (con “s”) es la misma que naciera hace más de setenta años.

Doce años después, en 1948, se lanza al aire Radio Rural que se convertiría en Radio Tawantinsuyo -porque habría de difundirse a los cuatro suyos del antiguo Imperio de los Incas-¹⁵ fundada por Raúl Montesinos Espejo, cuyo principal mérito fue dirigir su programación al sector rural del departamento del Cuzco, introduciendo paulatinamente el idioma quechua. Su ambicioso proyecto consistió en establecer una cadena de emisoras dirigidas al hombre del campo, el gran olvidado de la programación en las emisoras existentes en el sur andino, plan que llevó a cabo constituyéndose la Cadena Tawantinsuyo de Radiodifusión¹⁶. Esta Radio emitía, y aún lo hace, música folclórica, como una contribución a revalorizar la cultura popular, deseo permanente de su propietario, quien fue socio del Centro Qosqo de Arte Nativo y que también fundará el grupo artístico “Danzas del Tawantinsuyo” hacia 1960.

Hacia 1944 se formó la Asociación Orquestal Cuzco que tendría una vigencia de 36 años, desarrollando gran actividad musical en Cuzco. En 1945 y con el auspicio del Instituto Americano de Arte se fundó la Asociación Folklórica Cuzco organizada por músicos autodidactas que deseaban tener presencia en el ámbito artístico de la ciudad, así como hacer conocer la cultura del pueblo a los visitantes extranjeros cuya presencia iba creciendo en la ciudad. Esta asociación funcionó bajo ese nombre hasta 1951, momento en que tomó legalmente el del Centro Qosqo de Arte Nativo, revitalizando así la labor de la homónima institución de antaño, y promoviendo la activa participación de los músicos locales en los concursos folclóricos surgidos en el ámbito nacional, muchos de ellos miembros del Centro Musical Cuzco.

Hoy el Centro Qosqo de Arte Nativo, tiene presencia importante en la difusión de la música y danza vernaculares, habiéndose dedicado a investigar y rescatar las expresiones originarias de la región sur andina, realizando giras artísticas por diversos países del mundo y presentando diariamente su producción artística a la demanda turística.

En lo que a la producción pictórica atañe, y pese a su notoria tradición en la ciudad, será recién en mayo de 1941 el momento en que los pintores indigenistas cuzqueños de los que trataremos luego, fundan la Academia de Artes Plásticas del Cuzco, para la enseñanza artística. La Academia sería germen de la Escuela Regional de Bellas Artes fundada en 1947.

La herencia cultural milenaria del Cuzco, de gran significación en el cotidiano vivir del habitante común, fue para artistas e intelectuales de aquel tiempo, veta importante de reafirmación de identidad, frente al sector de la sociedad local y nacional prejuiciosa, que despreciaba todo lo

14 Ibídem pp. 84-85.

15 Aragón, Luis Ángel. *Historia del Periodismo Cuzqueño 1822-1983*. Cuzco, 1983, p. 142.

16 Oyarce Cruz, *Orígenes...*, ob cit, p. 97.

que fuese indígena. Al decir de Mendoza: “...las propuestas de identidad regional y nacional que se desarrollaron con el indigenismo fueron inspiradas y, en gran parte, materializadas por esta importante actividad artística. Por lo tanto, la producción artística de inicios del siglo XX fue una parte integral de los procesos sociopolíticos implicados en la producción de identidades (identidad regional cuzqueña, identidad nacional e identidad continental) y no simplemente su reflejo”¹⁷.

EL CENTRO CIENTÍFICO DEL CUZCO (1897-1907)

El ya mencionado prefecto Pedro José Carrión, fundó El Centro Científico del Cuzco en septiembre de 1897 con la finalidad de promover los estudios de la geografía regional, la historia y la estadística nacionales. La presencia de esta institución significó un hito importante para la población porque, por primera vez, se creaba el interés sobre la realidad local y significará la expresión del despertar de una nueva intelectualidad local y regional.

El Centro Científico, cuya vida fue relativamente corta (diez años), fue la vía institucional que sirvió a nuevos sectores sociales cuzqueños a expresar propuestas innovadoras que podían darse dentro de un clima político nacional diferente. La revolución del Presidente Piérola de 1895 creó ciertas condiciones para hacer posible un período distinto en la vida intelectual del país. Como en muchas situaciones por las que ha vivido el Perú, las coyunturas, sobre todo políticas, pueden resultar positivas. Este fue uno de esos momentos. Se inicia en el país, luego de esta revolución, el orden y la estabilidad que caracterizaría a la llamada “república aristocrática” que tan extensamente ha sido estudiada por Basadre, Flores Galindo y otros¹⁸.

Según los Estatutos del Centro Científico firmados en 1898 por el pequeño grupo de cuzqueños de la élite social, intelectual y económica, sus miembros debían procurar y “ocuparse de los estudios geográficos y científicos en general, y en particular, del Departamento (del Cuzco), para suministrar los informes que puedan ser útiles a la administración pública y procurar el mayor conocimiento del territorio peruano”¹⁹.

Entre los fundadores hubo autoridades políticas como el mencionado Carrión, Manuel Edmundo Montesinos, ex alcalde de la ciudad, catedráticos como Antonio Lorena, que además fue su primer presidente, Fortunato L. Herrera, Eusebio Corazao, Luis María Robledo, Benjamín Dávalos, José Lucas Caparó Muñiz, además de la colaboración de Ángel Enrique Colunge, Romualdo Aguilar, Benjamín de la Torre y Luis Sivirichi, cuya participación en el Centro significaba también el despertar de algunos de los componentes de este grupo a los problemas regionales y nacionales. Estos nombres aparecen frecuentemente en la historia local cuzqueña por su preeminencia en diversos campos de la vida ciudadana.

Cinco temas sintetizarían las preocupaciones del Centro Científico y sus fundadores:

- a) La amenaza que significaba a sus intereses económicos la apertura de sucursales de casas comerciales extranjeras en la ciudad del Cuzco.

17 Mendoza, *Crear y sentir...*, ob. cit., 2006, p. 25.

18 Basadre, Jorge. *Historia de la República del Perú 1822-1933*. Lima, Edit. Universitaria, 1983, tomos VIII al X; Flores Galindo, Alberto. *Arequipa y el sur andino siglos XVIII y XIX*. Lima, Edit. Horizonte, 1976.

19 Deustua, José, y Rénique, José Luis. *Intelectuales, indigenismo y descentralismo en el Perú 1897-1931*. Debates Andinos 4. Cuzco, Centro de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de las Casas, 1984, pp. 60-62.

En efecto, la nueva carretera y la llegada del ferrocarril del Sur al poblado de Sicuani, trajo un verdadero aluvión de mercancías importadas que desequilibró la economía tradicional que manejaban los terratenientes locales. Ellos tenían interés en mantener la productividad de sus haciendas y mejorar las condiciones de intercambio comercial a raíz del control que empezaban a tener los comercios extranjeros que, además de introducir productos importados, se iniciaron en la exportación de lana, coca y otros. El grupo concentró sus esfuerzos en remontar la crisis agrícola generada a raíz de lo dicho y se produjo la

- b) Toma de conciencia por la defensa de la economía local que discute el conocimiento y el entender la realidad circundante, sobre todo la geografía, con la finalidad de aprovechar de manera sistemática los recursos naturales que ofrecía, en especial, la ceja de selva y en general toda la región cuzqueña, retomando las ideas del siglo XIX de buscar un camino pluvial que permitiera a los productores cuzqueños el comercio directo con Europa. El encontrar rutas adecuadas para colonizar las selvas de Madre de Dios y el Ucayali, estimuló a los miembros del Centro, a desarrollar los estudios geográficos de esa región discutiendo las posibilidades de la explotación racional de los recursos naturales que ofrecía la zona.
- c) A raíz de lo anterior, se hizo necesario además conocer el territorio peruano, propendiendo así a la integración nacional con las otras regiones del país, aún las más inhóspitas, ya que se hacía imprescindible consolidar la “nacionalidad”, que se expresaba en un discurso contra lo extranjero, europeo y norteamericano y contra la incursión boliviana competidora del comercio cuzqueño.
- d) Lo anterior significaba para el grupo, planteamientos regionalistas, sustentados en la tradición histórica del Cuzco, expresada en una influencia “civilizadora” hacia las etnias de la amazonía que obstaculizaban la expansión comercial, planteando la construcción de vías de comunicación que unirían el Cuzco con la Amazonía y el Atlántico para la explotación y exportación cauchera y gomera.
- e) Ello traerá ocuparse el problema del indio, que en este período comenzaba a perfilarse en los trabajos de Manuel Bueno y Fortunato L. Herrera, quien fuera pionero de los estudios etnológicos en el Cuzco. Sin embargo este tema no fue el de su mayor preocupación, considerando que varios de sus miembros prominentes eran terratenientes y el problema indígena suponía un enfrentamiento a sus intereses.

En esta época, Antonio Lorena, otro miembro distinguido, había iniciado los estudios de antropología física del hombre andino y se interesó por las excavaciones arqueológicas de culturas prehispánicas en el área cuzqueña, así como Lucas Caparó, ya mencionado, quien junto a Leonardo Villar, ambos quechuistas, fueron duros críticos de las élites gobernantes por el desastroso resultado de la guerra del Pacífico, con la pérdida de territorios y la nefasta política económica guanera. El discurso de estos personajes también trataba de temas como el racismo científico, la pesquisa etnológica y arqueológica y el incanismo, de fuerte arraigo en el imaginario cuzqueño. Igualmente será importante la labor promotora de Caparó que fundó el primer museo antropológico y también incursionó en la difusión de la tradición oral incaica a través de sus escritos. Estas voces permitieron mostrar que los cuzqueños estaban ampliando el espacio cultural de la milenaria ciudad.

La agrupación costeó los trece boletines editados durante los diez años de vida de esta. El Boletín reflejó de manera detallada el espíritu académico que la animó, así como la corriente

positivista de aquella época que influyó en sus integrantes y se reflejaba en la posición fuertemente paternalista hacia los indígenas, además de optar por el racismo científico y la tendencia de mostrar la realidad cuzqueña en términos bastante pesimistas.

Es de resaltar que en 1900 la escritora cuzqueña Clorinda Grimanese Martina Matto Usandivaras de Turner, autora de *Aves sin Nido*, novela escrita hacia 1890 y considerada una de las más grandes expresiones del indigenismo cuzqueño, se integra al Centro siendo quizás la única miembro femenina de la institución. Matto de Turner perteneció a familia de terratenientes lo que le permitió observar y conocer, por más de quince años, la vida de los indígenas en la zona rural, especialmente en su hacienda Paullo Chico cercana al Cuzco, donde nació en noviembre de 1852. Las denuncias que hiciera en su obra sobre los abusos que éstos sufrían, fueron leídas por los grupos ilustrados tanto de Lima como de provincias, lo que, a no dudar, fueron base para las posturas políticas indigenistas de principios del siglo XX. Su posición de óptica romántica y cristiana, aunque anticlerical, le valió la excomunión de la Iglesia Católica.

En Lima, donde se trasladara a vivir en 1885, abrió la imprenta “La Equitativa” (1891), que le permitió seguir expresando su identificación con la problemática indígena, situación que le creó duros enfrentamientos con la sociedad limeña. Poco tiempo después el “movimiento revolucionario” de Nicolás de Piérola llega al poder, circunstancias en la que saquean su domicilio y queman la imprenta; le conminan a dejar el país, lo que hizo que Clorinda se exiliara en Buenos Aires, donde falleció en 1909. En 1924 sus restos, que descansaban en el cementerio de La Recoleta de Buenos Aires, fueron repatriados a Lima al Cementerio General de esa ciudad²⁰.

La novelista, que además escribiría para varios diarios limeños, tuvo contacto con revistas argentinas que publicaron algunas de sus “Tradiciones Cuzqueñas”. Ella tenía vínculos cercanos con aquel país, pues su abuelo José Usandivaras, había llegado al Perú con el ejército de San Martín²¹.

LA REVOLUCIÓN UNIVERSITARIA DE LA SAN ANTONIO ABAD

Sin lugar a dudas la conocida “revolución universitaria” sucedida en mayo de 1909, es uno de los hechos, probablemente el más importante, en la vida intelectual de la ciudad de la primera mitad del siglo XX y cuyas repercusiones sustentan las bases del moderno Cuzco cultural. Importantes estudiosos peruanos se han ocupado extensamente de este episodio de la historia local cuzqueña, por lo que haremos una breve referencia al mismo²². Es el momento en la historia cuzqueña, cuando surgen los nombres de jóvenes estudiantes universitarios: Luis E. Valcárcel, José Uriel García, José Gabriel Cosío, Juan Nicolás Cáceres, Manuel Antonio Astete y Manuel A. Flores, personajes que tendrían actuación de primera línea en el contexto intelectual del sur andino y algunos de ellos en la historia social del Perú de la primera mitad del siglo XX.

En marzo de 1909 fundan la Asociación Universitaria siendo su primer presidente Demetrio Corazao. La Asociación estuvo presente en aquel memorable Consejo Universitario que se reunía

20 *Pro Cultura*, Cuzco, 2002, p. 142.

21 *Ibidem*, pp. 141-142.

22 Basadre, *Historia de la República...*, ob. cit., 1983; Tamayo, *Historia...*, ob. cit., 1978; López Lenci, *El Cusco Paqarina...*, ob. cit., 2004; Rénique, *Los sueños...*, ob. cit., 1991.

la mañana del 7 de mayo de 1909, en el Salón General de la sede universitaria en la Plaza Mayor. Su presidente pidió la palabra, hecho totalmente inusual para un alumno; naturalmente el Rector se la negó, para momentos posteriores armarse una tremenda trifulca a raíz del disparo de pistola que hizo un alumno anarquista de nombre Manuel Jesús Urbina. La Universidad entró en receso por el resto del año a raíz del incidente que devino en la huelga estudiantil. Un grupo de cuarenta estudiantes juró no irse de Cuzco para seguir en la lucha. Los huelguistas no sólo echaron de su cargo al Rector Araujo y a su entorno de confianza, sino que elaboraron el “Manifiesto de la juventud universitaria del Cuzco a los pueblos de la República en el año de 1909” que postulaba “la reorganización de las cátedras por concurso, la instauración de un régimen más digno y más equitativo en el que los estudiantes pudieran intervenir en la marcha de la universidad”²³. Este documento suscrito por Demetrio Corazao, José Mendizábal y Luis E. Valcárcel, fue el precursor del Grito de Córdoba (Argentina) de 1918 y el movimiento estudiantil de la Universidad Mayor de San Marcos de Lima en 1919. De este modo el Cuzco inició el movimiento continental de reforma universitaria.

Cabe mencionar el rol que cumplió el diario *El Sol* del Cuzco, que fue decisivo para el respaldo que este movimiento recibió de la comunidad local y a no dudar gracias a esta revuelta, la universidad daría un giro sustancial en su manejo. Luego de estos sucesos, el Congreso de la República decidió su reapertura y reorganización. Como solución al serio problema de la huelga indefinida, el Presidente Augusto B. Leguía, nombró Rector de la San Antonio de Abad, al norteamericano, nacido en Filadelfia, Dr. Albert Anthony Giesecke, quien durante trece años de rectorado orientó y guió la vida de la San Antonio Abad (1910-1923).

La Sierra, dirigida por José Angel Escalante, el director del diario *El Sol*, fue el órgano escrito que propaló las aspiraciones de esta agrupación a la que se conoció como la “generación de La Sierra” o “generación de 1909”. La unidad y originalidad del pensamiento de estos jóvenes intelectuales, agrupada en torno a las ideas de regionalismo, indigenismo y descentralismo, hará que años más tarde el político e historiador limeño Francisco García Calderón, en un artículo publicado en *La Nación* de Buenos Aires, denominara a aquella como “Escuela Cuzqueña”. Al decir de Tamayo²⁴, “Esta generación es sin duda no sólo la más brillante que ha producido el Cuzco en el siglo XX sino la de más largo período de influencia”. Fueron sus componentes José Gabriel Cosío, Luis E. Valcárcel, Humberto Luna, Félix Cosío, José Uriel García, Miguel Corazao, Francisco Tamayo, José Mendizábal y Luis Rafael Casanova, y gracias al Rector Giesecke, en quien estos jóvenes encontraron un fiel aliado y de quien Cosío fue Secretario, el grupo que trascendió en la historia de las ideas en Cuzco.

En este contexto es inevitable referirse sumariamente al pragmático y extrovertido Giesecke quien se ganó la simpatía no sólo de los universitarios incrédulos, sino de la comunidad local. Gracias a él que entendió el espíritu de esa época que nacía del pasado incaico y de la presencia indígena, estimuló la investigación en temas regionales y locales y enseñó como llevarlas a cabo, con los métodos modernos que como profesor universitario de economía y estadística en Pennsylvania y Cornell había experimentado. Así reglamentó las tesis, exigiendo tratar problemas originales y referidos a la realidad regional, norma que rigió hasta los años 50. Fundó la *Revista Universitaria*, integró a la universidad con la comunidad cuzqueña organizando el Censo del Cuzco de 1912;

23 *Revista Cultura*, Cuzco, 1959, p. 9.

24 Tamayo, *Historia...*, ob. cit. 1978, p.130.

propició la conservación del patrimonio arqueológico; por primera vez catedráticos cuzqueños viajaron al extranjero gracias a su gestión. Propuso que la Universidad contara con las facultades de minería y agricultura; de allí su interés en promover en sus alumnos el interés por la realidad local y regional y escribir sobre ella en base a lo observado y comprobado en el terreno. Organizó viajes de estudios por el departamento, visitando restos arqueológicos, propiciando conferencias de los alumnos en los lugares que visitaban. Estimuló y ayudó a jóvenes universitarios como Valcárcel, Cosío y García a despegar intelectualmente, y gracias a él se formó una gran generación de cuzqueños que tiempo después irrumpió en la escena nacional con gran éxito.

Todo ello hizo que la Universidad del Cuzco tuviera un espacio importante en el ámbito nacional. Gracias al surgimiento de una escuela de pensamiento propio, el indigenismo, inicialmente cuzqueño luego andino, se convirtió en el ingrediente sustancial del pensamiento, el arte, la literatura peruanos del siglo XX. Así la universidad cuzqueña viviría su “Edad de Oro” (1910-1930).

MACHU PICCHU, BINGHAM Y LA RESPUESTA CUZQUEÑA

A prácticamente un siglo del “descubrimiento científico” de la gran ciudadela inca de Machu Picchu, realizado en 1911 por Hiram Bingham, explorador norteamericano, encargado de los cursos de Historia y Geografía de Sudamérica de la Universidad de Yale, el hecho es el más significativo y un nuevo capítulo en la historia del Cuzco moderno, hoy tema controversial.

La prolongada historia de la presencia del norteamericano en tierra cuzqueña y el significado de Machu Picchu como ícono sagrado del habitante cuzqueño contemporáneo, ha sido detalladamente estudiada y analizada por Yazmín López Lencí²⁵.

Luego de la gran difusión que hiciera la Universidad de Yale y la National Geographic Expeditions sobre este “descubrimiento” y las sucesivas expediciones y excavaciones arqueológicas realizadas en el sitio en los años siguientes, de 1911 hasta 1915, trajo la esperada reacción de los intelectuales cuzqueños de aquel momento, que, como testigos de excepción, veían y vivían los sucesos relacionados a la presencia foránea: claro abuso de los expedicionarios que, avalados por el gobierno del Presidente Augusto B. Leguía, burlaron las leyes peruanas de 1893 y 1911 que prohibían toda exploración y explotación de cualesquiera sitio arqueológico sin permiso oficial, y en caso de autorización, la exportación de bienes podía hacerse de duplicados de especial interés, *“siempre y cuando se trate de corporaciones científicas de carácter oficial...”*²⁶.

Por gestión del presidente norteamericano William Howard Taft, en 1912 el Presidente Leguía emitió un contrato de concesión por diez años para el grupo dirigido por Bingham, que no entró en vigor por desaprobación del poder legislativo. A pesar de ello, la expedición realizó en 1912 una excavación completa de Machu Picchu y otros sitios arqueológicos, solicitando permiso extemporáneo, es decir al final de las excavaciones, para exportar cientos de cajas con cerámica, huesos y alrededor de 700 fotografías, pedido al que accedió el gobierno del Perú, “por excepción” después de una inspección oficial y con la condición de devolución a solicitud²⁷.

25 López Lencí, *El Cusco Paqarina...*, ob. cit., 2004.

26 *Ibidem*, p. 167.

27 *Ibidem*, p. 152.

Entre 1914 y 1915 vuelve la expedición a Cuzco y la prensa local denuncia una serie de excavaciones sin licencia en el Valle del Vilcanota. El Prefecto ordena el cese de estos trabajos que son desoídos por Bingham. La oposición de los cuzqueños y del grupo intelectual se hará más radical a través del Instituto Histórico del Cuzco que forma una comisión investigadora integrada por Luis E. Valcárcel y Ángel Vega Enríquez para visitar el campamento de los exploradores y exigir se cumplan las órdenes del Prefecto y denunciarlos por contrabando de “los tesoros nacionales”. El problema se hace más serio y Bingham con su grupo, huye del país con protección de su embajada y de la británica. El cuestionamiento al “descubrimiento científico” es más serio y trasciende el ámbito local.

Todavía en 1912 José Gabriel Cosío, profesor de la Universidad cuzqueña había denunciado que los resultados de la “expedición de 1911” no habían sido comunicados en esta ciudad, a pesar del gran apoyo recibido por parte de la comunidad cuzqueña. Por ello organizó una excursión para seguir el camino que tomara el estadounidense hacia Machu Picchu llegando a la ciudadela el 19 de enero de 1912, con sus compañeros de excursión Justo, Luis y José María Ochoa, de familia cuzqueña, dueños de la hacienda Colpani que quedaba a 16 kilómetros de Machu Picchu, el explorador Fernando Palma que conocía muy bien la zona y Agustín Lizárraga agricultor de la zona, quienes ya en julio 1901 habían llegado a la ciudadela, hecho que hoy en día es por todos reconocido.

Cosío le atribuyó a Bingham el mérito de haber sido el “divulgador y propagador” internacional del interés arqueológico de los restos ya conocidos mas no el “descubridor” del sitio. Machu Picchu, cuando llegó el norteamericano, no sólo era conocido por muchas personas sino que muchos campesinos habitaban y cultivaban yuca y maíz en las terrazas del lugar. Es más, existió en el sitio una inscripción que decía que el 14 de Julio de 1901 llegaron “a Machupiccho los vecinos de Ccolpani don Enrique Palma y don Agustín Lizárraga, en compañía de don Gabino Sánchez”, que Bingham borró²⁸.

Naturalmente que el debate sobre este acontecimiento y sus consecuencias desde entonces hasta hoy, es tema de controversia en Cuzco y Lima. En el Cuzco de entonces, el tema fue tratado en diarios y revistas por prácticamente todos los intelectuales notables del momento: *“La reacción Cuzqueña frente a las expediciones, excavaciones y “exportación” de objetos arqueológicos, y frente a la constitución de una red científica que excluía los saberes locales e instituciones académicas del Perú; y frente a las nuevas correlaciones históricas derivadas de estas actividades, se ligaba al resquebrajamiento del proyecto modernizador al que habían adherido los terratenientes progresistas y la ascendente clase media regional. La movilización de la opinión pública en los diarios y revistas cuzqueñas así como en las instituciones culturales asumió la defensa de la ciudad del Cuzco como “espacio sagrado” nacional. Hacia 1915, los viajes científicos estadounidenses fueron considerados por los cuzqueños como viajes organizados con el objetivo de saquear los tesoros peruanos”*²⁹.

28 Informe elevado al Ministerio de Instrucción por el Dr. José Gabriel Cosío, delegado supremo Gobierno y sociedad Geográfica de Lima, ante la Comisión Científica de 1912 enviada por la Universidad de Yale, acerca de los trabajos realizados por ella en el Cuzco y Apurímac: 21-12-1912. En: *Revista Universitaria*, Cuzco, Nº 5, Junio de 1913, p. 24.

29 López Lenci, *El Cusco Paqarina...*, ob. cit., 2004, p.162.

DOS PROPUESTAS: INDIGENISMO E INCANISMO

El fenómeno del “Indigenismo” en el Perú del siglo XX conlleva innegable importancia. El historiador Alberto Flores Galindo lo señala como uno de los tres componentes sustanciales del Perú de entonces. Pasado más de un siglo del inicio de sus propuestas, las descripciones del fenómeno son abundantes, quizás por ello el debate entre los estudiosos es permanente y trae como consecuencia la dificultad de encontrar una definición adecuada. También ha sido un problema delimitarlo, establecer el tiempo y el espacio de su desarrollo y su claridad para articularlo con el campo cultural donde el problema indígena no pudiera dejar de estar presente en el arte y la literatura, considerando que siempre fue un tema político, económico y sociológico, como lo señalaba José Carlos Mariátegui a principios del siglo XX, en sus *Siete Ensayos de interpretación de la realidad peruana*.

Más allá de lo dicho, este movimiento nunca fue un fenómeno homogéneo ni representó una corriente de pensamiento con clara perspectiva de clase. Más bien, las clases sociales de entonces intentaron formular algunos planteamientos ideológicos sobre los problemas nacionales, dentro de los cuales, el problema del indio, era cuestión fundamental.

De allí que una característica importante a tomar en cuenta, por el debate nacional que generó en su momento, ha sido la composición étnica y social de los propulsores del indigenismo. Nunca fueron indígenas, fueron blancos/mestizos y urbanos, categorías muy usadas en la literatura social de entonces, tema ampliamente tratado en la historiografía del fenómeno indigenista.

En *Andes imaginarios: Discursos del Indigenismo-2*, Mirko Lauer (1997) propone algunos deslindes como el hablar del “indigenismo-2”, como fenómeno “literario, plástico arquitectónico o musical” que se diera entre 1919 y 1945, para distinguirlo del indigenismo socio-político “con el que no tendría una relación de continuidad” como observa William Rowe³⁰.

En este contexto que está referido al indigenismo en el ámbito nacional (Mariátegui) y en el andino (Lauer) ambos de gran cobertura, nos ubicaremos espacialmente en el indigenismo del sur andino, Cuzco y Puno principalmente. Aquí, con características propias, se enfocó su razón de ser en la población indígena, siendo un movimiento que se va formando desde mediados del siglo XIX, y donde sus manifestaciones logran mayor claridad en los primeros decenios del siglo XX.

Artistas, intelectuales y políticos cuzqueños dirigen su atención a las condiciones de vida de las poblaciones quechuas, “los verdaderos descendientes de los incas”. La solidaridad se expresa en la novela, poesía, artes plásticas, hasta influir en los programas e ideología de los nacientes movimientos políticos de los años veinte³¹. Era la mayoritaria presencia indígena en la región sur andina peruana, la tan mencionada “mancha india”, la razón de ser de esta corriente que tuvo en Cuzco y Puno del siglo XIX sus pioneros. En 1848 el diario *El Comercio* de Lima publicó por entregas, la novela del cuzqueño Narciso Aréstegui *El Padre Horán. Escenas de la Vida del Cuzco*, donde el autor muestra a una sociedad provinciana con sus necesidades y vicios en el cotidiano vivir. Denuncia el abandono de los gobiernos que postergan a los pueblos de la región andina y entre líneas señala la persistencia del arraigado sistema de explotación y marginación de la población indígena.

30 Rowe, William. “De los Indigenismos en el Perú. Examen de argumentos”. *Márgenes. Encuentro y Debate*. Lima, Casa del Socialismo SUR, año XI, N° 16, 1998, p. 112.

31 Gutiérrez, *Así nació...*, ob. cit., 1986. pp. 24-27.

En Puno, Juan Bustamante Dueñas funda en 1867 la “Sociedad Amiga de los Indios”; él sería el paradigma del indigenismo. Este notable provinciano, de ideas liberales, señalaba que el sector social menos privilegiado del Perú era el indígena y la razón para ello era el abandono en que lo tenía sumido el Estado y se conduce profundamente de la condición en que se encuentran estos herederos del pasado prehispánico. Lo importante de su posición es que siendo un personaje con poder pues fue Prefecto de Puno, Cuzco y Lima y además parlamentario, reclama la rehabilitación del indio frente a las desigualdades generadas por el centralismo y el predominio de la costa en la administración del Estado, asimetrías que él conoce de primera mano, ya que nació y vivió parte de su vida en su ciudad natal³².

Deustua y Rénique proponen que desde mediados del XIX, existirían cuatro generaciones de indigenistas cuzqueños, siendo la primera la de los precursores como Aréstegui y Pío Benigno Mesa que editó la revista *El Herald del Cuzco* entre 1865 y 1877; el segundo grupo se ubicaría de finales del siglo XIX a inicios del XX con Clorinda Matto de Turner, José Lucas Caparó Muñoz, Ángel Vega Enríquez, Antonio Lorena y Fortunato L. Herrera entre otros. La tercera generación estaría compuesta por los participantes en la primera reforma universitaria de 1909, Luis E. Valcárcel, José Uriel García, José Gabriel Cosío, Luis Felipe Aguilar, Félix Cosío, José Angel Escalante, siendo posiblemente la más sobresaliente y la que alcanzó notoriedad nacional y la última, la de los jóvenes de los años 20 que participaban activamente en el ambiente cultural e intelectual de la ciudad, cuyos órganos representativos serían el Grupo Ande y las revistas *Kosko* y *Kuntur*. Fue el grupo que se tuvo que plantear el problema de la adhesión a uno de los dos partidos de aquella época: el partido Alianza Popular Revolucionaria Americana (APRA), los “socialistas peruanos”, o la célula cuzqueña del partido comunista.

Un tema importante a tomar en cuenta, por el debate nacional que generó en su momento, ha sido la composición étnica y social de los propulsores del indigenismo nacional y andino. Los actores del fenómeno indigenista como ideología no fueron precisamente indígenas, fueron mestizos o blancos, como se señaló, asunto no suficientemente tratado en la historiografía del fenómeno indigenista. En toda la historia social del sur andino, los indios expresaron su descontento, su rechazo a la marginalidad, a través de importantes rebeliones campesinas. Igual fenómeno se dio en los artistas plásticos indigenistas e incanistas, cuzqueños y puneños, y los provenientes de otras partes del Perú, como el cajabambino José Sabogal, quienes, efectivamente, fueron más bien mestizos, que indígenas.

A la luz de las desalentadoras consecuencias de las ideas indigenistas en la primera mitad del siglo XX, podemos concluir que este fenómeno ha sido más perdurable como propuesta que como conjunto de resultados, como lo ha señalado recientemente Lauer³³. En lo que respecta al “Incanismo” también denominado incaísmo, tiene sus raíces en la historia colonial del Cuzco, pues surge cuando el Inca Garcilaso de la Vega escribe su primer libro de la historia inca. La importancia ideológica que tuvo, muestra el valor que le concedieron los descendientes de los incas que desde el siglo XVII buscaron independizarse del gobierno colonial español. La segunda edición de *Los Comentarios Reales de los Incas* publicada en 1723, fue leída por los descendientes de los incas. Sirvió de inspiración a quienes buscaban cambiar las condiciones sociales y políticas del siglo XVIII. Entre los lectores estuvo José Gabriel Tupac Amaru, como evidencia su declaración de poseer un ejemplar al informar a la aduana en su viaje de Lima al Cuzco.

32 Ossio, Juan. *Los Indios del Perú*. Quito, Colección Pueblos y Lenguas Indígenas N° 8, 1995, pp. 219-220.

33 Lauer, Mirko. *Introducción a la Pintura Peruana del siglo XX*. Lima, Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria, 2007.

Las objeciones a Garcilaso Inca no afectan la influencia que tuvo en la formación de la ideología y conciencia colectiva, inspirando la mayor insurrección del Virreinato del Perú contra el colonialismo. Luego de la derrota y ejecución de Tupac Amaru, el rey de España ordenó a los virreyes mandaran recoger, con total discreción, los ejemplares de la obra del inca: *"...aunque sea haciendo comprar los ejemplares de estas obras. Por terceras personas de toda confianza y secreto, y pagándolos de la Rl. Hacienda, pues tanto importa el que llegue a verificarse su recogimiento, para que queden esos Naturales sin este motivo más de vivificar sus malas costumbres con semejantes documentos"*³⁴.

El movimiento nacionalista del siglo XVIII, es la simiente del incanismo que va desarrollándose a lo largo del siglo XIX y se consolida en el XX. Las proclamas de los precursores de la independencia, evocan las glorias del incanato para convocar a la rebelión. El incanismo fue y es parte de la mentalidad colectiva cuzqueña, sea cual fueren la ubicación social, grado de instrucción o consideraciones sociales, culturales, políticas, propias de una sociedad clasista o incluso diferencias culturales y étnicas de los cuzqueños. Desde el siglo XVIII está presente el sentimiento de identificación con lo inca, con las glorias reales o supuestas del Tawantinsuyu. Es *lo inca* como sentimiento, casi al modo de mito moderno, que de mito se convierte en una verdad socialmente aceptada.

Incanismo e indigenismo son dos caras del mismo sentimiento que muestra la identidad local. Parece que la diferencia entre ambos términos es, más que de concepto, de terminología y tal vez de mayor o menor amplitud respecto de los límites del tema y su profundidad histórica. Por eso lo inca ha sido y es tenido como demostración de las posibilidades cuzqueñas. Lo inca se vuelve intemporal o atemporal, porque es un pasado lejano o cercano, según las circunstancias en las que se evoca. Lo que interesa ver es que no deja de tener presencia y continuidad.

LOS INDIGENISTAS EN EL CUZCO. LUIS EDUARDO VALCÁRCEL VIZCARRA Y JOSÉ URIEL GARCÍA

Los más preclaros representantes y de gran influencia en el debate del fenómeno del indigenismo cuzqueño y del sur andino son, sin lugar a dudas, Luis E. Valcárcel Vizcarra y José Uriel García, los dos pilares de esta corriente ideológica.

Si bien Valcárcel nació en el pequeño puerto de Ilo, departamento de Moquegua, en la costa sur peruana, sus padres se afincaron en Cuzco desde noviembre de 1891, antes que el niño cumpliera el año de nacido. Vivió en Cuzco hasta inicios de la década del 30, trasladándose luego a Lima para desempeñar cargos importantes entre ellos el de Director de la Biblioteca Nacional. Gracias al negocio de su padre, un almacén de la época, su vinculación con la gente importante de Cuzco no tardó en convertirse en amistad con muchos de ellos. Aprendió el quechua en el trato cotidiano de los "domésticos", personas que ayudaban a sus padres en los quehaceres domésticos y que le permitió como el mismo lo dijo *"acercarme mucho a los indígenas y más tarde sería para mí de importancia fundamental para el conocimiento de la vida cuzqueña de las zonas rurales"*³⁵.

34 Rowe H., John. "El movimiento nacionalista Inca del siglo XVIII". En: *Los Incas del Cuzco, siglos XVI, XVII y XVIII*. Cuzco, Instituto Nacional de Cultura, 2003, pp. 345-372.

35 Valcárcel, Luis E. *Memorias*. Editadas por José Mattos Mar, José Deustua y José Luis Rénique. Lima, Instituto de Estudios Peruanos IEP, 1981, p. 123.

Menciona también Valcárcel que la formación de sus sentimientos hacia aquel grupo de personas que todos consideraban gentes de mínimo aprecio se debió a gestos filantrópicos de su padre como que todos los días sábado repartía alimentos a los indígenas en la puerta de su almacén. Esa acción fue su *“primera lección de indigenismo”*³⁶.

Desde muy joven mostró intereses poco frecuentes entre la gente de su edad; era muy buen estudiante, escribía un periódico en miniatura que vendía a sus compañeros de colegio y que llamó *El Toro*, nombre que luego cambiaría por *El Herald*; no perdió su vena de periodista pues años más tarde sería cronista de los dos diarios más importantes de la ciudad. De adolescente se preocupaba por los acontecimientos urbanos, la política nacional y lo que sucedía en el mundo. La carrera intelectual y el activismo político fueron su permanente estímulo. Luego de terminar el colegio, en 1908 ingresó en la Universidad del Cuzco como alumno de la Facultad de Letras, iniciando una nueva y vital etapa en su vida intelectual y que, coincidentemente, fue la época más interesante de la historia de esa universidad. *“Quienes entonces iniciamos estudios universitarios recibimos las influencias de personalidades excepcionales de las generaciones anteriores, que habían comenzado a abrir una brecha en el cerrado ambiente cuzqueño, en el que las ideas de la inferioridad del indígena eran expresadas con toda naturalidad. Narciso Aréstegui, autor del Padre Horán, era estimado por los jóvenes como un predecesor de la preocupación por el indígena. En su famosa novela hizo público cómo el indio conservaba sus antiguas virtudes y que los responsables de su postración era las autoridades, los clérigos y los hacendados. Como antecedente más inmediato a nosotros teníamos a Clorinda Matto de Turner, novelista que en Aves sin Nido destacó las virtudes de la raza indígena y denunció los abusos de que era objeto. La prédica de ambos, de evidente espíritu provinciano, había recibido el apoyo de Manuel González Prada desde Lima, quien consideró a la población indígena como el centro mismo de la nacionalidad”*³⁷.

En la Universidad conoció, entre otros intelectuales importantes, a quien sería su gran amigo, José Uriel García, con quien compartió inolvidables momentos de vida estudiantil, amistad, intelectualidad y política. Aunque tuvieron un largo período de distanciamiento, años más tarde, residiendo ya ambos en Lima, se reconciliaron definitivamente.

Valcárcel fue desarrollando sus planteamientos intelectuales a través de la cátedra universitaria, de gran estímulo y de muchas satisfacciones como lo señala en sus *Memorias*. Su postura sobre la universidad era que ésta debía asumir el rol de ser impulsora y protectora de la cultura regional. En 1919 con otros colegas de su mismo pensar, propusieron a un proyecto de investigación histórica, de difusión de los tesoros artísticos y arqueológicos del Cuzco en la que la Universidad tendría la tarea de recoger y publicar todo testimonio indígena del departamento del Cuzco, así como la creación de un Museo Histórico-Arqueológico, entre otras propuestas. Del ambicioso proyecto sólo pudo lograr la fundación del museo.

Entre otros intereses que ocuparon toda su vida intelectual y su lucha por lograrlo, estuvo el de la defensa, conservación y difusión del patrimonio histórico y arqueológico. Coherente con este pensamiento, aceptó la dirección del Archivo Histórico Regional fundado el año 1926. Su compromiso, además de la campaña indigenista en la que estaba involucrado, fue investigar y estudiar el Imperio de los Incas, hacia “la reconstrucción de la vida incaica” como lo señalara

36 *Ibidem*, p. 123.

37 *Ibidem*, p. 131.

entonces. Con esta afirmación Valcárcel se presenta como “incanista”, sin que ello significara contraponerse al indigenismo. Fue ésta una posición por la que optaron algunos personajes de la intelectualidad local.

De aquí surgió la importante idea, que preconizó permanentemente, de la continuidad entre el indio del incario y los indígenas contemporáneos. Valcárcel decía que no era una afirmación romántica de la *realidad* sino mas bien una verdad históricamente comprobable, “...*que el estudio del pasado peruano no podía ser ajeno y que si el indígena del presente recordaba su pasado, terminando con cinco siglos de inconciencia, recobraría sus potencialidades de constructor. Por eso la cruzada indigenista quería sacar al indio de esa amnesia que le había hecho olvidar su pasado glorioso. Había que rescatar las páginas brillantes escritas por sus antepasados*”³⁸.

En su *Glosario de la vida incaica* (1922) hizo su primera exposición de estos planteamientos y sus ideas sobre el renacimiento indígena empezaron a tener más difusión. A raíz de su obra *Tempestad en los Andes* (1927), su nombre quedó estrechamente ligado al indigenismo, cuyos conceptos fundamentales se plantearon por primera vez con el surgimiento de la llamada “escuela cuzqueña”.

Tempestad en los Andes muestra como primer asunto la convicción de su autor, de la extraordinaria calidad que alcanzó la civilización incaica y en segundo término, la certeza sobre el carácter indígena del Perú “*Quinientos años son necesarios –y quizás aún más- para que el hombre de la cultura occidental se de cuenta de que el mundo no es solo su mundo; de que más allá de las columnas de Hércules, o del archipiélago helénico, miles de años antes que el orgulloso europeo hubo hombres y pueblos capaces de un perfeccionamiento tan original, dentro de su medio telúrico, que se bastaron a si mismos sin tener nada que envidiar ni aprender de otras gentes (...). El Perú es el Incario, cuatrocientos años después de la conquista española. Dos tercios de su población pertenecen a las razas regnícolas, siguen hablando los idiomas vernaculares. Para esos cuatro millones de peruanos sigue siendo el hombre blanco un usurpador, un opresor, un ente extraño y extravagante (...) el Perú es indio y lo será mientras cuatro millones de hombres así lo sientan, y mientras haya una brizna de ambiente andino, saturado de leyendas de cien siglos (...). He aquí la tremenda tragedia silenciosa de que ha sido teatro el Perú durante cuatrocientos años, sólo por negar la verdad cardinal: que el Perú es un pueblo de indios*”³⁹.

Su intensa práctica periodística lo llevó más allá de las fronteras local y nacional. Sus viajes a Buenos Aires, Montevideo, La Paz y sus contactos con Martín Noel en 1923 en la capital argentina, le abrieron las páginas de la revista ilustrada *Plus Ultra*, donde publicará desde 1924. Luego, desde 1928 y durante veinte años, fue colaborador permanente del diario *La Prensa* en la misma ciudad. Ello se debió en buena medida a que en 1928 llegaría a Cuzco el escritor tucumano Fausto Burgos, quien al conocer a Valcárcel, quedó impresionado por la campaña indigenista que él y sus compañeros de ideales llevaban a cabo en esta parte del continente, lo que incidió en la invitación a colaborar en el mencionado periódico, oferta que se hace extensiva a José Uriel García. Es así como estos intelectuales inician su contacto con la prensa argentina.

Burgos, va a escribir relatos de la vida en los Andes del norte argentino como *Cuentos de la Puna y Coca, chicha y alcohol*, ambos de 1927. Los personajes en su literatura fueron el indio,

38 Valcárcel, *Memorias*, ob. cit., p. 217.

39 Valcárcel, Luis E. *Tempestad en los Andes*. Lima, 1975, pp. 108-111.

los hombres del campo, mostrando el paisaje serrano y de la pampa, dos paisajes que tanto en la literatura como en las artes plásticas, se convertirían en símbolos de “nacionalidad”⁴⁰. Su interés por conocer Cuzco estaba ligado a encontrar continuidad en las costumbres y el pasaje de su Tucumán natal. Resultado de este viaje fue su libro *La Cabeza de Wiracocha* que se publicó en 1932.

Los artículos de Valcárcel en el suplemento dominical de *La Prensa*, muy leído en el sur andino, estaban referidos a mostrar al lector las riquezas arqueológicas y coloniales del Cuzco y del sur andino. Muchas veces fueron ilustrados con fotografías de Martín Chambi. Las crónicas mostraban su fervorosa admiración por la ciudad y sus atractivos turísticos y por culturas preincas como Pukara (Puno) y Tiwanaku (Bolivia). Así lo muestra su “Cuzco Capital Arqueológica de Sudamérica”, con fotos de Sacsaywaman, Ollantaytambo, Machu Picchu y de la Catedral cuzqueña en *La Prensa* del 1º de enero de 1934 o “Las litoesculturas de Pukara” de marzo de 1935. Los artículos no son meras descripciones de los sitios arqueológicos, pues están escritas con verdadera emoción y fervor, tratando de transmitir al lector entusiasmo por conocerlas.

La labor periodística de Valcárcel no se limitó a la difusión del patrimonio cultural que Cuzco poseía ya que también se involucró en la labor de su protección con el apoyo del parlamentario cuzqueño Víctor J. Guevara que consiguió algunas asignaciones permitiéndole realizar labores de limpieza en los complejos arqueológicos de Sacsaywaman, Puca Pucara, Tambomachay, Ollantaytambo y Machu Picchu en los años 20. Asimismo Valcárcel, junto a la cerrada defensa del indígena, movilizó su profundo interés en exaltar el folklore y el arte vernacular del Cuzco.

En lo que atañe al otro pensador importante en la historia del indigenismo cuzqueño, José Uriel García, nació en septiembre de 1884 en el pueblo de San Sebastián, distrito del Cuzco. Vivió su niñez en condiciones muy humildes aunque fue un distinguido alumno en el colegio. Siendo muy joven sufrió una lesión en la pierna jugando al fútbol, quedando físicamente limitado situación que con los años lo postró en cama en varias ocasiones.

Su pasión fue el Cuzco. De profundas convicciones socialistas y de valiente adhesión con los desheredados, fue con Valcárcel dirigente de la reforma universitaria de 1909, y sería el primero en ocuparse de los incas en su tesis de 1911 *El Arte Incaico en el Cuzco*, optando al grado de doctor en Filosofía, Historia y Letras. Valcárcel dice que García fue el primer estudioso que escribió sobre el carácter histórico del arte incaico. Fue activo en el grupo Resurgimiento, brote de un indigenismo participante, que le permitió un mayor acercamiento al indio y su problemática. De muy joven fue docente en un colegio primario en el poblado de Huaro, cerca al Cuzco, luego profesor del Colegio Nacional de Ciencias en esta ciudad y su director. Trabajó en la biblioteca de la Universidad San Antonio Abad y luego en el archivo histórico de la misma dictando las cátedras de Historia del Arte Peruano, Historia del Perú y Filosofía en la universidad cuzqueña.

Entre 1922 y 1925 escribió algunas obras que reflejaron el interés por los monumentos prehispánicos. Así aparecieron *La Ciudad de los Incas* (1922), *La Arquitectura Incaica, Cuzco Colonial* (1924) y *Guía Histórico-Artística del Cuzco* (1925). En 1930 publicará *El Nuevo Indio*, su obra más importante. Había sido esencialmente escrita hacia 1910 aunque tardó dos décadas en publicarse. En ella centra su atención en el mestizaje cultural y en la importancia del paisaje andino, postulando que el “nuevo indio” era, propiamente hablando, el mestizo andino⁴¹, es decir

40 Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. *La Pintura Argentina, Identidad Nacional e Hispanismo (1900-1930)*. Granada, Universidad, 2003, p. 86.

41 Rowe, William, ob. cit., 1998, p. 122.

aquel resultado del mestizaje racial entre el nativo y el recién llegado, exaltando así el mestizaje con todo su significado biológico, social y cultural. El indio para García, era el portador de una tradición cultural originaria, basada en la reciprocidad comunitaria, que en estos primeros años del siglo XX se manifestó en *“la inquietud de las juventudes serranas por tomar el papel directivo en la evolución nacional y el anhelo de su regeneración histórica”*⁴². La redención del indio era vital, no con la romántica idea de volver al pasado, sino de superar su postración y su miseria.

García sostendrá su clara posición cuando escribe : *“Se piensa con un criterio un tanto localista que la cultura nacional y aun americana está reservada exclusivamente al indio y se plantean fórmulas para solucionar el tan manoseado ‘problema indio’, ‘la redención del indio’ y todo ese romántico tradicionalismo de ciertos grupos que llevados por el afán de volver a lo americano –afán encomiable, por supuesto- se equivocan proclamando el retorno al incanato. ¿Qué significa el anhelo de redimir al indio de su situación actual?. En buena cuenta, elevarlo a la altura de la conciencia americana del presente; vigorizar la simplicidad de su alma acrecentándola con todo aquello que aún cuando sea extraído de la tradición y de la tierra esté acorde con la riqueza espiritual de la humanidad de hoy. Redefinir al indio será engendrar en su alma una nueva conciencia americana, hacer fecunda su tradición en aquello que es fecunda toda tradición, pero no pretender realizar vida histórica valiosa manteniéndola dentro de esa misma tradición. Redimirle será incrustarle sentimientos e ideas distintos y hasta opuestos a los suyos (por ejemplo, sacándole de su secular agrarismo) que lo tiene oprimido contra el suelo, como a una planta...”*⁴³.

El diario *El Sol* del Cuzco del 18 de marzo de 1930, consigna la siguiente crónica a raíz de la publicación de *El Nuevo Indio*. *“La tarde del domingo se realizó la manifestación de simpatía que un numeroso grupo de intelectuales, de artistas ofreció al Dr. Uriel García festejando la aparición de su libro ‘El Nuevo Indio’. La fiesta para ser típicamente cuzqueña, tuvo por escenario una de las chicherías de la ciudad; ‘el Palo Verde’, en armonía con la que consideraba Uriel García y su nuevo libro ‘La caverna de la nacionalidad’, que con tan vivos colores pinta en su obra la chichería y la que representa en la vida del cholo, mestizo o neo-indio. A las tres de la tarde se sirvió el primer vaso de chicha cuzqueña en ‘caporales’, luego vinieron los sabrosos picantes y guisados, y con el tercer ‘extra’ Roberto La Torre hacía ver la significación verdadera de la manifestación con que los muchachos neo-indianos quería testimoniar su camaradería”*.

El rol del intelectual tendría que ser de liderazgo y debía estar conformado por *“...El artista, el pensador, el héroe (...) todos aquellos que extraigan de su emoción telúrica -es el contacto con el panorama físico así como con la masa popular- de su herencia tradicional y de su propia alma algo nuevo que acreciente el valor de América, no sólo su significación nacional sino también universal”*⁴⁴.

Para José Uriel García, los intelectuales indigenistas tenían el reto de acercarse a la masa nativa y coparticipar de su drama, de manera que ellos que era mestizos se “hicieran” indios; sentir y compartir con éstos su dolor y con “esa energía, crear un ideal que sea una pasión fecunda”⁴⁵ que

42 García, José Uriel. *El Nuevo Indio*. Lima, Editorial Universitaria, 1973, pp. 25-28.

43 Ibidem., p. 119.

44 Ibidem., p. 90.

45 Ibidem., p.112.

desembocara finalmente en un programa político para su “regeneración histórica”⁴⁶. El problema estuvo en encontrar la manera de lograrlo. Realmente la tarea era muy romántica pues se basaba en la entrega y voluntad personales.

Su discurso estuvo impregnado de una visión americanista, más allá de las fronteras andinas. Él dijo: *“El indio antiguo, la “raza india”, fue antes del Descubrimiento, el único señor de la tierra, del territorio americano que es y será siempre parte concurrente de la historia, puesto que toda humanidad es ligamen indisoluble con la tierra -en nuestro caso con los Andes... es todo hombre que vive en América, con las mismas raíces emotivas o espirituales que aquel que antiguamente lo cultivó y lo aprovechó. El hombre invasor -sangre y espíritu- hizo también suya la tierra, la sometió a su modalidad. Y el espíritu a su vez, se concretó en valor positivo en el territorio. Así surge a la historia un nuevo mundo americano...”*⁴⁷.

En 1935 viajó a La Paz, invitado por intelectuales y artistas de aquella ciudad, para dar conferencias sobre los temas de su predilección. Al año siguiente estuvo en Santiago de Chile, Buenos Aires y Tucumán, dando charlas diversas. Era ya un intelectual reconocido en aquellos lugares ya que por mucho tiempo había sido corresponsal del diario *La Prensa* de la capital argentina.

Entre junio y julio de 1937, se realizó en Buenos Aires el Segundo Congreso de Historia de América, evento en el que disertó, en calidad de académico de número y tesorero del Congreso, Martín Noel. En su discurso, éste se refirió a José Uriel García, invitado de honor, afirmando que *“Sus recientes búsquedas en los archivos cuzqueños acaban de revelarnos, completando nuestro acervo documental, la nómina de desconocidos arquitectos, aparejadores o canteros, imagineros, tallistas y pintores que determinan el carácter particular de esos monumentos de recia cantería aparejados en los sillares volcánicos del escenario indiano”*⁴⁸. García intervendría con una *Síntesis de Historia del Arte en el Perú*.

Se constituyó poco después, en la residencia porteña de los Noel (hoy Museo de Arte Hispanoamericano “Isaac Fernández Blanco”), el Instituto Americano de Arte, eventos en los que García fue activo participante. En la reunión fundacional estuvieron presentes, además de él, Martín Noel, Mario J. Buschiazzi, Atilio Chiappori, Miguel Solá, Manuel Toussaint y José Gabriel Navarro, entre otros, que habían asistido al Congreso organizado con motivo del IV centenario de la primera fundación de Buenos Aires⁴⁹.

José Uriel García volvió al Perú con el encargo de instalar filiales de esa institución y realizar una labor paralela en pro del “acrecentamiento del arte americano”⁵⁰. Tiempo después, el 7 de octubre de 1937, García, junto a un grupo de 18 intelectuales y artistas cuzqueños fundó el Instituto Americano de Arte del Cuzco, acordando “defender, propagar y estimular el Arte”, como reza el

46 Ibídem, p. 28.

47 García, Uriel. *El Nuevo Indio*. Cuzco, Edición de la Municipalidad del Cuzco, 1986, p. 10-12.

48 *II Congreso Internacional de Historia de América reunido en Buenos Aires, los días 5 a 14 de julio de 1937*. Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, 1938.

49 *Revista del Instituto Americano de Arte*, Cuzco, N° 13.

50 *Revista del Instituto Americano de Arte*, Cuzco, N° 10, 1961, p. 264.

Acta de la sesión inaugural del mismo, Sección Peruana, Comité del Cuzco⁵¹. Estuvieron presentes en dicho evento los intelectuales y artistas Víctor Guillén, Domingo Velazco Astete, Carlos Lira, Oscar Saldívar, Alfredo Yépez Miranda, Humberto Vidal Unda, Víctor Navarro del Águila, Francisco Olazo, Julio G. Gutiérrez, Julio Rouvirós y Roberto Latorre, ilustres cuzqueños cuya presencia en el ambiente cultural, político y social de esta ciudad trascendió el tiempo.

Según García, además de estimular a los artistas cuzqueños, la función de la institución era la defensa de las inagotables riquezas culturales de la región que se destruían, exportaban o descaracterizaban y que había que protegerlas porque eran también fuente de inspiración para el arte⁵², entendiéndolo en todas sus manifestaciones; el asunto central incidía en que las creaciones de nuestros antepasados como del presente, debían servir para la formación *“de una conciencia estética continental y particularmente peruana”*⁵³.

Para este grupo que impulsó la institución, *“las expresiones artísticas del pasado, presente y futuro era esenciales para conseguir la fuerza y el vigor necesarios para la consolidación de la identidad cuzqueña, peruana y americana (hispanoamericana)”*⁵⁴.

La idea de que muchos elementos de las culturas vivas autóctonas hispanoamericanas podían servir para crear una conciencia nacionalista y americana, no era novedad en el Cuzco del primer tercio del siglo XX. Demuestran esto las múltiples expresiones que se produjeron en el campo literario, teatral, musical y fotográfico con clara y reiterada intención de llamar la atención de la colectividad nacional tan inclinada a admirar lo ajeno, y volver la mirada sobre los valores ancestrales y la riqueza de producción cultural propia del momento⁵⁵.

La actividad del Instituto se volcó en organizar exposiciones y concursos en artes plásticas, de música y danzas populares, de música nativa, danza y teatro, auspiciando emisiones radiales sobre la música folclórica y apostando por dar a conocer con énfasis la creación plástica popular que los socios de la institución definían como aquel producto artístico que era elaborado por personas que no eran profesionales en sus respectivos campos de acción y que estaba inspirado y realizado en los temas y materiales propios de la región. Su actividad central era la organización de eventos alrededor de la celebración del Día y la Semana del Cuzco desde que ésta naciera en 1944 gracias a la idea de uno de sus miembros fundadores, Humberto Vidal Unda. A raíz de esta iniciativa también nació ese mismo año la idea de representar la celebración inca del solsticio de invierno, conocida como Inti Raymi.

Setenta años después esta Institución continúa defendiendo, conservando, fomentando y estimulando las manifestaciones artísticas, culturales e intelectuales de la región cuzqueña, siendo fiel a sus propuestas iniciales. Cumple con los objetivos de su creación al haber organizado el Museo de Arte Popular, abierto en 1975 y compuesto por excepcionales piezas de donaciones

51 Instituto Americano de Arte del Cuzco. Cuaderno de Actas N° 1, 1937.

52 Mendoza, ob. cit., 2006, p. 163.

53 Instituto Americano de Arte del Cuzco. Cuaderno de Actas N° 1, 1937.

54 Mendoza, ob. cit., 2006, p. 162.

55 López Lenci, ob. cit., 2002; y Mendoza, ob. cit., 2006.

o adquiridas por el Instituto a los exponentes más importantes del arte popular cuzqueño y de la región, además de publicar su Revista cuyo último número es el 17 y cuenta con 70 socios activos.

Retornando a José Uriel García, en 1938, al año siguiente de la creación del Instituto Americano de Arte, viajaría a dar conferencias a Tucumán, invitado por la Biblioteca Alberdi de esa ciudad. Tiempo después viajó nuevamente a La Paz, para continuar con sus charlas en la Universidad Nacional Mayor de San Andrés, donde siempre fue muy bien recibido y objeto de muchas atenciones de parte de los intelectuales y de la prensa local. Vivió en Lima cuando fue Senador de la República por el departamento del Cuzco. También estuvo dedicado a sus trabajos históricos sobre Machu Picchu y la gesta revolucionaria de Tupac Amaru. La Universidad Mayor de San Marcos, donde fue catedrático, lo declaró Profesor Emérito, justo homenaje a una vida intelectual fructífera. En 1949 aparece la primera edición de *Pueblos y Paisajes Sud Peruanos* que según su autor sería el complemento del *Nuevo Indio*. Fallece en esa ciudad en julio de 1965.

Otra de las figuras claves del movimiento indigenista fue el escritor y folklorista José María Arguedas nacido en Andahuaylas “la grande” en 1911, que estudió en Abancay y luego, debido a las itinerancias de su padre, en Ica, Huancayo y Lima donde lo hizo en la Universidad de San Marcos en 1931, graduándose de Doctor en Antropología. Fue docente en el Colegio Nacional de Sicuani (1939-1941) y un año más tarde se incorporó a la sección de Folklore y Artes Populares del Ministerio de Educación donde trabajó durante tres lustros. En 1958 estuvo becado en España estudiando las comunidades campesinas de Zamora y relacionándolas con las del Perú⁵⁶. Posteriormente estuvo de Director de la Casa de la Cultura (1963).

Al terminar su estadía en Sicuani publicó Arguedas *Yawar Fiesta* que muestra claramente su conocimiento de la problemática indígena. En los años siguientes publicó numerosos artículos en los periódicos de Buenos Aires, culminando con la edición de *Los ríos profundos* y *Todas las sangres* que edita en Buenos Aires en 1958 y 1964 respectivamente con enorme éxito entre la crítica y el público argentino⁵⁷. Sus trabajos en la sierra sur y luego en el valle del Mantaro le permitieron a Arguedas recoger las constancias de la creatividad de las comunidades de indígenas y de los criollos, valorando plenamente su música y danzas, los rituales religiosos y de la agricultura, los instrumentos y técnicas empíricas, potenciando así las manifestaciones de la cultura sumergida del Perú.

El discurso de Arguedas fue quizás el más americanista, trascendiendo lo meramente peruano y apuntando a una “refundación” continental que se podría construir sobre el basamento de los pueblos originarios, respetando la diversidad cultural y asumiendo una nueva creatividad. Conmovido por la imposibilidad de transformar la dura realidad, José María Arguedas se suicidó en 1969. Escribió en su carta de despedida “*He vivido atento a los latidos de nuestro país... ya no tengo energía e iluminación para seguir trabajando, es decir para justificar la vida...*”.

56 Arguedas, José María. *Las comunidades de España y del Perú*. Lima, UNMSM, 1968.

57 Arguedas, José María. *Los ríos profundos*. Buenos Aires, Losada, 1958; y *Todas las sangres*. Buenos Aires, Losada, 1964.

II CULTURA EXPRESIVA: IMÁGENES DEL INDIGENISMO E INCANISMO

MODERNIZARSE MIRANDO HACIA DENTRO

Ya no se discute que el arte es no sólo expresión simbólica de los valores y creencias básicas de un sociedad en su conjunto, sino que también es testimonio de grupos minoritarios, que enfocan su percepción ideológica particularizada y su manifestación estética a través de ese canal denominado arte.

En efecto, para el caso del Cuzco y los cuzqueños de la primera mitad del siglo XX, esta afirmación se valida con la vasta y rica producción “artístico-folklórica”⁵⁸ que se produjo y por el hecho de que el arte haya sido extraordinario vehículo para revalorar los anhelos de identidad regional, nacional y continental. Los mismos tomaron forma gracias a estas expresiones artísticas, lo que se prolongó en el tiempo hasta el presente. Creemos que el objetivo fue encontrar una tradición común que mostrara, más allá de las fronteras regionales, la valía de esta tradición, frente a aquellas comunidades del propio país, que las despreciaron y rechazaron históricamente.

Mientras en Europa el estallido de la primera guerra mundial en 1914 marcaba su devenir, en América se abría paso una visión introspectiva sobre su historia, sus tradiciones, costumbres y el arte continental. Las ideas de “nacionalismo” se ampliarían al concepto de “americanismo”, buscándose referentes que fuesen capaces de englobar una identidad continental. En este sentido la ciudad del Cuzco, con su inmensa riqueza cultural, se convertirá en el paradigma, sobre todo en Sudamérica, de ese “mirar hacia adentro”, cuando sus manifestaciones artísticas se mostraran fuera de los límites de esta ciudad.

El indigenismo e incanismo, encontraron en la producción de las artes plásticas, la literatura, música, danza y teatro, entre otras manifestaciones, un vehículo primordial para expresarse y entenderse como ideología, tal vez romántica en algunos momentos, pero que construiría la identidad regional cuzqueña y que se ampliaría en una propuesta identitaria nacional y continental a inicios del siglo XX.

Todavía a mediados del XIX, el interés científico por el pasado incaico atrajo a viajeros y estudiosos foráneos hacia estas tierras. Algunos “notables” de la ciudad, quizás por su refinada educación, por ver que las “antiguallas de indios” atraían el interés de los visitantes, por emulación, o por “vena de coleccionista”, se inician en la formación de acervos compuestos por antigüedades incásicas que inclusive fueron admiración de viajeros extranjeros de la época⁵⁹. La dama cuzqueña Ana María Zenteno, nacida en 1816 poseía un magnífico museo de “guacos”, como se denominaba a la cerámica precolombina, orfebrería, objetos de piedra, qeros. Clorinda Matto dijo que esta propietaria llegó a tener por su museo una “*pasión caprichosa que casi raya en la locura*”⁶⁰ y posiblemente fue el más valioso museo de antigüedades del Perú. Hacia 1880 fue vendido por sus herederos a una entidad alemana. La colección de arte prehispánico del doctor José Lucas Caparó

58 Mendoza, ob. cit., 2006, p. 20.

59 Sobre el comercio de obras de arte y la formación de colecciones en el XIX remitimos a: Majluf, Natalia. “De la rebelión al museo: genealogías y retratos de los incas, 1781-1900”. En: *Los incas, reyes del Perú*. Lima, Banco de Crédito, 2005, pp. 289-302.

60 Matto de Turner, Clorinda. *Tradiciones Cuzqueñas, leyendas, biografías y hojas sueltas*. Cuzco, 1954 (1ª ed. 1884), p. 197.

Muñiz fue la otra gran colección de objetos prehispánicos del Cuzco de la segunda mitad del siglo XIX; este abogado fundó en 1882 el Club Andino del Cuzco y estableció su museo en la casona del Marqués de Valle Umbroso en la calle del Marqués. La Universidad Nacional de Cuzco compró la colección en 1919, para formar el antiguo Museo de Arqueología de la Universidad, hoy Museo Inka. Igual mérito tuvieron las colecciones de los señores Vidal Olivera y Vidal, quien instaló su pequeño museo de objetos incaicos en su casa de la calle Hatunrumiyoc hasta los años 20, y la de Abel Montes, que reflejaron el “sentir” de un grupo de personajes de la élite cuzqueña, por la civilización incaica.

Al decir de Tamayo: *“Los “mistis” [mestizos] surandinos y sobre todo la intelligentsia regional, despertaron a través de los museos la conciencia de una herencia gloriosa que permanecía ignorada; empezaron a sentir el incario como su propio y grandioso pasado. Por eso estos museos del siglo XIX, reveladores de un gusto estético nuevo y nacional, cumplieron un papel pedagógico, no por silencioso, menos importante”*⁶¹.

La erudición de algunos personajes cuzqueños hizo que se abocaran a cultivar el idioma quechua, usándolo como “afición erudita”. Caparó Muñiz entre 1887 y 1910 escribió artículos de corte incanista, aportando el conocimiento de la tradición e historia oral de los incas mostrando así el fervor incanista que lo animó permanentemente. De él Varcárcel señala: *“Caparó Muñiz fue el primero hace 40 años (1881) que inició la campaña reivindicatoria de nuestro grandioso pretérito. Fue el primero que lleno de entusiasmo y de íntima devoción tendió al enaltecimiento de nuestras reliquias arqueológicas. Desde Caparó los cuzqueños y los peruanos comenzamos a darnos cuenta de que ignorándolo, vivíamos dentro de un mundo propio, repleto de sugerencias y evocaciones, rico como ninguno en inapreciables tesoros de tradición auténtica y originalísima”*⁶².

LO PREINCA SE VUELVE “INCA”

Una faceta del incanismo de inicios del XX fue la creencia generalizada de que toda manifestación arquitectónica o artística (cerámica, textilería u orfebrería), de las culturas preincas desarrolladas en territorio peruano, eran “incas”. Esto trajo como consecuencia que muchos artistas y artesanos cuzqueños incorporasen en sus obras elementos iconográficos pertenecientes a las culturas anteriores a los incas, desarrolladas en otros ámbitos del territorio nacional.

Debemos tener presente que recién a principios del siglo XX, se iniciaban los estudios científicos de la arqueología peruana, que más tarde darían como resultado propuestas cronológicas del desarrollo de las tantas culturas prehispánicas peruanas. A manera de anécdota diremos que en 1912 Hiram Bingham atribuyó a Machu Picchu dos mil años de antigüedad.

Lo preinca que se vuelve inca en el ideario cuzqueño se muestra en un edificio poco advertido de la arquitectura cuzqueña, que es el antiguo Hospital de Belén, hoy Hospital Antonio Lorena. Por el año de 1911, las autoridades de la Beneficencia Pública decidieron la construcción de este hospital que se inició en 1928 y se terminó hacia 1932 bajo la responsabilidad de Alfredo Arteta Gallegos y el ingeniero constructor Eduardo Cáceres Flores, inaugurándose el 21 de octubre de 1934, tal como reza la placa de bronce que se halla en el vestíbulo principal.

61 Tamayo Herrera, José. *Historia del Indigenismo Cuzqueño, siglos XVI-XX*. Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1980, p. 139.

62 Varcárcel, Luis E.. *Revista Universitaria*, Cuzco, N° 36, marzo de 1922, p. 95.

La fachada de la edificación hacia la plazoleta de Belén, está realizada en cemento y presenta de tramo en tramo, dos pilastras juntas. A modo de ornamentación, el cuerpo de las mismas muestra hendiduras a modo de canaletas verticales de estilo art déco. Los remates superiores representan felinos humanizados, inspirados en motivos de la cultura Nazca, en la costa sur peruana. Como es evidente, el proyectista de la fachada al incluir esta iconografía, quiso transmitir una idea de “lo incaico”, sin tomar en cuenta las diferencias existentes entre la iconografía de los Inca cuzqueño y lo Nazca costeño, como lo señala John H. Rowe⁶³; los cuzqueños de aquel entonces consideraban Inca todo lo prehispánico.

Otros elementos importantes en la fachada que siguen esta idea son la reja de la puerta principal, el balcón sobre la misma y la reja a manera de verja. Todas muestran diferentes diseños inspirados en otras culturas andinas no incas, como la puerta de hierro forjado, donde el cuerpo superior presenta como decoración central un sol trabajado en bronce, representado por una cara con motivos tiwanacoides, de la cual irradian centellas cuyas puntas terminan en cabezas de cóndores, de felino y de camélidos sudamericanos. El diseño de los lados que enmarcan la cara son geométricos, estilización de caras de la iconografía Tiwanaku. Así mismo se advierte el diseño denominado pirámide escalonada, de influencia también tiwanacoide o tiwanacota.

En la portada se ve una pilastra a cada lado, con una escultura de felino estilo inca como remate superior. El balaustre del balcón presenta una secuencia de figuras antropomorfas inspiradas en motivos decorativos prehispánicos varios. Aquí el autor no pretende reproducir ningún motivo conocido. El tercer elemento de notar, es la reja que remata el muro de piedra perimétrico del edificio. Trabajada en hierro forjado muestra un diseño de varillas verticales que se asemejan a “lanzas” o “flechas”, con las puntas hacia arriba. La unidad de la reja la dan los diseños geométricos en la parte inferior y la repetida pirámide escalonada en la parte superior. Por extensión simbólica, todos estos elementos, el sol, las caras a manera de máscaras, las figuras antropomorfas, la representación de cóndores, felinos y otros, son alusivas a la idea de lo “inca” sin lugar a dudas. El Hospital fue severamente dañado en el terremoto de 1950⁶⁴.

Un ejemplo de la persistencia en revalorar las glorias pasadas del imperio incaico, es el nombre que la Plaza Regocijo o Del Cabildo tuviera entre 1920 y 1940: era la plaza Pachacútec por la presencia en el área central de la misma, de una escultura del Inca Reformador. La escultura en mármol, parecía representar más a un soldado romano que un inca y fue traída desde Italia. Como es de suponer se desató, entre los intelectuales de la época, toda una polémica en relación a la iconografía representada, siendo objeto de múltiples críticas como lo señalan artículos periodísticos de aquel momento⁶⁵. Esta escultura se exhibe en el Museo Inka de la Universidad Nacional del Cuzco.

Considerando que el sentimiento de los cuzqueños “del glorioso pasado tawantinsuyano” es atemporal y es permanente, no sorprende que por la década de 1910 se iniciara una larga discusión sobre la propuesta de erigir un monumento a Manco Cápac, que continuará después de siete décadas materializándose en 1986. En 1918 el entonces joven secretario de la Prefectura de Cuzco Víctor Raúl Haya de la Torre, retoma la vieja idea del veterano escritor Dr. Juan de la Matta,

63 Rowe, John H. “An Introduction to the Archaeology of Cuzco”. *Harvard University Papers*, Cambridge, Peabody Museum, Vol. XXVII, N° 2, 1943.

64 Paz Soldán, José Carlos. *Cuzco. La ciudad herida, un reportaje*. Lima, Imp. Torres Aguirre, 1951.

65 Gutiérrez, Julio. *El Comercio*, Cuzco, 10 de julio de 1937.

quien era partidario de erigir un monumento a Manco Cápac y de que se ubicara en el complejo arqueológico de Sacsaywaman. *“En su ardoroso recuerdo de la grandeza de Sacsayhuaman, quiere (el Dr. De la Matta), que el monumento esté allí, dominando el Cuzco desde las alturas de Ccollcampata...el monumento al soberbio genio salido de las aguas del Titicaca...”*⁶⁶.

En esta línea de pensamiento, cabe resaltar, por su significado y especial calidad artística, las obras escultóricas del artista cuzqueño Benjamín Mendizábal Vizcarra nacido posiblemente a fines del siglo XIX, pues lo encontramos hacia 1915 radicado en Roma, donde ya trabajaba como escultor. Estas esculturas son tres bronce de personajes de estilo clásico y que llevan nombres incaicos: *Ccorí Ojlo la heroína*, *Cahuide* y *Wiracocha*. Fueron vaciadas en bronce y traídas desde Italia, donde fueron trabajadas y son “figuras heroicas de nuestra legendaria historia antigua” al decir de Valcárcel.

La tradición oral señala que Ccorí Ojlo, fue la ñusta que al no aceptar los requerimientos amorosos de Gonzalo Pizarro, fue desnudada, atada de manos a la espalda y azotada, para finalmente morir a tiros de ballesta. Cahuide fue el capitán inca que se lanzó de la fortaleza de Sacsaywaman para no caer en manos españolas en el sitio de Cuzco en 1539 y Wiracocha, el gallardo inca que supo desbaratar el súbito ataque de rebeldes chancas contra los incas en el siglo XV.

Existe un cuarto bronce muy parecido a los otros tres que es propiedad de la Municipalidad del Cuzco. Por tal motivo, aunque no se tienen mayores referencias sobre el nombre de la escultura, es atribuida a Mendizábal. El diario limeño *La Crónica* del 19 de noviembre de 1920 señala una nota que *“el joven y modestísimo escultor (se refiere a Mendizábal), tiene actualmente en las aduanas del Callao, cuatro estatuas de 1,80 m. de altura que el gobierno con muy buen criterio trata de adquirir, entre ellas se encuentran las que hemos mencionado Cahuide, Ccorí Ojlo y Wiracocha, y otra que representa el dolor...”*. Las tres con nombres incas pertenecen a la Universidad Nacional del Cuzco; la cuarta es propiedad de la Municipalidad.

La revista *Mundial*, en su número extraordinario dedicado al Cuzco y Arequipa (1928), llama a Mendizábal “el escultor de la Raza” y dice de él: *“Sus obras pueden decirse que son una férvida glorificación de las más notables figuras de nuestro pasado épico y legendario. El ha querido darnos bellas visiones plásticas de la actitud histórica, soberbiamente trágica, de los más altos caracteres de la raza autóctona. Para conseguirlo, no ha creído necesario ocuparse del indumento, porque piensa que lo digno de admiración no es precisamente el traje que es lo accesorio, sino darnos una vibrante impresión de las rebeldías indómitas de un alma grande frente a la fatalidad tremenda traducidas en el gesto valiente, en el movimiento vehemente o desdeñosamente altivo. De ahí que sus héroes están desnudos como dioses”*⁶⁷.

En un reportaje que se le hiciera al artista, publicado en la revista limeña de Bellas Artes, en el número 4, de mayo de 1921, a raíz de su obra escultórica, señala entre otros conceptos que *“...tengo un nobilísimo concepto de nuestra raza incaica. La he estudiado a través de su historia admirable y he pasado mi juventud en el Cuzco, que es el centro más poderoso de evocación indígena. Es usual exhibir esta raza en su flaqueza actual de raza humillada y se descuida en*

66 Iberico, Francisco. *En la Capital de los Incas o Miscelánea Cuzquense*. Cuzco, Editorial H. G. Rozas, 1926, pp.115-116.

67 García Calderón, Ventura. “El escultor de la Raza: B. Mendizábal”. Revista *Mundial*, Lima, Edición Extraordinaria dedicada al Cuzco y Arequipa, 31 de diciembre de 1928.

*cambio su tradición opulenta y magnífica de raza conquistadora. He sentido pues, necesidad de dignificarla, de presentarla en su grandeza. A esta exigencia espiritual obedecen mis estatuas*⁶⁸. Estas afirmaciones tuyas no dejan duda de su ideología incanista al haber esculpido los bronce referenciados.

INDIGENISMO E INCANISMO PICTÓRICOS DEL SIGLO XX CUZQUEÑO

La creación artística en general y en especial el arte pictórico de este siglo se ve invadido por la afirmación de la realidad local e indígena que da como resultado una nueva sensibilidad estética receptora de la influencia de la cultura indígena. Inclusive desde el siglo XIX, el pintor cuzqueño se acerca al paisaje natural y urbano; el indio será personaje central de este arte. Los pintores cuzqueños nacidos en esta tierra más esclarecidos como Ángel Corvacho, Ángel Vega Enríquez, Agustín Rivero Ricalde, Francisco Olazo, Ángel Rozas, Francisco González Gamarra y Mariano Fuentes Lira, atestiguan en sus obras esta posición. Igualmente lo hicieron aquellos que adoptaron a Cuzco como su tierra natal entre los que están Juan Manuel Figueroa Aznar. La presencia del pasado, reforzada en los monumentos prehispánicos existentes, un incario “siempre vivo”, a pesar de la lejanía histórica, es un presente y una autoidentificación del cuzqueño, época considerada como ejemplar, que se verá reafirmada también en la producción pictórica.

Un artículo de la revista *Varietades* de 1917 comentaba: *“Indudablemente es el Cuzco el lugar del Perú donde con más intensidad se está operando un sano y fuerte movimiento nacionalista... tiempo era ya que los que tienen entre nosotros espíritus artísticos y se dedican al arte en cualesquiera de sus manifestaciones, dejasen de ser vulgares plagarios é imitadores del arte extranjero y sacudiéndose de la miopía viesan el mundo inexplorado que les rodea y que cual ningún otro es campo propicio para el cultivo de lo bello. A prosadores, poetas, pintores y escultores ofrece nuestro medio inacabables temas, y es lógico suponer que quienes por esfuerzos cerebrales (deseaban) reconstruir con más ó menos verdad, sensaciones jamás sentidas y escenas no vividas nunca...”*⁶⁹.

En efecto, la representación del indio en la plástica, durante las dos primeras décadas del siglo XX estaba encabezada por artistas provincianos, especialmente del Cuzco, donde el tema indígena e incanista estaba en pleno apogeo. Décadas más tarde, se entendería que la plástica peruana, para definirse como nacional, debía considerar la pintura indigenista como su antecedente inmediato.

Entre muchos exponentes cuzqueños de la plástica indigenista e incanista, de las primeras décadas del siglo XX, nos detendremos en algunos pintores cuzqueños que desde esta parte del continente tuvieron contacto importante con artistas e intelectuales bolivianos y argentinos, o que visitaron aquellos países exponiendo sus obras, manteniendo lazos amistosos por intereses culturales comunes y que compartieron ideales indigenistas y americanistas.

En 1915 se sabe que el pintor cuzqueño Ángel Corbacho pintaba callecitas cuzqueñas y motivos indígenas y Francisco González Gamarra en ese mismo año había presentado en la Universidad de San Marcos de Lima, una tesis sobre arte peruano, acompañada de decenas de acuarelas con temas indígenas, pintadas por él en años anteriores. Sin embargo llegó a ser creencia generalizada,

68 *Revista del Instituto Americano de Arte*, Cuzco, Editorial Garcilaso, Año VIII, N° 8, 1958, pp. 185-186.

69 *Varietades*, Lima, N° 494, 18 de agosto de 1917, p. 877.

y así se sostuvo hasta no hace mucho, que José Sabogal había sido el pintor que introdujo el tema indigenista en la pintura cuzqueña del siglo XX, luego de su arribo procedente del norte argentino.

El cajabambino José Sabogal (1888-1956) llegó a Cuzco desde Argentina, luego de viajar entre 1908 y 1910 por Italia, España y Marruecos. Aunque su vida en Jujuy y su contacto con el pintor Jorge Bermúdez ampliaron su horizonte no caben dudas que la presencia en el Cuzco lo introduce definitivamente en el indigenismo pictórico. Su estada en esta ciudad entre 1918 y 1919 le permitió definir su temática y encontrar en el movimiento indigenista una clara fuente de inspiración. Lo importante de su obra en esta etapa fue darle a ello significado nacional, con su célebre exposición en Lima en 1919. Su liderazgo fue un notable impulso para los pintores locales quienes robustecieron sus tendencias nativistas y recibieron el sello moderno que Sabogal traía en su obra.

Una figura excepcional en la historia del arte cuzqueño del siglo XX, fue la del polifacético Francisco González Gamarra (1890-1972)⁷⁰, quien además de ser pintor y notable caricaturista, colaborador de la revista *Variedades* de la ciudad de Lima, era famoso ebanista y también conformó el grupo conocido en la historia de la música cuzqueña como uno de los “cuatro grandes” de la música de su ciudad natal, por sus múltiples y enriquecedoras composiciones de corte indigenista.

Nacido en el seno de una familia aristocrática vivió su infancia en el antiguo solar de los Marqueses de San Juan de Buena Vista y Rocafuerte, residencia de ciclópeas bases inca, hoy Museo de Arte Religioso. Heredó la vena artística de su familia; su abuelo Don Francisco González, fue fundador de la centenaria Sociedad de Artesanos, y como reconocido ebanista, exhibió sus obras en la Exposición Universal de París de 1889; su padre Tomás González Martínez también fue pintor. La vena de músico posiblemente la heredó de su madre Eufemia Gamarra, pianista que reunía en frecuentes tertulias, a los artistas y literatos de la época en los salones de su casona. En esa línea compondría una serie de *Paisajes musicales* de clara inclinación incaica, en los que no eludió la posibilidad de asimilar lo autóctono con su fascinación por Beethoven, como destacó Pablo Sebastián Lozano.

González fue autodidacta en la pintura y la música, pues su formación universitaria no incluiría la formación artística como tal. Estudió en la San Antonio Abad y en la Universidad de San Marcos en Lima, donde viajó hacia 1913 por haber ganado un concurso de dibujante político para la revista *Variedades*. Esta revista le permitiría relacionarse con el grupo de intelectuales y artistas que laboraban en la misma, así como con el pintor Teófilo Castillo, respetado crítico de arte de la capital peruana, que prologará el hermoso álbum de dibujos a la pluma realizados por González Gamarra a fines de 1913. Habiendo trasladado su matrícula de la San Antonio Abad a la Universidad de San Marcos de Lima, en 1915 presentó su tesis bajo el título *De Arte Peruano. “Su investigación va acompañada de quinientas acuarelas en las que plasma el ambiente cuzqueño y el Perú andino: motivos folclóricos, tipos indígenas, vestes regionales y ceremoniales, costumbres vernáculos, arquitecturas prehispánicas y coloniales, paisajes y motivos ornamentales de cerámicas y tejidos... Sin embargo la tesis no llegó a ser publicada, y sólo extractos vieron la luz hacia 1922 en la revista Arts & Decoration de Nueva York”*⁷¹.

70 Tovar y R., Enrique D.. *Francisco González Gamarra*. Lima, Ediciones “Forma”, 1944.

71 Sebastián Lozano, Pablo. *Francisco González Gamarra: arte tradición e identidad*. Lima, Biblioteca Nacional del Perú, 1998.

Tras defender su tesis, se exilia voluntariamente en Nueva York en 1915; años más tarde expondrá en aquella ciudad donde la crítica especializada acogió su obra con juicios elogiosos que destacan, *“la peruanidad esencial de su arte, no sólo por su temática, sino por su lenguaje plástico inspirado en la arquitectura, el arte lítico, la cerámica y el tejido de las culturas peruanas precolombinas, particularmente en el arte inca, tan entrañablemente arraigado en su recio temperamento de cuzqueño de estirpe”*⁷².

Estuvo igualmente interesado en temas de la historia andina, evocando las glorias pasadas del Tawantinsuyu, el Inca, la Ofrenda al Sol, el Inti Raymi; pintó varias versiones del retrato Garcilaso Inca del que fue gran admirador, creando una versión evocatoria que lo muestra escribiendo sus *Comentarios Reales*, ya le fue imposible encontrar en sus investigaciones, alguna referencia sobre la iconografía de personaje. *La fundación española del Cuzco*, y *La Entrada de Bolívar al Cuzco* son algunas de sus pinturas sobre historia de la ciudad.

El Cuzco, la antigua capital del Tawantinsuyu, fue para González Gamarra, una continua y fecunda fuente de inspiración, *“un libro sellado del pasado, tan grande como Atenas, tan grande como la antigua Roma”* diría alguna vez refiriéndose a su terruño⁷³.

El reconocimiento que hiciera Juan Manuel Ugarte Elespuru, Ex Director de la Escuela Nacional de Bellas Artes, en su libro *Pintura y Escultura en el Perú Contemporáneo* reza: *“Quien ha realizado la más amplia y entusiasta labor de relieves las glorias de nuestro pasado con el pincel del presente, es el pintor cuzqueño Francisco González Gamarra, que ha pintado con amor y persistencia, escenas de la vida incaica en la que intenta recrear la imagen de lo que supone fue el esplendor arquitectónico y la colorida indumentaria de nuestros ancestros indígenas”*⁷⁴.

De su copiosa obra destacan los retratos, las acuarelas de la fiesta del Corpus Christi pintadas en 1930, cuando vuelve a Cuzco luego de su estancia en Europa y Estados Unidos. Las mismas muestran, además de aspectos de la procesión de los santos, la arquitectura cuzqueña, la composición social de los participantes, pobladores cuzqueños, los cargadores indígenas vestidos con sus atuendos nativos, que portan las andas de las imágenes y otros aspectos de la fiesta como las “fruterías”, el arte de los fuegos artificiales y los “altares” entre otras manifestaciones características de esta fiesta⁷⁵. Motivo de su pincel también fue la otra procesión importante en la vida de la ciudad, la del Lunes Santo, donde sale en procesión el Señor de los Temblores, Patrón Jurado del Cuzco.

Otro de los nombres propios de esta época será el del piurano Felipe Cossío del Pomar, conocido tanto por su producción plástica como asimismo por su faceta de ensayista, en la que tuvo mayor presencia. Nacido en Morropón en 1889, a los 15 años de edad se trasladó a Lima para cursar estudios en el Colegio Nuestra Señora de Guadalupe. En 1922 se doctoró en Letras en la Universidad de Cuzco, siendo becado posteriormente para proseguir estudios en Europa, periodo que será fructífero para su formación estética. El retorno al Perú se produce en 1931, publicando

72 Gutiérrez, Julio G. *Sesenta Años de Arte en el Qosqo 1927-1988*. Cuzco, Municipalidad del Cusco, 1994, p. 25.

73 Ibidem, p. 26

74 Ugarte Elespuru, Juan Manuel. *Pintura y Escultura en el Perú Contemporáneo*, Lima, 1970.

75 González Umeres, Luz. *Francisco González Gamarra. Cuzco. Corpus Christi. Acuarelas inéditas*. Lima, Okura Editores, 1987.

en Buenos Aires, en 1934, su libro *Nuevo Arte*⁷⁶, con una interesante portada del artista rosarino Julio Vanzo; en el mismo analiza la pintura contemporánea y los ismos europeos, partiendo de El Greco, Delacroix, Ingres, Goya y Courbet, a quienes menciona como antecedentes de aquella, e incluye un breve apartado para lo que denomina “Indoamericanismo”, dentro del cual refiere a la obra de Diego Rivera y José Clemente Orozco.

La producción artística de Cossío del Pomar se mantendría atada a los cánones realistas, simbolistas y otros estereotipos del indigenismo de raíz andina (especialmente cuzqueño), aprehendidos y desarrollados durante su estancia en Cuzco a principios de los años 20, con los que lograría cierto reconocimiento en Francia y España. Mirko Lauer no duda en afirmar que “*Pintores como Montero, Francisco González Gamarra o Felipe Cossío del Pomar pegaron al indio peruano unas indisolubles plumas de colores, una tendencia a la formación militar romana y un indeleble baño de oro con pedrería que se mantiene hasta nuestros días en el mercado turístico*”⁷⁷. Cossío del Pomar incursionó con poca fortuna en la restauración de pinturas cuzqueñas. A su manera, repintó, entre otras, la serie de cuadros del templo de Santa Catalina, donde para definitivo oprobio firmó encima de los mismos con su nombre y fecha.

Retornado a América, Cossío del Pomar mantendrá vivos sus intereses artísticos, y publicará numerosos ensayos, teniendo como objeto de análisis el arte peruano, tanto el precolombino como el colonial. La edición realizada en Asunción del Paraguay en 1952 de su libro *Cusco imperial*, ilustrado con sus cuadros de tipos costumbristas y paisajes cuzqueños y con traducción al inglés por Stirling Dickinson, tendrá notable divulgación en el cono sur⁷⁸.

Un importante artista influido por Sabogal fue Francisco Ernesto Olazo. Nacido en Cuzco en 1904 mostró su vocación desde muy joven. A los ocho años ingresó a la Sociedad Anónima de Arte Cuzco; dibujaba a pluma y lápiz, exponiendo caricaturas y cartones decorativos. Recibió las primeras lecciones de su padre Ernesto Olazo, pintor y escultor, y aunque la apatía del ambiente lo agobiaba, fue acumulando experiencia hasta que decidió exponer en Arequipa a los dieciséis años y después en Puno y La Paz; por aquella época también pasó por Chile y Argentina. En 1928 expuso en Lima con éxito, para luego viajar a París donde radicó unos años atraído por el aura que producía aquella ciudad en el espíritu de los artistas e intelectuales de la época. Allí expuso su obra con el auspicio de la Asociación París-América Latina para luego volver al Cuzco en la década del 30, estableciendo su taller-academia “Stilo” para subsistir, donde enseñó y continuó su obra. Algunos de sus dibujos ilustraron artículos de cuzqueños publicados en Buenos Aires.

Al decir de Julio Gutiérrez⁷⁹, Olazo descubrió América en Europa pues entendió que lo más valioso, lo más original de la plástica peruana se encontraba en lo precolombino, en lo inca o pre-inca. En 1941 ingresó como dibujante en el Instituto de Arqueología de la Universidad Nacional del Cuzco, compilando una cuantiosa colección de motivos decorativos prehispánicos que fue catalogando en varios volúmenes. También gustó de pintar el paisaje urbano de su ciudad; le

76 Cossío del Pomar, Felipe. *Nuevo Arte. Curso sobre las teorías de la pintura contemporánea, dictado en el Colegio Libre de Estudios Superiores*. Buenos Aires, Librería y Editorial “La Facultad”, 1934.

77 Lauer, Mirko. *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*. Lima, Mosca Azul Editores, 1976, pp. 100-101.

78 Cossío del Pomar, Felipe. *Cusco imperial*. Asunción, Editorial Guaranía, 1952.

79 Gutiérrez, Julio. *Sesenta...*, ob. cit., 1994, p. 119

seducían los patios y casonas cuzqueñas, resultando de ello obras como *Patio de San Blas*, *Patio de Santa Ana* o *Escenas de la Plaza de Armas* todas ellas anteriores al terremoto de 1950.

Participó activamente como miembro de todas las instituciones culturales de su tierra. El memorable Grupo Cultural Cuzco contó con su presencia; igualmente era activo integrante de la Sociedad Anónima de Arte, especie de taller y academia fundada por su padre Ernesto; a su vez fundó la Academia de Artes Plásticas y fue miembro del Instituto Americano de Arte. Trabajó en diarios y revistas y fue docente de arte en la universidad cuzqueña. Dejó vasta obra además de óleos, acuarelas, gouaches, xilografías y punta seca. Son notables sus óleos del Pituseray, montaña mítica del poblado de Calca en el Valle Sagrado de los Incas, donde expresará su búsqueda “*del efecto cromático, de sensaciones y perfecciones ideales de la naturaleza*” al decir de Avendaño⁸⁰. Olazo falleció joven, en 1948.

La historia de la Escuela de Bellas Artes del Cuzco, llena de vicisitudes, sobrevivió gracias a la devoción de su más importante director, el artista Mariano Fuentes Lira. Nacido en Cuzco en 1911, frecuentó, junto a otros artistas de su generación, la Academia de Dibujo, Pintura y Modelado organizada por el Centro Nacional de Arte e Historia, grupo elitista de la intelectualidad y el arte cuzqueños presidido por su fundador y animador Ángel Vega Enríquez a partir de 1935. Vega es personaje a quien hemos referido esporádicamente, pero no por ello es menos importante su acción en la cultura cuzqueña de la época, por lo constante y comprometida que fue esta hasta el último momento de su vida.

Cuando Fuentes Lira se iniciaba en la acuarela no existían ni academia ni escuela en Cuzco. Tampoco llegaban publicaciones de arte, las exposiciones eran raras y los pintores que llegaban de Argentina, Bolivia u otras partes del Perú eran pocos, aunque eran acogidos en una inquieta peña presidida por Ángel Vega Enríquez y estimulada por Roberto Latorre. Allí asistieron José Sabogal, Camilo Blas, el cholo Pantigoso, el cordobés José Malanca, el jujeño Guillermo Buitrago, o el retratista Martínez Málaga, hoy ilustres nombres.

En 1935 joven aún y por cuestiones políticas, Fuentes Lira se exilia voluntariamente en la ciudad de La Paz; estudia pintura y escultura en la Academia Nacional de Bellas Artes de aquella ciudad bajo la dirección de los maestros Cecilio Guzmán de Rojas y Jorge de la Reza. Fue condiscípulo de Marina Núñez del Prado, Rojas Ulloa y Hugo Almaraz y realiza una importante gira por Potosí para exponer su trabajo, con el éxito que lo acompañó a lo largo de su carrera. Posteriormente amplió sus estudios en Buenos Aires y Río de Janeiro.

Su importante obra en esa ciudad, le valió numerosas distinciones; sin embargo se lo recordará principalmente por la ejecución de la decoración de las portadas de la Escuela Indígena de Warisata que, al decir de Gutiérrez⁸¹, es “*el más valioso ensayo de educación indígena que se ha hecho en América, descontando México*”, y por sus esculturas en piedra en homenaje de los Balseros de Amantan y a los sikus de Pampa Keshwa. Quince años de su vida como artista en tierras bolivianas, hacen que los temas altiplánicos sean los más notables de su quehacer. Las pinturas de la época boliviana fueron adquiridas por el Museo de Arte Moderno de México y el Museo Nacional de Buenos Aires⁸².

80 Avendaño, Ángel. *Pintura Contemporánea en el Cusco*. Lima, Antarki Editores, 1987, p.57.

81 Gutiérrez, Julio, ob. cit., 1994, p. 46.

82 Avendaño, ob. cit., 1987, pp. 73-74.

Trabaja cabezas indias tratadas a la sanguina, acuarela, el carboncillo o al óleo, que en su momento fueron tildadas de “academicistas” por críticos limeños, a modo de menosprecio. Sus retratos de indígenas transmiten el testimonio de la raza autóctona, siendo fuertes, de color bronceado y matices de grises; muestran la configuración de los caracteres étnicos de la raza andina, como podemos observar en el óleo *Campesino Colla*, posesión del Instituto Superior de Bellas Artes del Cuzco, antigua Escuela de Bellas Artes. La pintura del artista, así como sus tallas en madera, son demostrativas de una modalidad de profunda raigambre india y mestiza, figurativa, de fuerte realismo; fue un indigenista a todas luces.

En 1950 cuando Fuentes Lira enseñaba en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Bolivia, fue invitado por el gobierno del Perú para hacerse cargo de la dirección de la Escuela de Bellas Artes “Diego Quispe Tito” del Cuzco. Cierra así su ciclo boliviano y vuelve a su ciudad donde morirá en 1987 siendo todavía director de esa institución. El trabajo y la dedicación hacia esta Escuela como pedagogo y como gestor cultural, haciéndola crecer y en ardua e incomprensible lucha hasta convertirla en Instituto Superior, categoría equivalente a la universidad, que no llegó a disfrutar, señala a este indigenista como una de las personalidades más importantes en el campo de la cultura cuzqueña del siglo XX.

La existencia del *Retrato de Mariano Fuentes Lira*, pintado por el artista catalán, aunque radicado en Mendoza, Ramón Subirats, posiblemente en la década de los 30, nos habla no solamente del vínculo amistoso que el pintor cuzqueño mantuviera con Subirats, sino también de su contacto directo y permanente con Argentina donde vivió por un tiempo como señalamos.

No dejaremos de mencionar a otros destacados pintores cuzqueños de aquel momento que dejaron obra importante en la historia de la pintura contemporánea cuzqueña como Ángel Vega Enríquez (1870-1932), Ernesto Corvacho (1880?-1960), Agustín Rivero (1894-1960), Juan Manuel Figueroa Aznar (1892-1951), Julio G. Gutiérrez (1905-1989) o Juan Guillermo Samanez (1917). Esta generación, según Avendaño (1986), se empeñó en la transcripción detallista y fotográfica del paisaje y entorno cuzqueños, y el indio no fue tema que representara lo esencial de lo cuzqueño, sino la posibilidad de representación formal-descriptiva. Frente a esta observación diríamos que con posición ideológica o no frente al indio, no dejaron de representarlo; Cuzco era una ciudad india, situación de la que no podían sustraerse los ojos de los artistas.

CUZCO EN LA OBRA DE JOSÉ SABOGAL

La obra del gran pintor peruano, nacido en 1888 en la sierra norte del Perú, en el poblado de Cajabamba, Departamento de Cajamarca, está vinculada a Cuzco desde sus inicios. En el año 1910, regresaba de Europa y se instalaba en Buenos Aires para estudiar en la Academia de Bellas Artes, la que desde su fundación en 1905 estaba dirigida por el pintor Ernesto De la Cárcova. Allí sería compañero de estudios, entre otros, del pintor rosarino Alfredo Guido, una de las figuras esenciales para la afirmación del indigenismo y la recuperación de los lenguajes prehispánicos para hacer arte nuevo en la Argentina, como analizaremos en capítulos posteriores. Tres años después Sabogal fue nombrado profesor de dibujo de una escuela normal en la sierra norte de ese país, en Jujuy, donde expondrá en dos oportunidades una prolífica producción que incluía óleos, pasteles, carbones y témperas.

Antes de partir hacia Perú, participó en el salón de la Sociedad Nacional de Artistas en Buenos Aires con un solo cuadro, *Carnaval de Tilcara (Jujuy)*, que bastará para destacar la personalidad del artista. Decide viajar a Cuzco llegando a esta ciudad en noviembre de 1918, entrando a Perú por el Titicaca, como él mismo lo dijo alguna vez. En ese año inicia el trabajo que marcará una nueva etapa en la pintura peruana.

Su llegada a la antigua capital de imperio incaico fue una revelación. Se entusiasmó y pintó indios, cholos, calles, patios y escenas cotidianas con la técnica impresionista aprehendida en Buenos Aires, acercándose a la vez a los colores terrosos propios del argentino Jorge Bermúdez, compañero suyo en Tilcara, que este a su vez había asimilado del vasco Ignacio Zuloaga.

El indigenismo en la obra de Sabogal quedó patentizado en la exposición que, bajo el título de *Impresiones del Cusco*, inauguraría en la Casa Musical Brandes de Lima el 15 de julio de 1919. Se enfrenta con sus lienzos al centralismo de una capital que apostaba por las modas pictóricas europeas de entonces y donde los pintores cuzqueños no tenían acceso: quizás por ello se dice que con Sabogal nació el indigenismo en la pintura peruana, a pesar de que era una propuesta social y política que bullía en la sierra sur peruana desde el siglo XIX, como vimos anteriormente y que también se expresó en la pintura de algunos artistas provincianos sur andinos, anteriores a Sabogal. Destaca Natalia Majluf que en el catálogo de la muestra, diseñado por el propio artista, planteó esta dualidad entre indio/sierra y criollo/costa: *“La portada de este catálogo presentaba una imagen fuerte de lo andino, la contraportada la imagen de la tapada, símbolo criollo y limeño por excelencia. Mientras lo cuzqueño se muestra en un estilo abigarrado y dinámico, con reminiscencias primitivistas, lo limeño aparece en un estilo más tradicional y recatado. En la oposición indio/criollo lo indio era sinónimo de virilidad y modernidad; lo criollo, encarnado en la figura femenina, sólo signo de tradición y pasado”*⁸³.

A raíz de la exposición en Brandes, la Revista *Varietades* del 19 de julio de 1919 inserta un comentario del crítico Teófilo Castillo, que como pintor era uno de los iconógrafos más destacados de la Lima virreinal, que dice: *“Ya sé, la gran frase que saldrá de ciertos labios al ver los cuadros del pintor cajabambino será: Sabogal no dibuja. Sí señores, Sabogal no dibuja como no dibujaban El Greco, Goya y Ziem, Anglada, Fader, pero pinta y pinta muy bien cual jamás todos y vosotros juntos no seréis capaces en 100 años de vida”*⁸⁴.

Se cuenta que Castillo reía por la conmoción que causaría “el atrevimiento y la osadía” que significaba exponer cuadros de indios y paisajes serranos en aquella Lima de principios de siglo, donde un serrano era inmediatamente reconocido y mirado con curiosidad y desdén, observado como gente extraña y desconocida, no como ciudadanos y compatriotas. El propio Sabogal diría que *“Cayó esta muestra como si fueran motivos de exótico país; el medio limeño aún permanecía dentro de los restos de sus murallas virreinales, con más conocimiento de mar afuera que de mar adentro”*⁸⁵. De cualquier manera, a partir de entonces y marcado por su estancia limeña, Sabogal iría virando hacia un arte donde su visión peruanista no solamente comprendería lo indigenista sino también a lo mestizo, integrando casonas arequipeñas, arquitecturas coloniales cuzqueñas o balcones limeños.

83 Majluf, Natalia. “El indigenismo en México y Perú: hacia una visión comparativa”. En: *Arte, historia e identidad en América. Visiones comparativas*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994, t. II.

84 Torres Bohl, José. *Apuntes sobre José Sabogal., vida y obra*. Lima, Banco Central de Reserva del Perú, Fondo Editorial, 1989, p.17.

85 Valega, Juan Francisco. “José Sabogal en la ruta del Perú”. *Fanal*, Lima, vol. XX, N° 74, 1965, p. 16.

Su indigenismo fue social y de gran contenido humano; pintó a los indios “varayoc”: *El Varayoc de Chinchero* (1925) es una de sus obras más conocidas. A él se suman *El Indio Sullaca* o *la India del Collao*; rostros del pueblo como *Viejas Cuzqueñas*, un grupo de mujeres con las típicas polleras de *Castilla*, versión de otro óleo titulado *Las Viejas de Santa Ana*, *La Primera Misa* (1919) o *La Señoracha*. Inmortalizó hermosos rincones cuzqueños, algunos de ellos perdidos como el Balcón de Herodes en la antigua calle Cancharina y espacios urbanos como el *Portal de la Compañía* o una calle como la de los Siete Cajones. El óleo *El Anticuario* muestra a una figura muy ligada a la tradición y anecdotario popular cuzqueño, que retrata en pocos rasgos el rostro misterioso del más popular de los chamarilleros y comerciantes de vejeces y antiguallas, la del famoso Herosilla, cuya indescriptible tienda se encontraba en el antiguo Portal de la Compañía⁸⁶.

Supo captar el espíritu del cuzqueño creyente y pintó su *Taytacha Temblores* (1927), el Cristo de los Temblores, la devoción más importante en la ciudad. Se centró en los temas autóctonos, porque los sintió y encontró en ellos riqueza plástica que le causó honda impresión. Carlos Raygada no dudaría en afirmar que, si bien antes de Sabogal ya otros pintores peruanos y algunos extranjeros se habían interesado “*por el indio como elemento decorativo y exótico, ninguno... supo verlo ni menos penetrarlo y comprenderlo en forma tan certera: ninguno, según nuestro personal sentir, realizó el buceo psicológico que logró Sabogal con tanta eficacia. (...) La rudeza propia del indio no podía traducirse con la pincelada exquisita de Watteau ni con el amaneramiento minucioso de un miniaturista italiano: se necesitaba una nueva factura que conciliase el vigor con la sencillez, sin alterar el ritmo genuino de tales motivos ni amenguar su enérgica arrogancia cromática. Sabogal encontró fácilmente una técnica...*”⁸⁷.

Los escenarios para el arte de Sabogal se multiplicarían. En el Casino Español de Lima, se expondrán más de treinta obras del artista, paisajes principalmente serranos, de Cuzco, Tarma y de su tierra natal Cajabamba (1921). En 1926 su amigo José Carlos Mariátegui comenzará en Lima la publicación de la revista *Amauta*⁸⁸, nombre que le fue sugerido por Sabogal, quien le convenció de que utilizará este en lugar del de *Vanguardia* que había pensado Mariátegui en un principio⁸⁹. En ese mismo año, uno de los principales discípulos de Sabogal, Camilo Blas, se instalará en Cuzco permaneciendo y trabajando allí durante tres años; para entonces, el pintor arequipeño Jorge Vinatea Reinoso, formado en la Escuela de Bellas Artes junto a Daniel Hernández pero inclinado a las temáticas sabogalianas, repartía sus vivencias y producción entre Cuzco, Puno (sobre todo el Titicaca) y Arequipa, incrementando la iconografía de raigambre indigenista y el paisaje andino. Fallecería prematuramente en 1931, con sólo 31 años de edad⁹⁰.

En 1928 Sabogal expondrá en la Asociación Amigos del Arte de Buenos Aires, setenta y seis obras entre las que destacaron *El Varayoc de Chinchero* y diez estampas incaicas. Aparentemente

86 Gutierrez, Julio, ob. cit., pp. 158-159.

87 Raygada, Carlos. “La pintura en Lima y en las ciudades del Perú”. *Perú. Revista mensual ilustrada*, Buenos Aires, año II, N° 8-9, junio-julio de 1935, p. 70.

88 Sugerimos la lectura de: Tauro, Alberto. “Noticia de Amauta”. *Amauta. Revista mensual de doctrina, literatura, arte, polémica*. Lima, Empresa Editora Amauta, Edición facsimilar, 1976.

89 Castrillón, Alfonso. “Iconografía de la Revista Amauta: crítica y gusto en José Carlos Mariátegui”. *Illapa*, Lima, Universidad Ricardo Palma, N° 3, diciembre de 2006, p. 36.

90 Wuffarden, Luis Eduardo (dir.). *Vinatea Reinoso, 1900-1931*. Lima, Patronato de Telefónica “Telecomunicaciones y Progreso”, 1997. Ver también: Tord, Luis Enrique. *Vinatea Reinoso*. Lima, Banco del Sur del Perú, 1992.

el “éxito” de la muestra que registraron algunos periódicos, no habría sido tal, y así encontramos testimonios como la ácida carta que el literato Alberto Hidalgo escribe a José Carlos Mariátegui a finales de ese año: “*El horrible fracaso de Sabogal en Buenos Aires, que él le habrá referido, se debió, lo creo firmemente, no a su instrumentación pictórica sino a su motivación subalterna, llena de partipris. No se pudo hacer nada por él aquí. La juventud de Buenos Aires, nuestra juventud, le ha menospreciado sinceramente, sin siquiera detenerse a estudiarlo. No le ha consagrado atención simplemente. Y él se vio a causa de esto obligado a entregarse al despreciable grupo de los hispanoamericanizantes y literatillos “incaicos” que aquí forman barra, secundados por la Legación del Perú...*”⁹¹. En 1929, Sabogal realizaría un conjunto de pinturas para el pabellón peruano de la Exposición Iberoamericana de Sevilla, construido por Manuel Piqueras Cotoí; las mismas se inspiraron en diseños de keros coloniales⁹². La temática andina sería motivo de uno de los dos murales que realizó para la residencia de su amigo Kuroki Riva entre febrero y marzo de 1939.

Sabogal visitó Cuzco periódicamente; en 1945 llega para pintar los murales que decorarían el recientemente realizado Hotel de Turistas conocido como “El Cuadro”, en pleno centro histórico de la ciudad. Los temas que pintó fueron *El Inca Garcilaso*, *Los fundadores del Imperio Manco Qhapac* y *Mama Oqlló*, retrato ecuestre del Demonio de los Andes, el célebre don Francisco de Carbajal, jinete en su “mula bermeja” y algunas cenefas y frisos decorativos con motivos incaicos. Para este encargo, trajo como ayudante al pintor Pedro Azabache, quien estaba encargado de preparar el soporte propio de la pintura al fresco y las tierras y colorantes que emplearía el artista. Aún hoy se conservan estos murales en el mencionado inmueble.

En sus muchas estancias en Cuzco, Sabogal tomó apuntes al lápiz de costumbres, tipos humanos y paisajes urbanos, los que plasmó en numerosas xilografías, oficio este que transmitió a discípulos de la talla de Julia Codesido⁹³ o Camilo Blas, que lo ejercieron de manera notable, como asimismo lo hizo otra pléyade de artistas que utilizaron esta técnica para testimoniar las tradiciones andinas como fue el caso de Teófilo Allañ, Manuel Domingo Pantigoso o Pedro Azabache⁹⁴. De Sabogal destacan las siguientes, trabajadas en 1925: *La tienda* que muestra el rincón de una callejuela cuzqueña con india parada en la puerta; *Sacsayhuamán*, vista de la Plaza Mayor y la Parroquia de San Cristóbal sobre la que se yergue el complejo arqueológico en mención; *Ccori Calle* perfil de la calle “de oro”, *Portal de Pizarro* y *Portal de Panes* ambos en la Plaza Mayor; *India del Collao* y *El Señor de Mollechayoc*, que reproduce la imagen de Cristo, réplica del Señor de los Temblores, que se encontraba en la capilla de una casa particular.

Debemos insistir en que las preocupaciones de Sabogal respecto del indio y sus problemas en el Perú de la primera mitad del siglo XX no acababan en su pintura. Su entrega y deseo de resolver estos problemas se hacen tangibles participando activamente en la cruzada pro indígena que emprendió el Grupo Resurgimiento, cuyo origen estuvo en la ciudad del Cuzco con Luis E. Valcárcel y José Uriel García entre otros, a raíz de las repetidas denuncias de desmanes y atrocidades del gamonalismo con el indígena de las haciendas, en la sierra sur del país.

91 Carta de Alberto Hidalgo a José Carlos Mariátegui, Buenos Aires, 21 de diciembre de 1928. En: Melis, Antonio (comp.). *José Carlos Mariátegui. Correspondencia (1915-1930)*. Lima, Biblioteca Amauta, 1984, t. II, pp. 486-487.

92 Majluf, Natalia. “El indigenismo en México y Perú: hacia una visión comparativa”, ob. cit.

93 Cfr.: Moll, Eduardo. *Julia Codesido, 1883-1979*. Lima, Editorial Navarrete, 1990. Ver también. Wuffarden Luis Eduardo (dir.). *Julia Codesido, 1883-1879. Muestra antológica*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2004.

94 Fernández, José Abel. *Grabadores en el Perú. Bosquejo histórico 1574-1950*. Lima, 1995.

Por ello el arte de Sabogal se preocupó de resaltar, frente a los profundos problemas que sufría el indio, su dignidad ancestral, exaltando su vida y sus costumbres. Hizo lo propio con el arte popular peruano, a través de la formación de colecciones y la publicación de numerosos estudios; seguramente en ello mucho haya tenido que ver el viaje que había realizado a México entre 1922 y 1923, al tiempo que Gerardo Murillo “Dr. Atl” publicaba los dos paradigmáticos tomos de *Las artes populares en México*⁹⁵, y tras haber estrechado vínculos con artistas como Manuel Rodríguez Lozano y Abraham Ángel, propulsores del arte indígena contemporáneo en general e infantil en particular. La senda del arte popular peruano sería potenciada por las hermanas Alicia y Celia Bustamante, el escritor José María Arguedas (casado con la primera) y otros intelectuales desde la Peña Pancho Fierro creada en Lima en 1936⁹⁶. En lo que a Sabogal específicamente respecta, en 1945, a la par de publicar en Buenos Aires el libro *Mates burilados*, funda la Sala de Arte Popular en el Museo de Cultura Peruana. Bajo el sello editorial de esta institución publicará *El toro en las artes populares del Perú* (1949) y *El kero* (1952). En 1956, dos semanas antes de morir, aparecía *El desván de la imaginería peruana*, síntesis de su visión del país, y en donde el Cuzco tiene una presencia esencial a través de capítulos dedicados al Taytacha temblores o al Corpus Christi entre otros.

Diez años antes de su fallecimiento, su vínculo con Luis E. Valcárcel, le permitió formar el Instituto de Arte Peruano, dependencia del Museo de la Cultura Peruana, con la finalidad de rescatar y revalorar el arte popular de nuestro país, tema que lo apasionó y sobre el que desde tiempo atrás había estado investigando.

Estrechamente vinculada a la labor artística, indigenista en general y cuzqueñista en particular, debe destacarse su notable labor formativa en la generación y consolidación de numerosos discípulos a quienes les transmitió factores estéticos e ideológicos. Muchos de ellos siguieron la ruta hacia el Cuzco, Puno y el Altiplano, en busca de emular al maestro y definir sus vocaciones. Ello dio comienzo en 1920 cuando Sabogal fue designado profesor auxiliar de pintura en la Escuela Nacional de Bellas Artes, de la que pasaría a ser director en 1932 tras el fallecimiento de Daniel Hernández y la que dejaría en 1943. Fue en esta institución donde el indigenismo halló su caldo de cultivo, se cimentó, se fortaleció y se transformó de acuerdo a las capacidades y temperamentos singulares de los artistas que se formaron bajo la tutela de Sabogal.

III EN RUTA HACIA BUENOS AIRES. PANORAMA CULTURAL Y ARTÍSTICO . EN PUNO Y LA PAZ

PUNO. INDIGENISMO ALTIPLÁNICO Y EL GRUPO ORK’OPATA

La gestación del Grupo Ork’opata y su vocero el *Boletín Titikaka* se remonta a 1907 cuando el eminente maestro puneño José Antonio Encinas, fue nombrado director de la Escuela Fiscal No. 881 de la ciudad de Puno. Encinas, de indudable espíritu indigenista, se convirtió en el maestro

95 En la Biblioteca del Museo de Arte de Lima se conserva un ejemplar dedicado por Dr. Atl a Luis E. Valcárcel en 1923.

96 Carpio, Kelly, e Yllia, María Eugenia. “Alicia y Celia Bustamante, la Peña Pancho Fierro y el Arte Popular”. *Illapa*, Lima, Universidad Ricardo Palma, N° 3, diciembre de 2006, pp. 45-60.

de una generación de jóvenes talentosos que accedían por primera vez a una educación “moderna” para la época y que más tarde, parte de ellos se convertirían en el grupo más representativo de la inteligencia puneña de la primera mitad del siglo XX.

Siendo la Escuela Fiscal No. 881 solventada por el Estado, la composición social de los estudiantes era muy variada, incluyendo a cholos e indígenas, grupos discriminados y marginales, lo que permitió a Encinas enseñar el respeto por la cultura aborigen, despertando en los jóvenes su interés por los problemas del ande. Es posible que gracias a esta pedagogía recibida en la infancia, los jóvenes, ávidos de conocer el mundo que los rodeaba, donde primaba la ausencia de estímulos intelectuales en su propio medio, se dedicaron a buscar por sí mismos nuevas visiones a sus intereses culturales y políticos.

En esta escuela se formaron, entre otros, los hermanos Arturo y Alejandro Peralta Miranda, autodidactas que apenas si terminaron la educación primaria por su precaria situación económica. Sin embargo, Arturo sería en el futuro, el hombre prominente que fundó el Grupo Orkópata.

Pero como antecedente a la fundación de esta asociación, las inquietudes de Arturo Peralta Miranda, a quien tiempo después se le conocerá con el seudónimo de Gamaliel Churata⁹⁷, lo llevaron a nuclearse en el Grupo “Bohemia Andina”, que conformaron su hermano Alejandro, Emilio Romero, Alejandro Franco y Víctor Villar Chamorro, entre otros. Estos jóvenes adolescentes apenas llegaban a los 15 años. Hacia 1915 editaron la revista *La Tea* cuyo primer número se vendió a mediados de 1917 y salieron 12 números hasta 1919. La revista de circulación limitada y eventual no fue necesariamente un órgano interesado en la problemática indígena sur andina; mas bien tenía un corte elitista y se dedicaba a la poesía, al cuento y a comentarios literarios, muy influida por el movimiento modernista de la literatura peruana de ese momento, que apostaba por “el arte por el arte”⁹⁸.

En octubre de 1917 Arturo Peralta parte a Bolivia, en camino hacia Buenos Aires, ciudad que por entonces era el “meridiano intelectual” de los puneños. De La Paz pasa a Potosí para trabajar en una imprenta y conoce a jóvenes poetas y literatos bolivianos como Carlos Medinaceli (a quien prologaría el libro *La Chaskañawi, novela de costumbres bolivianas*), Walter Dalance, Alberto Saavedra Nogales, José Enrique Viana, entre otros, jóvenes como él, con quienes forma el grupo literario “Gesta Bárbara” con clara inclinación indigenista. Este grupo de literatos bolivianos, influyeron en Peralta para mirar mas bien hacia adentro de la realidad de su país. Así empieza su camino como indigenista.

Aunque no sabemos si llegó finalmente a Buenos Aires, cuando retorna de su viaje, publicará en *La Tea* un artículo titulado “Americanismo” (1919) donde señala que: “*Hay un triunfo de la personalidad americana, un abandono americano que haciéndonos volver hacia el paisaje tutelar nos permite el conocimiento de nosotros mismos, de nuestras fuerzas de reserva y nos induce al desentrañamiento de la tradición*”⁹⁹.

97 Gamaliel Churata. *Antología y valoración*. Lima, Ediciones Instituto Puneño de Cultura, 1971.

98 Tamayo Herrera, José. *Historia Social e Indigenismo en el Altiplano*. Lima, Ediciones Trentaitrés, 1982, pp. 254-255.

99 *La Tea*, Puno, N° 10, 16 de marzo de 1919. Firmaba por entonces como Juan Cajal.

Para esta época es nombrado en el cargo de bibliotecario y conservador de la biblioteca Municipal de Puno lo que le significó, dada su orientación de autodidacta, la oportunidad para su autoformación y enriquecimiento intelectual, iniciándose en el contacto con revistas y periódicos del exterior, sobre todo de Argentina.

En el número 11 de *La Tea*, de julio de 1919, escribe otro artículo que reafirma sus convicciones anteriores pues dice: *“Para el Perú parece amanecer ya una época de gloriosa fecundidad artística, encausada en los más lógicos senderos artísticos. Esto es un natural retorno a la fuente nativa, que hasta hace poco antes ha pasado desapercibida o incomprendida para la mayoría de nuestros artistas. Pero algo más importante es el hecho, es la circunstancia de que este movimiento ha nacido en provincias. Es decir principalmente del Cuzco, sede hasta hoy de los más notables dibujantes jóvenes y los cuales con excepciones rarísimas son portaestandartes de una estética profundamente peruana, de una doctrina virtualmente vinculada al paisaje nativo”*.

Considerando que Peralta era un intelectual especialmente inquieto, no es casualidad la gran influencia cuzqueña que muestra en sus escritos, la que viene en parte de los pensadores y artistas del emblemático Cuzco, no sólo a través de su revista que llegaba a esta ciudad, sino por haber sido gran amigo de muchos intelectuales cuzqueños. Además, años más tarde, hacia 1931, contrajo un segundo matrimonio, con la cuzqueña Aída Castro, hija del gran músico y periodista José Castro.

Es evidente que su sentir indigenista se hacía cada vez más nítido, a raíz de su admiración (no sin sentido crítico) por los artistas plásticos cuzqueños, pues comenta en el mismo número 11 de *La Tea*: *“El Cuzco, por medio de sus hábiles dibujantes -los primeros del Perú- ha vulgarizado sus tipos tradicionales. Las indiecitas pulcras, el indio grave, aristocrático, reconcentrado. La ruina mayestática y severa con sus enormes pedrones cortados a cincel. Los rostros impávidos, endurecidos, inteligentes y bondadosos de los monarcas tahuantinsuyanos han inspirado sus paletas victoriosas. Puno, acefálico entumecido bajo la pretensión de tres o cuatro enciclopédicos a la violeta, no ha tenido una manifestación artística apreciable. Sólo ansiamos locos de sed, de comprensión nativa para que se lleven al papel o a la tela los innúmeros detalles del paisaje, las escondidas bellezas de los trajes aborígenes”*.

Es de notar que, como casi todos los literatos, músicos y artistas plásticos indigenistas del sur andino de aquella época, no puede desligar su pensamiento y obra de la pasada gloria del Tawantinsuyu -el Imperio Inca- con el presente andino, como un continuo inevitable, por lo invalorable de su legado material y emocional. En este momento Peralta, sin notarlo quizás, entra en la corriente “incanista”, tan cara a los cuzqueños.

Como señala Tamayo Herrera¹⁰⁰, el camino de Arturo Peralta, en el liderazgo intelectual de su generación en la ciudad de Puno, empieza con la publicación de *La Tea*, continuando con la influencia que recibiera de los potosinos de “Gesta Bárbara” y su especial interés por la plástica indigenista sur andina. Este camino lo recorrió acompañado por su hermano Alejandro, que publicó en Puno su poemario *Ande* en abril de 1926, el primer poemario indigenista con ilustraciones de grabados del pintor y xilografista arequipeño Manuel Domingo Pantigoso, que tuvo gran difusión en el país y que fuera precursor de la poesía indigenista cuzqueña.

100 Tamayo Herrera, *Historia social...*, ob. cit, 1982, pp. 258-290.

Justamente el papel de Pantigoso será esencial, no solamente respecto de su propia producción, sino también definiendo y consolidando las posturas estéticas del grupo de *La Tea*. Se convertirá además en una de las figuras principales en el circuito cultural Cuzco-Puno-La Paz-Buenos Aires, que transitará a menudo, sobre todo en lo que a las tres primeras ciudades se refiere. En el caso de Cuzco, además de sucesivas exposiciones que llevó a cabo allí, estuvo vinculado a “El falansterio” de Rafael Tupayachi, y al igual que Valcárcel, a la Universidad Popular González Prada, desde su instauración en 1924. Había llegado a finales de 1922 y principios de 1923, ingresando al Centro Nacional de Arte e Historia presidido por Víctor M. Guillén. En lo que a su arte respecta, se inclinó por el estudio de las formas precolombinas como asimismo por la indagación en la naturaleza espiritual del hombre andino, dando origen a una expresión singular, por lo general alejada de los realismos y tendente más hacia una síntesis en la que la geometrización iría ganando un espacio de relevancia.

En junio de 1924, en Puno, Pantigoso inauguró muestra individual en el Salón del Congreso Regional, ocasión que fue aprovechada por Gamaliel Churata para reafirmar su teoría sobre el *Ultraorbicismo*, sobre la que ya había reflexionado estando en Potosí en 1918 junto al grupo “Gesta Bárbara”¹⁰¹; bajo la misma, aquel se presentaría poco después en Potosí, Buenos Aires y Montevideo. Ser un pintor “ultraórbico” significaba para Pantigoso el ser independiente, estar “más allá del orbe”, hallar el universo en su interior. Las exposiciones de Pantigoso en las capitales argentina y uruguayas llevarán por título “Arte Cuzqueño”; la primera se llevó a cabo en noviembre de 1924 en el Salón Chandler, mientras que la otra se realizó al mes siguiente en el Palacio del Libro¹⁰². Indudablemente, el éxito de la muestra estuvo vinculado a la presentación, el año anterior, de la Compañía Incaica de Teatro representando el drama *Ollantay*, suceso notable en Buenos Aires¹⁰³. Pantigoso se embarcaría poco después a Europa, siendo destacada su exposición en Madrid en 1928, patrocinada por Julio Romero de Torres, y la realización de un amplio conjunto de decoraciones precolombinistas para el pabellón peruano de la Exposición Iberoamericana de Sevilla al año siguiente.

Retornando nuestras miradas hacia Puno, en 1925 se había formado el Grupo Ork’opata bajo la tutela de Arturo Peralta Miranda, para entonces ya un indigenista convencido que buscará en la reivindicación de lo andino el componente esencial de la identidad¹⁰⁴, y que será el guía y maestro de un grupo de escritores que se reúnen en torno a una intensa labor pedagógica, que significaría una especie de “universidad” donde se estudiaban y profundizaban las técnicas poéticas de vanguardia, los temas históricos, políticos y sociales del momento, las novedades literarias, conocimientos que compartían en veladas informales y diálogos culturales los sábados y domingos en la casa de Peralta, quien hacía docencia con sus compañeros de grupo al hacer crítica de los escritos de sus colegas, aconsejando y despejando sus dudas, a la vez que acrecentando los conocimientos acerca de la literatura universal¹⁰⁵.

101 Pantigoso Pecero, Manuel. *El Ultraorbicismo en el pensamiento de Gamaliel Churata*. Lima, Fondo Editorial de la Universidad Ricardo Palma, 1999.

102 Cfr.: Pérez, Oil. “El pintor Pantigoso en Montevideo”. *Kosko*, Cuzco, 7 de enero de 1925.

103 Pantigoso Pecero, Manuel. *Pantigoso. Fundador de los Independientes*. Lima, Ikono Ediciones, 2007.

104 Vich, Cinthia. *Indigenismo de vanguardia en el Perú. Un estudio sobre el Boletín Titikaka*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000, p. 31.

105 Tamayo Herrera, *Historia social...*, ob. cit., 1982, p. 264.

Eran miembros de Ork'opata, según Tord¹⁰⁶, Alejandro Peralta -hermano de Gamaliel Churata-, Dante Nava, Inocencio Mamani, Mateo Jaika, José Bedregal y Benjamín Camacho, entre otros; posiblemente no eran más de quince los componentes del grupo.

La tarea editorial del Grupo Ork'opata, se inicia con la fundación de la Editorial Titikaka que publicará el *Boletín Titikaka*¹⁰⁷, como vocero de esta institución, publicación literaria y política cuya primera edición se dio entre agosto de 1926 y agosto de 1929 con 34 números ininterrumpidos, existiendo uno posterior de 1930. La labor de Peralta, que empezó a firmar sus escritos como Gamaliel Churata a partir de 1924, será prolífica a través de este boletín. El contenido de los artículos, poemas y cuentos publicados en él, fueron autoría de sus miembros, gran parte de ellos imbuidos de las técnicas literarias vanguardistas, con un fondo indigenista insoslayable. *“Sístole y diástole, la tendencia vanguardista y la vernácula constituyen hoy la médula de la literatura indoamericana. Refiriéndome al vanguardismo creo firmemente que es de honda entraña sudamericana...”*¹⁰⁸.

Y otro de los miembros, Manuel Segundo Núñez Valdivia, escribiría en el número 26 del Boletín, del 26 de enero de 1926: *“Estamos en el caso de no perder nuestras fuerzas vitales. El andinismo es una de ellas y sobre todo emoción vigorosa que encierra el origen de formidables reacciones espirituales. El Ande penetra más allá del sentido puramente artístico, deja en el alma huella de hondas inquietudes. El andinismo debe pues encauzar esa emoción de profunda realidad para hacer de la Sierra el centro de la preocupación nacional. El indio es hoy para hoy toda una esperanza. Hay que convenir que durante los últimos años el movimiento más interesante en pro del verdadero nacionalismo es el indigenismo... Este fenómeno y la consideración que de que el problema indígena es el de mayor trascendencia en el momento actual, especialmente por su sentido económico, hace pensar que la Sierra tiene que influir poderosamente en la formación de la nacionalidad”*.

Si bien el corte de la revista es literario y poético, algún contenido político se expresó en la columna “Confesiones de Izquierda” de la que hemos tomado las citas anteriores.

Otro aspecto importante del *Boletín* es que estuvo principalmente destinado al canje con publicaciones americanas y europeas y a pesar de estar editada en una ciudad tan alejada de los “centros” como el Puno de inicios del XX, contó con colaboradores de gran talla intelectual de todo el continente. Jorge Luis Borges colaboró con el *Boletín* de abril de 1927, así como lo hicieron en otros casos Luis E. Valcárcel, José Carlos Mariátegui, Carlos Medinaceli o Magda Portal. *“Realmente asombra como Gamaliel Churata, prácticamente sin salir de Puno, salvo su fugaz experiencia boliviana de 1917-1918, pudo estar en contacto con artistas e intelectuales de todo el continente solamente por la vía epistolar. Esta proyección continental del Boletín Titikaka, este abrirse a las relaciones internacionales en forma tan exitosa es uno de los innegables méritos de los miembros del Grupo Ork'opata”*¹⁰⁹.

106 Tord, Luis Enrique. *El Indio en los ensayistas peruanos 1848-1948*. Lima, Editoriales Unidas S. A., 1974.

107 Cfr.: Vich, *Indigenismo de vanguardia en el Perú...*, ob. cit., 2000.

108 Ibídem. Boletín del 25 de diciembre de 1928.

109 Tamayo Herrera, *Historia social...*, ob. cit., p. 261.

Es larga y sorprendente la relación de publicaciones que recibía el Grupo Ork'opata por canje. Desde París, *Monde* o *Les Étudiants Nouveaux*, de México, Guatemala, Cuba y Costa Rica, hasta Venezuela, Ecuador, Chile, Uruguay y Argentina con sus publicaciones *Áurea*, *Martín Fierro*, *Cartel 7* de Buenos Aires, *Pluma*, *Anales de Instrucción Primaria* y *Vida Femenina* de Montevideo¹¹⁰. Fue importante también el intenso contacto del altiplano peruano con la región rioplatense que data de tiempos coloniales, lo que explica el activo canje del *Boletín* con revistas de esta área, además de la circulación de libros de corte político que se editaban en Argentina.

Caso excepcional que en Puno, la pequeña ciudad alejada de las grandes urbes, que por lógica eran los lugares del desarrollo cultural, existiera un personaje gracias al cual el *Boletín Titikaka* tuviera la difusión y la red de contactos que otras revistas andinas similares de la época como *La Sierra*, *Kosko* o *Kuntur* no tuvieron.

Por ello resulta claro que el proyecto del *Boletín* además de expresar en sus páginas el problema nacional, que significaba el control del poder por las nuevas oligarquías nacionales de espaldas a la realidad social que vivían los pueblos de la sierra, compartía con la comunidad latinoamericana el debate de replantear el problema de la identidad a raíz que la situación colonial no había cambiado mucho con las independencias nacionales y la formación de las nuevas repúblicas en el siglo XIX¹¹¹.

PINTURA INDIGENISTA PUNEÑA Y EL “CÍRCULO PICTÓRICO LAYCCAKOTA”

La expresión artística más importante en el Puno de la primera mitad del siglo XX es la pintura, cuyo precursor fue Enrique Masías Portugal, formado posiblemente en el extranjero por la clara influencia impresionista que refleja su obra, y cuyos óleos muestran los primeros indicios de indigenismo. El artista nació en Puno a fines del siglo XIX y estuvo activo hasta su fallecimiento, acaecido en Río de Janeiro en 1927. En el Museo Dreyer de la ciudad de Puno están expuestos sus cuadros *Chullpas de Cutimbo*, *Balsero del Titicaca*, *Chullpas de Sillustani* y *Paisaje Puneño*, ejecutados en 1922. Fue el primer puneño en pintar el paisaje del altiplano reflejando así su inclinación por representar lo propio. Su ejemplo sería quizás decisivo para la aparición en abril de 1933, del “Círculo Pictórico Layccakota”, fundado por Amadeo Landaeta Basadre, agrupando a Genaro Escobar, Francisco Chávez, Carlos Dreyer, Juan Peñalosa, Florentino Sosa, Carlos Rubina, Manuel Morales, Jorge Pardo del Valle, Francisco Montoya Riquelme, Raquel Valcárcel, Leonor Rosado y Elsa Echave, entre otros.

Los artistas del Círculo, muchos de ellos pintores aficionados pues no vivían de la pintura sino de otras actividades, se reunían los domingos para salir con sus caballetes y equipos de pintura a los alrededores de Puno para cada uno trabajar un lienzo y luego el grupo verter opiniones y hacer crítica sobre el trabajo individual de cada artista. Fue una manera *sui generis* de proponer su obra, era un pintar en colectivo, lo que permitió el aprendizaje informal entre unos y otros.

Un exponente importante del grupo fue Carlos Rubina Burgos, arequipeño de nacimiento pero afincado en Puno. Gracias a su presencia dentro del grupo y por su obra, hoy la Escuela de Bellas

110 Ibídem , p. 260.

111 Vich, *Indigenismo de vanguardia en el Perú...*, ob. cit., 2000, p. 42.

Artes de Puno lleva su nombre. Su colega Florentino Sosa, fue uno de los más destacados pintores del Círculo y quizás el de mayor fama entre los puneños. Pintó óleos y acuarelas, siempre dentro del espíritu indigenista. Expuso en La Paz, Viña del Mar, Lima, París y su óleo más logrado es el titulado *Yunta de bueyes*, exhibido en el Museo Municipal de Puno.

Sin embargo, y al decir de Tamayo¹¹², el miembro más original del grupo de pintores puneños de esa generación fue Genaro Escobar gracias a su innovación en el uso de materiales para pintar. Optó por usar un vegetal nativo del altiplano, la “chilligua” (*Festuca dolychophylla*) para dar color a su obra. Gracias a él, la primera exposición que hizo el Círculo en abril de 1933, fue con el tema de las chilliguas. Desafortunadamente no se han hallado esas obras, que quizás se encuentren en colecciones privadas.

De todos ellos, Carlos Dreyer, de origen alemán afincado en Puno, casado con puneña, era uno de los pocos que tenía un taller de pintura estable y bien montado. Pintó en Puno, Cuzco y Ayacucho óleos, acuarelas, y dibujó al carbón y al lápiz. Su obra indigenista muestra cabezas de indios, escenas de la vida indígena, así como paisajes altiplánicos que se exhiben en la casa que su viuda legó a la Municipalidad de esa ciudad y hoy es el Museo Municipal Dreyer. Fue el primer pintor profesional de Puno ya que pudo vivir de su pintura.

La actividad del Círculo trascendió la informalidad. En 1936 Florentino Sosa y Amadeo Landaeta expusieron en La Paz y al año siguiente en Viña del Mar. En 1935 con motivo del IV Centenario de la fundación española de Lima, el grupo llevó a cabo una muestra colectiva. Se sabe igualmente que enviaron lienzos a París, donde expusieron en 1937 al momento de la Exposición Universal.

La actividad del grupo fue prolífica entre 1933 y 1940 y a través de su obra reafirmaron sus miembros una posición indigenista y profundamente nativa. Es de destacar la presencia del pintor argentino José Malanca en la ciudad de Puno donde radicó una temporada y conoció la obra del grupo a la que se refirió: “*A los hombres, a la luz, al color y al fantástico lago que hacen de Puno la patria de los pintores*”¹¹³.

Es también inusitado que por entonces el crítico de arte de nacionalidad francesa Henry Trocorl, escribiera en el *Journal* de París lo siguiente: “*Mi admiración por el esfuerzo del grupo “Los Brujos del Lago” y mi esperanza de que los pintores puneños, lograrán crear una pintura autóctona, tan diferente a la europea en sus modelos y en sus técnicas*”¹¹⁴.

Si bien el *Círculo* cumplió su etapa de actividad al inicio de los años 40, influyó en las nuevas generaciones de pintores puneños, y en 1941 el escritor y periodista cuzqueño Roberto Latorre Medina fundó el Instituto Americano de Arte de Puno, como su par de Cuzco, siendo sus miembros muchos artistas del grupo Layccakota de tal manera que el Instituto prácticamente continuó la tarea del Círculo. Su primer presidente fue el intelectual puneño Pastor Ordóñez, autor del estudio denominado “*Las pictografías indígenas*”¹¹⁵.

112 Tamayo Herrera, *Historia Social e Indigenismo en...*, ob. cit., 1982, p. 348.

113 *Ibidem*, p. 349.

114 *Ibidem*, p. 349.

115 Ordóñez, Pastor. “Las Pictografías Indígenas”. *Revista del Museo Nacional*, Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1942, Tomo XI, pp. 45-57.

El Instituto tuvo entre otras de sus preocupaciones alentar la enseñanza del dibujo y la pintura, considerando el antecedente de los pintores de Layccakota que habían sido autodidactas. Fue un empeño que se hizo realidad con la creación de la Academia de Dibujo Nocturna, bajo la dirección de Francisco Montoya Riquelme y sus colaboradores Fernando Manrique y Simón Valencia. Corría el año de 1945. La inquietud de estos personajes por la formación académica de los artistas puneños en las artes plásticas, hizo que en 1953 se fundara la Escuela de Bellas Artes de Puno que llevó el nombre del pintor autodidacta Carlos Rubina Romero de quien nos ocupamos anteriormente. Muchos de los pintores egresados de esta escuela continuaron su obra con toda la temática indigenista de la generación de 1933.

SIGUIENDO LA RUTA: “LA ESCUELA INDIGENAL DE WARISATA” EN LA PAZ

Cerca de la ciudad de La Paz, sobre los 3.800 metros sobre el nivel del mar, se ubica la comunidad aymara de Warisata cuya presencia, allá por la década del 30 del siglo XX, trascendió su agresiva ubicación geográfica en la puna andina, al ámbito latinoamericano, por la presencia de la “Escuela Profesional de Indígenas de Warisata”, fundada en agosto de 1931 por los educadores hermanos Elizardo y Raúl Pérez Gutiérrez, y las autoridades aymaras lideradas por otro maestro indígena, Avelino Siñani, quien desde 1917 dirigía una escuela clandestina.

A pesar de su corta vida (1931-1940), la escuela-ayllu, fue la experiencia más rica que en materia de educación propugnó este pequeño grupo de bolivianos en la primera mitad del XX. Cargada de ideología “indigenal”, como está referida la corriente indigenista que recorría esta parte del continente, fue el modelo de Escuela Normal para la educación del indígena boliviano.

Elizardo Pérez Gutiérrez, su gran propulsor y director hasta su destitución en 1940, año que se cierra este centro educativo, había estudiado en la Normal de Sucre en 1912. La propuesta pedagógica por la que apostaron sus fundadores se basó en la concepción social y política del problema indígena: *“el problema del indio es económico-social, no se puede educar a estratos de servidumbre sin plantear una condición libertaria y las reivindicaciones consiguientes”*. La base sociológica adoptó como pauta, *“la antigua institucionalidad indígena: se restaura la ulaka (parlamento amauta) suprema autoridad de la escuela, donde el indio rescata su derecho a hablar y pensar; se moderniza el ayllu y la marka, poniendo en vigencia sus formas colectivistas de organización del trabajo y de la distribución”*. En referencia a lo económico, hizo de Warisata una *“escuela de trabajo productivo”* mediante cultivos y talleres, levantando por sí misma sus edificios, autoabasteciéndose, sosteniendo un internado, saliendo de su recinto (*escuela-ayllu*) y movilizándolo el desarrollo zonal (*“escuela-marka”* o núcleo)¹¹⁶.

La escuela luchó contra el gamonalismo y movilizó al indio en todo el país, estando reproducida su labor a través de 15 centros en el altiplano, valles, llanuras y selva; en fronteras fue baluarte contra la penetración extranjera. Esta movilización también significó la lucha contra la expansión indiscriminada de las haciendas que tomaban tierras comunales, muchas veces de manera violenta.

No olvidó en su programa de estudios, incluir la formación en música, artes decorativas, y educación estética. En resumidas cuentas fue una escuela activa, adaptándose a la vida social y cultural de la comunidad.

116 Carlos Salazar Mostajo, en *Diccionario Histórico de Bolivia*. Sucre, 2002, Tomo II, p. 517.

En 1940 quedó cancelada la experiencia por las presiones de los hacendados, quienes hicieron que autoridades educativas adversas acusaran a los indígenas de retardados mentales, faltos de higiene y partidarios de olvidar su destino de agricultores, criticando algunas deficiencias administrativas y distorsionando el sentido original de la “*escuela-ayllu*”. En 1978 pasó a llamarse “Escuela Normal Integrada” y con la Reforma Educativa se transformó en “Instituto Normal Superior Warisata-Educación Intercultural Bilingüe” (INSW-EIB), estando administrado desde 1999 por una universidad privada, para formar docentes de Primaria.

Hasta hoy, en la portada del pabellón principal, puede leerse en aymara: “*Take jaken utapa. Warisatt wawan chchamapa*”, “La Casa de todos. El esfuerzo de los hijos de Warisata”.

LOS ARTISTAS INDIGENISTAS PACEÑOS

En la primera mitad del siglo XX fueron numerosos los artistas bolivianos que sintieron los aires indigenistas y lo expresaron en sus obras, de la misma manera que vimos en el Perú. No es nuestra intención aquí, al igual que se pudo apreciar en los apartados anteriores dedicados a Puno, redactar un ensayo exhaustivo del fenómeno pero sí dejar expresadas algunas pautas y mencionada la labor de algunos artistas fundamentales y sus implicaciones con los ámbitos peruano y argentino, centro de atención de este trabajo. Situado así el tema, empezaremos diciendo que, al igual que José Sabogal instaló en Lima, a partir de su exposición de 1919, el tema andino como señal de identidad del arte peruano, en Bolivia emergería con fuerza la figura de Cecilio Guzmán de Rojas. Perfeccionado en Madrid junto a Julio Romero de Torres, se diferenciaría de Sabogal en el sentido de producir un tipo de obra más cercana a las corrientes del simbolismo y de una cierta estilización decorativa, de lo que es demostrativo uno de sus cuadros más conocidos, *El beso del ídolo* (1926), pintado justamente en España; Sabogal acompañó a su producción, más de corte realista, con una más profunda indagación en el conocimiento del arte prehispánico y del arte popular. Guzmán de Rojas, a su retorno a Bolivia en 1929 tras la experiencia europea a la que haremos alusión, afirmaba: “*En mi labor verán que no hay una documentación objetiva de la naturaleza sino el sentimiento boliviano dentro de su forma estética, basada en el gran arte Tiahuanacota, arte superior, estilizado rítmico, planista, decorativo, sintetizado en el más puro concepto analítico y con plenos contactos con el arte incásico, maya, egipcio*”¹¹⁷.

Otros exponentes de la vertiente andina serán la escultora Marina Núñez del Prado y el pintor Arturo Borda, sensibilizado por la realidad social de su pueblo, autor del lienzo *El Yatiri* (1918), obra que inicia la mirada nacionalista en el arte boliviano, y que representa a un personaje que lee la suerte, en hojas de coca, a tres mujeres nativas de distinta edad. El intenso trabajo de Borda desde 1900 hasta 1919 le permitió llevar una exposición importante a Buenos Aires, aunque no se conoce el impacto que pudo causar en aquella capital. Según Querejazu¹¹⁸, acaso por no haber estudiado fuera, fue marginado por sus colegas contemporáneos. Es quizás esta razón, además de la influencia de pintores extranjeros llegados al país, de que en la pintura boliviana haya sido notorio el influjo europeo y las temáticas no necesariamente localistas. Entre los foráneos hubo varios americanos, pudiendo mencionarse a dos pintores ecuatorianos, Luis Enrique Toro Moreno y Luis Wallpher. El primero de ellos se dedicó, en Oruro y Potosí, a pintar tanto el paisaje

117 *El Diario*, La Paz, 12 de noviembre de 1929.

118 Querejazu, Pedro. “La pintura boliviana del siglo XX”. En: *Pintura Boliviana del siglo XX*. La Paz, Ediciones Indo, 1989, p.21.

autóctono como la figura del indio. De igual manera, en 1925, Wallpher, optó por la corriente indigenista, dejando vasta producción de su trabajo. Ernesto Lanziuto, pintor argentino (aunque nacido en Venecia) trabajó en Potosí desde finales de los años 30, y fue de especial influencia entre los artistas bolivianos que pintaron paisajes nativos¹¹⁹ sobre todo tras ser contratado por la Universidad Nacional “Tomás Frías” de esa ciudad en 1940.

Cecilio Guzmán de Rojas, nació en Potosí en 1899, iniciando su actividad artística hacia 1919 en la ciudad de La Paz. Estudió pintura en Cochabamba con Avelino Nogales, pintor boliviano de principios del siglo XX que realizó estudios en Buenos Aires, y en 1921 partió a España gracias a una beca, retornando en 1929, tras haber decorado el pabellón boliviano de la Exposición Iberoamericana de Sevilla con *panneaux* y estelas con motivos indígenas, además de representaciones de paisajes, flora y fauna de su país. Aquí debió coincidir con una pléyade de artistas españoles e iberoamericanos, como el peruano Manuel Pantigoso, el sevillano Gustavo Bacarisas o el argentino Alfredo Guido. Bacarisas, quien había residido en la Argentina en la segunda década del XX y que para la sazón era el artista más renombrado de Sevilla, fue autor del cartel oficial de la exposición y de geométricos murales con temas costumbristas ubicados en la capilla del pabellón argentino; otras pinturas murales en este mismo edificio quedarían a cargo de Alfredo Guido, a quien nos referiremos con detenimiento en capítulos posteriores, cuya inclinación hacia los motivos altiplánicos eran reflejo de los viajes emprendidos a Bolivia y Perú a principios de los años 20, dejando numerosos óleos y en especial aguafuertes, técnica en la que fue sobresaliente. La amistad entre Guido y Cecilio Guzmán de Rojas se cimentaría a partir de esa época¹²⁰. Otro de sus amigos será el español radicado en Humahuaca (provincia de Jujuy) Francisco Ramoneda, a quien Guzmán de Rojas visitará a finales de los años cuarenta¹²¹.

Dentro de la experiencia europea de Guzmán de Rojas había destacado su formación en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, en especial la desarrollada junto al pintor cordobés Julio Romero de Torres, que influirá en la temática autóctona de su pintura, inclinándolo hacia vertientes simbolistas y de estilización de la figura, que Guzmán de Rojas volcará luego a la hora de representar al habitante andino. En algunos de sus óleos como *Ñusta, La Paz 1936* o *Cristo Aymara*, pintado en La Paz en 1939, el tema es netamente indígena. El rostro de la ñusta y del Cristo lo son, al igual que la vestimenta que llevan, textiles de gran calidad en el diseño, sobresaliendo en *La Ñusta*, el *tupu* de plata, prendedor indígena que usan aún hoy algunas campesinas andinas para sujetar la *lliclla* o pequeña manta que se lleva sobre los hombros.

El Triunfo de la Naturaleza (1928) mas bien es una alegoría a la fuerza del hombre y la mujer andinos. Se insinúa que la pareja, representada con sólidos cuerpos desnudos, proviene de su cultura ancestral, pues se observa una escultura en piedra con iconografía Tiwanaku en la que se apoyan los personajes. La mujer está sentada sobre mantas indígenas. El paisaje andino, de cielo azul y nubes poderosas, es importante en el óleo. Mas bien podríamos decir que el lienzo fluctúa entre un indigenismo y un incanismo, ese doble discurso que no es contradictorio, si no mas bien complementario y que se observa con frecuencia en la plástica de esta época. “*El indigenismo se convirtió en el arte de la alta sociedad y de las clases acomodadas que se olvidaron –al igual que*

119 Ibidem, p. 21.

120 En la biblioteca del CEDODAL se conserva un ejemplar del libro *Una nueva perspectiva. La perspectiva curvilínea*, publicado en 1934 en México por Luis G. Serrano, dedicado de puño y letra por Guzmán de Rojas a Guido en La Paz, en 1936.

121 De esa visita se conserva un registro fotográfico en la Casa Museo de Ramoneda, en dicha localidad del noroeste argentino.

el propio artista- del problema social y económico escondido detrás de ello. Así, el indigenismo tan sólo reivindicó la imagen del indio, pero no al hombre y su problema"¹²².

El historiador Carlos Salazar Mostajo, partiendo del ejemplo peruano, distinguía entre "indianismo" e "indigenismo", contraponiendo la obra de Guzmán de Rojas y de Mario Alejandro Illanes, situándolos respectivamente en esas dos líneas. *"Las diferencias –decía- son precisas: el indianismo es decorativo, idealizado, falso, conformista; su personaje es sumiso, manso, bello pero indiferente, atrayente sin solidaridad; su único planteamiento es de carácter étnico, y por consiguiente es anacrónico e improcedente. El indigenismo ofrece una imagen amarga, agresiva, de un indio que se levanta y reclama justicia; su adusta fisonomía no pide ni admite cariño, ni suscita compasión*"¹²³.

A finales de los 30 y a partir de la década siguiente, a la vertiente indigenista se sumará con fuerza en la obra de Guzmán de Rojas la recuperación del pasado colonial, que no solamente se expresará como tema de sus lienzos, sino que inclusive marcará el estilo de la casa que se construye en Sopocachi. En cuanto a las obras, pinturas como el paradigmático *Cristo Aymara* serán demostrativas de la "fusión hispano-indígena" (utilizando el término del arquitecto argentino Ángel Guido), en la que ya le habían antecedido artistas americanos como Saturnino Herrán, que en 1918 había superpuesto un Cristo crucificado con la diosa Coatlicue. En 1942 Guzmán de Rojas viajó a Cuzco, pintando varias obras sobre Machu Picchu, incitándole el Instituto Americano de Arte a permanecer más tiempo allí para culminar la serie antes de partir hacia Ecuador y México.

La escultora paceña Marina Núñez del Prado, nacida en 1910, como pocas artistas andinas, recorrió y expuso su obra en diversas latitudes, siendo alabada por su prolífica obra de altísima calidad estética, y recibiendo reconocimiento y honores. En sus memorias, publicadas bajo el sugestivo título de *Eternidad en los Andes*, habla de su obsesión temática, la maternidad, la que visualiza en el paisaje boliviano con su dramatismo geográfico, del que piensa que está en germen, totalmente fecundado, y que por lo tanto es anuncio de maternidad. Señala con gran vehemencia y riqueza de lenguaje: *"Las montañas redondas y reverdecidas por las lluvias, las laderas sembradas, los altiplanos con su perspectiva de vientre grávido, los Andes erguidos, los valles rubios, las formas de las piedras, la curvatura de las nubes; los seres humanos con una preocupación que les viene del ancestro, las mujeres campesinas llevando sus guaguas en los hombros, todo, el paisaje y la figura me dan la impresión de que están en un período de desarrollo ovular después de la fecundación, de ahí que me obsesiona lo maternal. Todo es motivo de inspiración para mí, el indígena impenetrable y misterioso, la música sugerente y las danzas nativas con todo su ceremonial, sus ritos y supersticiones que arrancan de un origen de remotas religiones; sus tradiciones orales, sus mitos tenebrosos y deslumbrantes, el misterio de Tiawanaku, los monolitos que parecen centinelas en la puerta del misterio, la cerámica tan sugestiva y hermosa, los tejidos precolombinos, todo es un cúmulo de estímulos para mi espíritu, y mis maestros son los genios tutelares del milenario Tiawanaku*"¹²⁴.

122 Querejazu, Pedro. "La pintura boliviana ...", ob. cit., p. 23. Del mismo autor ver: "Luz, color y drama. Cecilio Guzmán de Rojas". *Fundación Cultural Banco Central de Bolivia*, La Paz, año III, N° 10, enero-marzo de 2000, pp. 11-28.

123 Salazar Mostajo, Carlos. *La pintura contemporánea de Bolivia. Ensayo histórico-crítico*. La Paz, Librería Editorial "Juventud", 1989, p. 83.

124 Flaño, Álvaro (ed.). *Eternidad en los Andes. Memorias de Marina Núñez del Prado*. Santiago de Chile, Editorial Lord Cochrane, 1973, p. 42.

Con ese pensamiento siempre presente, la artista habla de su “período social” y de su “período andino”. Ella señala que estando en Nueva York entre 1940 y 1945, sentía profunda nostalgia por la *“humildad, la nobleza y la generosidad de mis coterráneos indígenas; el estaño que mis paisanos arañaban en lo hondo de los socavones de la mina. Mi patria que tiene un pasado en el que ha imperado el decoro y la inteligencia, es inhumano que se la amortaje con la indiferencia y el olvido. A raíz de estos recuerdos, me propuse crear varios grupos escultóricos que subrayaran mis sentimientos y mi protesta y los realicé en tallas directas en madera...”*¹²⁵. Evocaciones que guardaba desde la infancia y que le inspiraron a esculpir *Los Mineros*, integrando este período otros grupos escultóricos como *Con el peso de la vida* y *Con la vida a cuestas*.

En su período centrado en el macizo andino presenta varias series, una de las cuales se denomina *Montañas* entre las que están esculturas como *Familia Telúrica* o *La Montaña y la Luna*.

Más allá de inspirarse en las montañas andinas y los cóndores como parte del paisaje de los Andes, esculpe una serie de abstractas figuras altiplánicas basándose en las mujeres indígenas, mostrándolas en grupos de tres o cinco y sacudiendo sus mantones al viento. Qué mejor que sus propias palabras para describir estas obras: *“En Figuras Altiplánicas he querido evidenciar el rigor despiadado de la naturaleza para con el habitante de los páramos andinos, y el servilismo al que han querido inútilmente someterle. Es como la ascensión al Gólgota de esta raza que hace centurias que no cambia de condición social, debido a la indiferencia y a la costumbre de ver su tremendo esfuerzo cotidiano de sobrevivir”*¹²⁶. Estas aseveraciones son síntesis de la profunda sensibilidad que brota de la artista y su íntima desazón por la realidad que rodea al indio andino. Desde esta óptica es una abanderada del indigenismo.

Como es lógico pensar, su deseo de visitar la ciudad del Cuzco la traerá a esta ciudad, con motivo de las celebraciones del cuarto centenario de su fundación española, en marzo de 1934. Llega a la ciudad imperial acompañada de su hermana Nilda, la poetisa Yolanda Bedregal y su hermano Gonzalo, el pintor David Crespo Gastelú y su esposa Gloria Serrano. Como homenaje a esta ciudad “incásica” al decir de la escultora, expondrá sus obras con las de Cecilio Guzmán de Rojas, Jorge de la Reza y Crespo Gastelú, presentación realizada en el Teatro Municipal del 5 al 10 de abril de 1934. Fue inaugurada por el Dr. Rafael Aguilar, Rector de la Universidad Nacional San Antonio Abad, contando con la presencia de personalidades de la talla de José Uriel García. El grupo fue cordialmente atendido en sus visitas a los sitios arqueológicos por artistas e intelectuales cuzqueños, que maravillaron a los visitantes, siendo la culminación de este viaje el conocer Machu Picchu luego de una travesía de difícil acceso por el *“laberinto de montañas que hay que atravesar hasta llegar a la ciudad mágica y milenaria”*. La impresión de estos viajeros al conocer Cuzco y sus atractivos fue especialmente inolvidable, como lo muestran las impresiones reflejadas en sus memorias.

Igual sensación les causó el conocer a escritores cuzqueños como el citado García y Roberto Latorre, el escultor Paco Guzmán, los pintores Alejandro Gonzáles “Apurímak” y Francisco Olazo, fotógrafos como Martín Chambi y otros que formando un grupo homogéneo acompañaron a los colegas bolivianos en sus visitas por Cuzco.

125 *Ibidem.*, p. 109.

126 *Ibidem.*, p. 110.

El deseo de Marina Núñez del Prado de seguir exponiendo en el exterior, la vincula a Buenos Aires, donde se establecerá entre 1936 y 1938. Luego de sortear dificultades económicas, logra llegar a la capital argentina llevando 23 esculturas principalmente talladas en madera y expone en 1936 en la Galería Witcomb de la calle Florida, con mucho éxito como lo manifiestan las crónicas de los periódicos más importantes de esa ciudad, *La Nación* y *La Prensa* que se impresionan con el trabajo de la boliviana pues sus obras transmiten “*un acento de inconfundible autoctonía... entre tanto remedo cosmopolita, desprovisto de calor comunicativo, esta mujer pronuncia una palabra suya y la emite con un acento profundo y conmovedor... carácter en el rasgo psicológico de lo indígena. Positivamente revive allí toda una zona espiritual de nuestra América... Lo moderno en ella se hace contemporáneo de lo remoto. He allí su gran mérito. Hincar en las raíces en el ayer de la tradición y traer a plenitud de presencia lo intrínseco de los rasgos permanentes...*”¹²⁷.

La Prensa no es menos elocuente y señala que: “*...Hay en la plástica de Marina Núñez del Prado una autenticidad que nos aleja, a Dios gracias, de toda sugerencia europea, para conducirnos, como de la mano, hasta las fuentes más prístinas del americanismo, tanto por la técnica sintetista, raras veces alcanzada, como por su acento milenarismo*”¹²⁸.

Y finalmente *Crítica* dice que: “*Esta joven boliviana viene a mostrarnos una ruta, la verdadera, la única que nos hace inconfundibles en el resto del mundo... Por esta razón la obra de Marina Núñez del Prado merece toda nuestra admiración, nos trae una lección didáctica y optimista, la de la nueva ruta por donde encauzar nuestro propio descubrimiento...*”¹²⁹.

En Buenos Aires vivió con intensidad la rica vida cultural que aquella ciudad le ofreció. Hizo gran amistad con literatos, músicos y artistas plásticos argentinos del momento, en especial, y como señala en sus memorias, con el matrimonio compuesto por la pintora Raquel Forner y el escultor Alfredo Bigatti, y otros dos escultores Stefan Erzia y Luis Perlotti; especialmente significativa resulta la vinculación a este último, el máximo representante del indigenismo escultórico en la Argentina. Años más tarde, estando en Estados Unidos, estrechará vínculos con Florencio Molina Campos, notable iconógrafo de la vida gauchesca contemporánea, a quien habría de retratar en el país del norte.

Estando en la capital argentina, Marina Núñez del Prado montó su estudio y trabajó su serie de danzas talladas en madera de nogal que expondría en la Galería Muller en mayo de 1937. De esta época son *Danza de Cholas*, *Danza de los Wakatokoris*, *Danza del trabajo* y *Danza de los Cóndores*. Su éxito la motivó a viajar a Montevideo, donde expuso en Amigos del Arte en junio de ese año; allí conoció a la poetisa Juana de Ibarbourou, con quien mantuvo una cordial relación y de quien dijo que era una de las mujeres más encantadoras que había conocido. En Uruguay su obra también causó gran impacto y la crítica le fue muy favorable. En septiembre fue invitada al Salón Nacional celebrado en el Museo Nacional de Bellas Artes en Buenos Aires, recibiendo el Primer Premio de Escultura y Medalla de Oro.

127 *La Nación*, Buenos Aires, 6 de octubre de 1936.

128 *La Prensa*, Buenos Aires, 30 de Octubre de 1936.

129 *Crítica*, Buenos Aires, 8 de octubre de 1936.

Tiempo después decidió volver a Bolivia. En el camino de retorno mostró su obra en las galerías Castellanos, de Rosario, y Dipiel Gore, en Tucumán, ciudad esta donde, según comenta, encontró gran actividad cultural. Allí vendió una de sus esculturas que representaba una cabeza de indígena, destinada al Museo de la ciudad. En 1940 la American Association of University Women le otorgó una beca por nueve meses, marchando a Estados Unidos, previa escala en el Callao y visita a Lima, donde conoció a José Sabogal, Camilo Blas y Julia Codesido en la Escuela de Bellas Artes, quienes le enseñaron su producción¹³⁰.

NACIONALISMO Y ARQUITECTURA NEO-TIWANAKOTA. ARTURO POSNANSKY Y EMILIO VILLANUEVA

La referencia al ingeniero y empresario austríaco, nacionalizado boliviano, Arturo Posnansky (1873-1946), está motivada a raíz de la obra arquitectónica que dejó en la ciudad de La Paz, diseñada y construida por él en las primeras décadas del siglo XX, y que por sus características nos aventuramos a enmarcarla dentro de la corriente “incanista” de ese momento, cuya trascendencia cruzó las fronteras sur andinas peruanas.

Posnansky dedicó gran parte de su vida al estudio e investigación de la cultura pre-inca de Tiwanaku (800 a.C.-600 d.C.), desarrollada en el altiplano boliviano, muy cerca de la frontera con Perú, y su actividad trascendió sus investigaciones pues asumió cerrada defensa frente a la depredación que sufrieron estos restos arqueológicos tiwanaquenses en ese momento.

Hacia el año de 1922 el Estado boliviano compró a Posnansky su residencia, diseñada y construida por él, para convertirla en sede del Museo Nacional y luego Museo Tiwanaku en La Paz, con el fin de resguardar objetos rescatados en diferentes excavaciones realizadas en sitios arqueológicos por parte de misiones extranjeras y de arqueólogos bolivianos. La construcción está inspirada en los monumentos de Tiwanaku, siendo el primer ejemplo construido en Bolivia de arquitectura con reminiscencias de la cultura más importante florecida en territorio boliviano antes de la llegada de los incas.

Si bien el inmueble está íntegramente construido en piedra y su estructura repite moldes europeos de residencias de clases altas, su ornamentación es muy llamativa: Posnansky coloca una profusión de monolitos, sobre pilastras y paredes de la fachada, coronando ésta con la figura del dios Sol -Inti-, en base al modelo de la divinidad que remata la Puerta del Sol en el complejo arqueológico de la milenaria cultura qolla. La puerta y rejas de ingreso, de hierro forjado, forman figuras pensadas sobre el signo escalonado, lo mismo que el muro exterior. Puertas, ventanas, frisos, cenefas exteriores e interiores, repiten dibujos geométricos e iconografía de la cerámica y arquitectura del monumento prehispánico, con tal profusión que llama poderosamente la atención del observador.

No menos llamativa es otra vivienda suya, diseñada y construida hacia 1925, de características menos ampulosas en su volumetría y fachada, pero interiormente tan recargada como el Museo. Frisos, cenefas, marcos de puertas y ventanas, aplicaciones de yeso policromado en todo espacio posible, hacen de esta antigua vivienda, hoy oficinas privadas, una evocación permanente

130 Flaño, Álvaro (ed.). *Eternidad en los Andes...*, ob. cit., pp. 59-69.

a Tiwanaku. Inclusive llama la atención la chimenea de una habitación cargada de elementos ornamentales, reproducciones en madera de piezas líticas tiwanacotas.

Sorprende la existencia de un juego de muebles de sala de madera, que incluye otra chimenea como parte del mobiliario, exactamente igual al de la vivienda referida. Este juego compuesto de aproximadamente quince piezas entre sillas, sillones, mesa de centro y laterales, aparadores, también con ornamentación Tiwanaku, fue diseñado por Posnansky, y actualmente se halla en posesión del Museo de Etnología y Folklore de la ciudad de La Paz. Posiblemente fue parte del equipamiento de la primera casa del estudioso austriaco, aunque es sólo una suposición, pues no hay referencias exactas de su ubicación primigenia.

La influencia que ejerciera Posnansky en algunas obras del arquitecto paceño Emilio Villanueva Peñaranda (1886-1970)¹³¹, ha significado la construcción de dos edificios importantes dentro de la última etapa de la obra de Villanueva, que Mesa señala como el “Cuarto período. La búsqueda de un estilo genuino para Bolivia. Lo neotiwanacota. La obra maestra”¹³². Villanueva es el arquitecto más importante del siglo XX boliviano. Formado profesionalmente en Chile y en Europa, construyó en su ciudad natal importantes edificios, pero son de nuestro interés el Estadio Hernando Siles y el edificio central de la Universidad Mayor de San Andrés, ambos en la ciudad de La Paz.

En 1928 en el período presidencial de Hernando Siles, se creó una Comisión pro construcción de un escenario deportivo que la ciudad no poseía. Villanueva realizó el proyecto como parte del gran plan de urbanización del sector conocido como Miraflores que este arquitecto había terminado en 1927. En 1930 se concluyó su construcción y se inauguró la obra. Esta edificación se inspiraba en el pasado de la cultura Tiwanaku, de innegable influencia posnanskiana. El esquema simétrico y geométrico, responde a todo un concepto que se conocía de las edificaciones tiwanacotas del período clásico de esta cultura, características que coincidieron con premisas del art déco y otras vertientes arquitectónicas del momento. El signo escalonado se podía observar en la planta del proyecto con volumetría entre los diferentes bloques del edificio.

El terreno ubicado delante del estadio armonizaba con el conjunto edificado, formando un todo cuya lectura remitía espacialmente al complejo arqueológico de Tiwanaku. Esta área, a modo de plaza, fue diseñada por Posnansky e incluía un templete subterráneo para albergar el monolito Bennet y otras esculturas líticas procedentes de excavaciones en el sitio arqueológico, evidencias que hoy todavía pueden admirarse.

La suerte que corrió la edificación del estadio no pudo ser más desafortunada, pues en 1974 se decidió su demolición por no responder a las necesidades de los Juegos Bolivarianos que se llevarían a cabo en esa ciudad en 1977, destruyéndose la coherencia estilística de la llamada Plaza del Monolito con la nueva edificación que es una mole de concreto, y más que eso, la importante evidencia de la respuesta de una arquitectura “nacionalista”, espíritu del proyectista que la creó.

La segunda edificación de la época de estilo neotiwanacota del arquitecto Villanueva y que está en pie, es el local central de la Universidad Mayor de San Andrés, inaugurado en julio de 1948. Conocido como el “monoblock”, su frontis y la coronación del edificio están decorados con

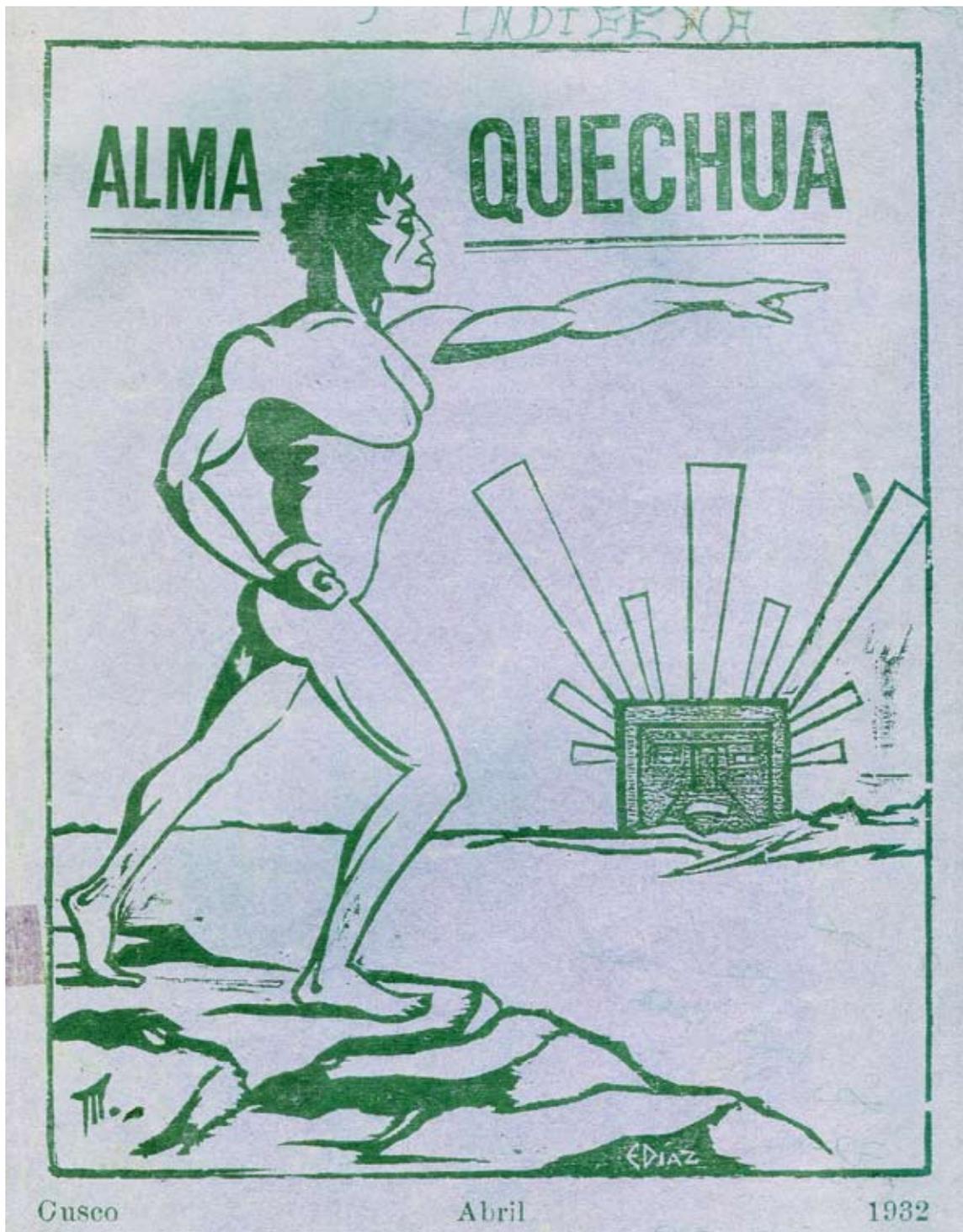
131 Bedregal Villanueva, Juan Francisco. *Motivos coloniales y otros escritos sobre La Paz de Emilio Villanueva Peñaranda*. La Paz, 2005.

132 Mesa Gisbert, Carlos. “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, s/f.

dos signos cuyo referente es Tiwanaku, el signo escalonado, y el signo sol, imagen de la divinidad solar en la cosmología de esa importante cultura andina. Esta iconografía se repite en las puertas de ingreso, en el enrejado que rodea el edificio, en la parte superior del escenario del paraninfo universitario y en el interior de los ascensores.

Las rejas y puertas llevan el signo escalonado; el signo que representa el sol y los guerreros de la Puerta del Sol, son visibles en la fachada cuyo cuerpo central guarda indudable relación con ese famoso monumento; el vano de la puerta es tiwanakota delimitado por un espacio ocupado por puertas y ventanas. El remate del último piso, además de frisos en zigzag y escalonados, remata en cuatro pequeñas cabezas inspiradas en las existentes en el templete semisubterráneo, hoy lamentablemente distorsionado por añadidos que ignoraron al proyecto original.

A modo de reflexión y cierre de este capítulo, queda muy claro que las ideas indigenistas e incanistas con sus obvios matices, expresadas en muchas obras de artistas plásticos, arquitectos, literatos, de los pueblos sur andinos de la primera mitad del siglo XX, tuvieron la firme intención de señalar que la “nacionalidad”, tan cara de definir en nuestros países luego de sus independencias en el siglo XIX, en buena medida se sustentó en las culturas preincas como Tiwanaku, y en la gran civilización incaica, una de las cinco civilizaciones de desarrollo autónomo, “originarias” del mundo junto a Mesoamérica, Mesopotamia, China e India.



E. Díaz. Cubierta de *Alma Quechua*, Cuzco, año I, N° 3, abril de 1932. (Colección CEDODAL).



J. H. Perla. Xilografía reproducida en *Alma Quechua*, Cuzco, año III, N° 6, febrero de 1934.



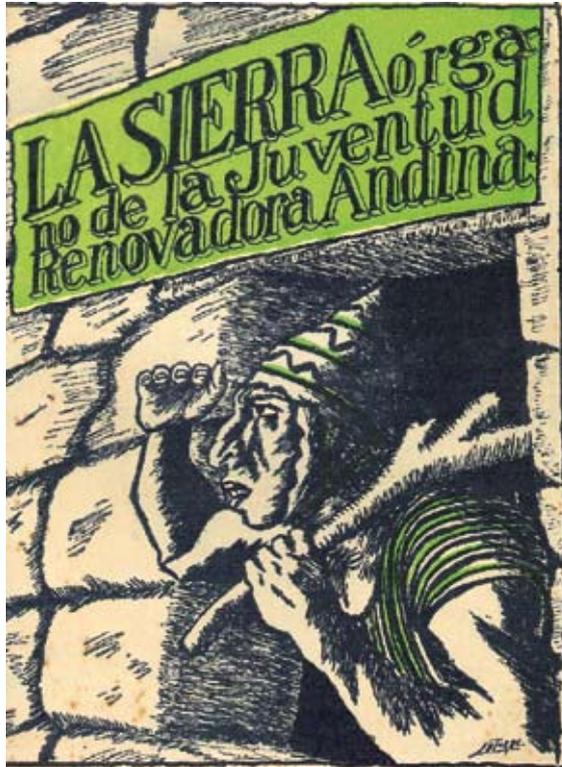
Néstor Cavero. "El Águila pasa. Homenaje al aviador A. (lejandro) Velasco A. (stete) a su paso por Andahuaylas". *Alma Quechua*, Cuzco, año III, N° 6, febrero de 1934.



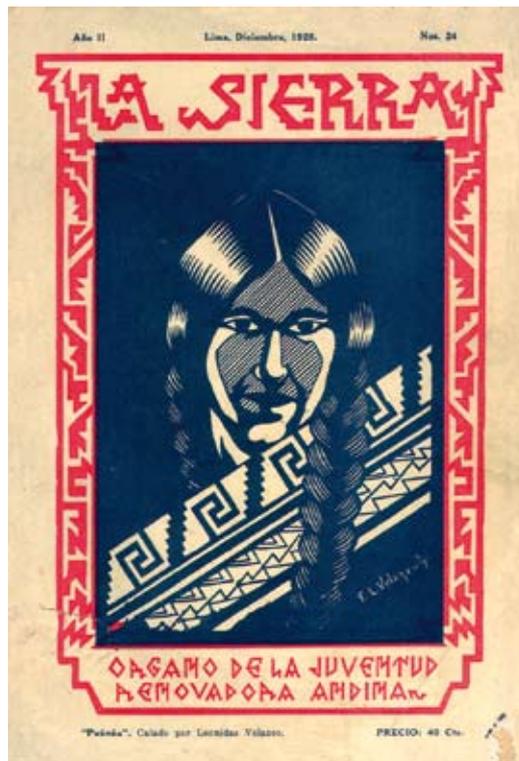
Julio G. Gutiérrez. Cubierta del primer número de la revista *Kuntur*, Cuzco, octubre de 1927.



Vallejo. Cubierta de *La Sierra*. Órgano de la juventud renovadora andina, Lima, julio de 1927.



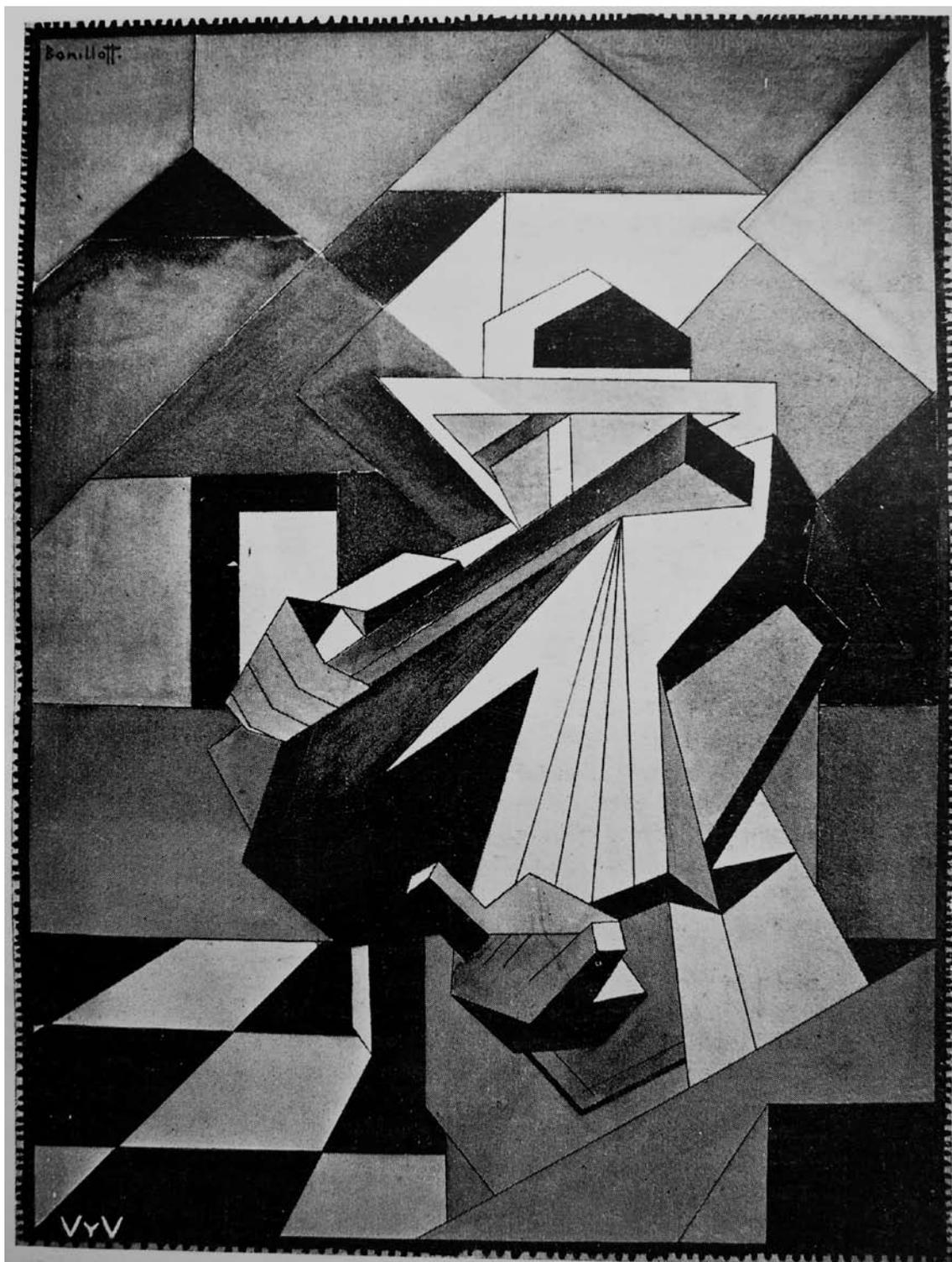
Latorre. Cubierta de *La Sierra*. Órgano de la juventud renovadora andina, Lima, 1927.



F. Leonidas Velazco R. Cubierta de *La Sierra*. Órgano de la juventud renovadora andina, Lima, diciembre de 1928. (Colección CEDODAL).



Bonilloff del Valleski (Ernesto Bonilla del Valle). "Andina cósmica". *La Sierra. Órgano de la juventud renovadora andina*, Lima, año II, N° 20-21, agosto-septiembre de 1928.



Bonilloff del Valleski (Ernesto Bonilla del Valle). "Violinista andino". *La Sierra. Órgano de la juventud renovadora andina*, Lima, año II, N° 22-23, octubre-noviembre de 1928.

Los Keshwas manifestaron mucha destreza en la industria, especialmente en la de tejidos de lana. Hacían pañolones, vestidos, mantos, alfombras, colchas y colgaduras para las ropas del Inka, su nobleza y sus sacerdotes, tapicería para los palacios imperiales y los templos.

El tejido era igual por ambos lados y su delicadeza era tal, que tenía el brillo y la suavidad de la seda, el esplendor de sus colores era maravilloso, y envidiable la asombrosa variedad de sus dibujos; sus tintes tan tenaces que, a través de los siglos, conservan inalterable su primitiva apariencia, evitando la admiración general en todos los países, donde quiera que esos tejidos han sido exhibidos.

Esa destreza en la industria textil de los antiguos peruanos, se ha conservado entre los actuales indígenas. Los tejedores de la fábrica de Marangani, son, en su mayoría, esos hábiles descendientes de los antiguos "keshwas", los que, con las dotes naturales de la Raza, y ayudados por los adelantos de la maquinaria y procedimientos de la técnica moderna, han contribuido para poder presentar al país, un tejido perfecto, que por su calidad, dibujos, pureza de materia prima y tintes firmes, puede compararse con el mejor producto importado.

Use Ud. siempre los Tejidos de
MARANGANI
 SUCURSAL —CUZCO— MARQUES
 Nos. 80 y 82

Cartel publicitario de la antigua Fábrica de Textiles Maranganí con diseño incanista. En: diario *El Comercio*, Cuzco, 10 de Febrero de 1928.



Cubierta de la Revista *Peruanidad*, Órgano Antológico del Pensamiento Nacional. Lima, julio-agosto de 1945. Colección privada, Cuzco.



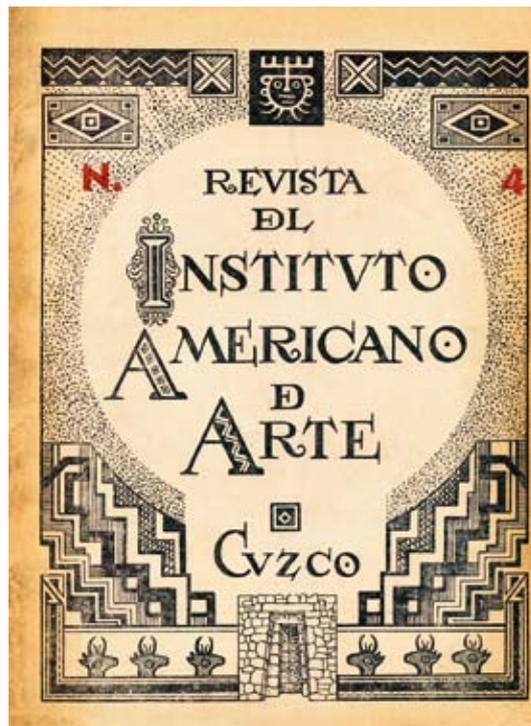
Oscar García Pérez. Conjunto Philco, en Radio Tahuantinsuyo (1952). Hojalata pintada. Museo del Instituto Americano de Arte, Cuzco.



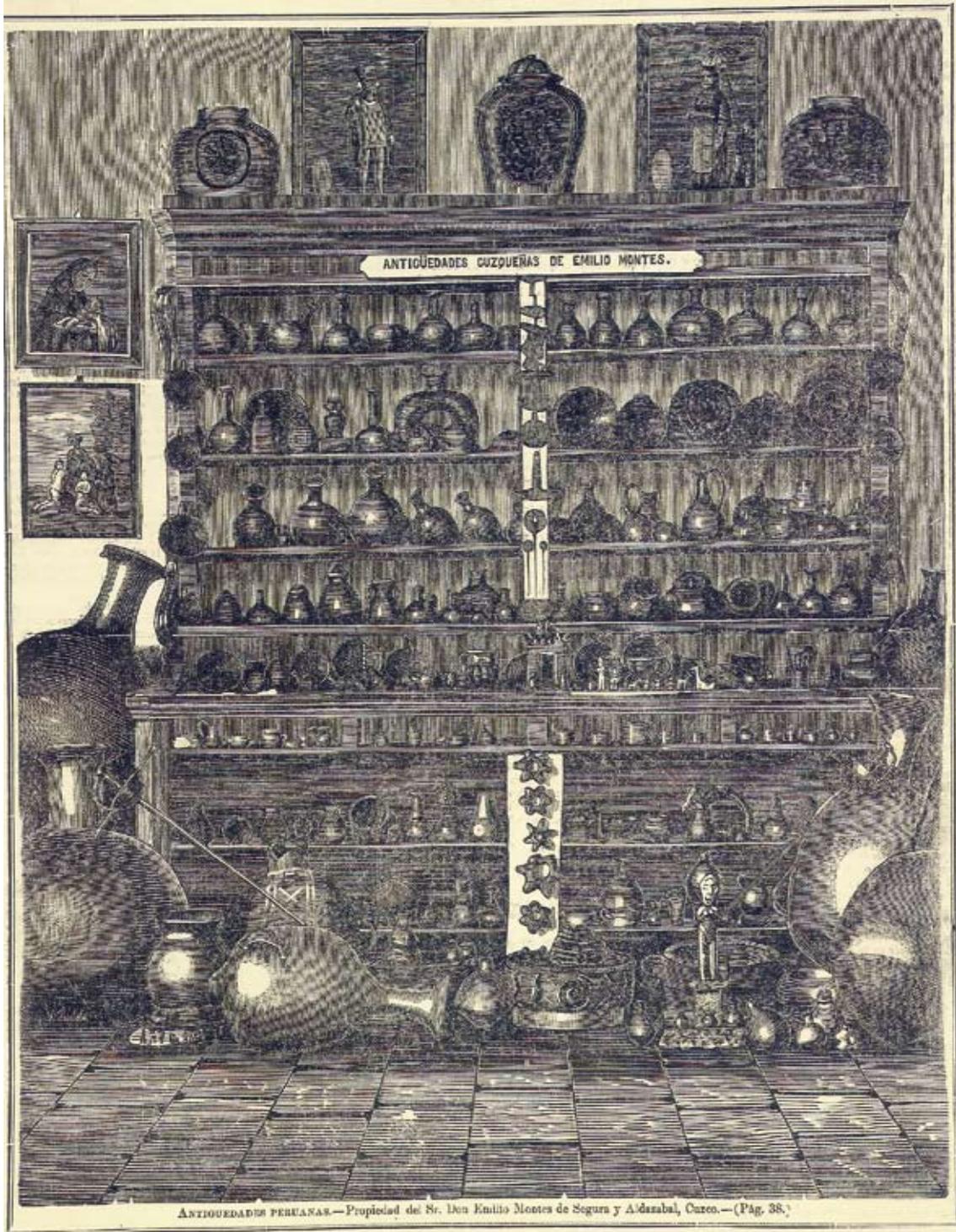
Cubierta de *El Nuevo Indio. Ensayos Indianistas sobre la Sierra Surperuana*, de José Uriel García.
Lima, Editorial H. G. Rozas, Sucesores, 1930. (Colección CEDODAL).



Martín Chambi. Fundadores y socios del Instituto Americano de Arte del Cuzco (c.1937). Gelatina de plata sobre papel. Museo de Arte Popular del Instituto Americano de Arte, Cuzco.



Cubierta de la *Revista del Instituto Americano de Arte*. Cuzco, 1945. (Colección CEDODAL).



“Antigüedades peruanas”, colección Emilio Montes de Segura y Aldazabal, Cuzco. Repr.: *El Correo del Perú*, Lima, 1874. Tomado de *Los incas, reyes del Perú*. Lima, Banco de Crédito, 2005.



Fachada del Hospital Antonio Lorena (1928-1932), Cuzco. (Foto: Elizabeth Kuon).



Puerta de ingreso del Hospital Antonio Lorena (1928-1932), Cuzco. Carpintería de hierro forjado con motivos incanistas y aplicaciones en bronce (Foto: Rodrigo Gutiérrez Viñuales).



Pilastras pareadas con remate de felinos humanizados a manera de capitel. Hospital Antonio Lorena (1928-1932), Cuzco. (Foto: Elizabeth Kuon).



Fachada del edificio de la Alcaldía de Cuzco (1934). (Foto: Rodrigo Gutiérrez Viñuales).



Mausoleo Ruperta Zavaleta (c.1935). Cementerio de la Almudena, Cuzco.
(Foto: Rodrigo Gutiérrez Viñuales).

Mundial

Revista Semanal Ilustrada



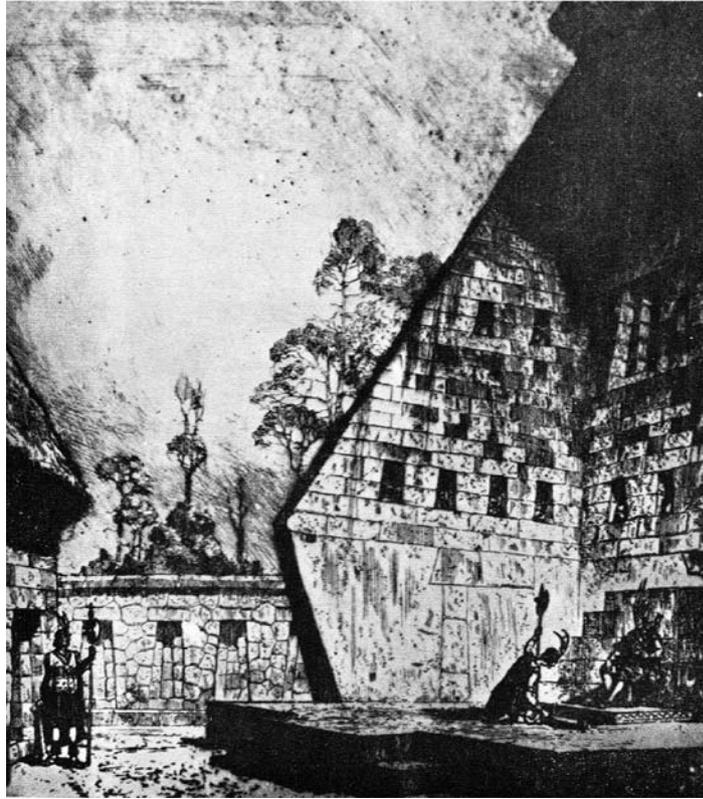
Alejandro González "Apu-Rimak". Cubierta de la edición especial de la revista *Mundial*, dedicada a los departamentos de Cuzco y Arequipa. Lima, 31 de diciembre de 1928. (Gentileza: José Ignacio Lámbarri).



Anónimo. Antigua Plaza Pachacutec (actual Plaza Regocijo). (c.1948).
Gelatina de plata sobre papel. Archivo privado, Cuzco.



Benjamín Mendizábal Vizcarra. *Ñusta* (c.1915). Escultura en bronce.
Biblioteca Pública de la Municipalidad del Cuzco.



Francisco González Gamarra. Escena del segundo acto del drama *Ollantay* (1923). Aguafuerte.



Francisco González Gamarra. *La Virgen de la Almodena* (1930), de la serie *Corpus Christi*, Cuzco. Colección Privada.



Felipe Cossío del Pomar. *La Ccalata y la antara*. Óleo sobre lienzo.



Fortunato Salvatierra. *Hilandera cuzqueña* (1930). Óleo sobre lienzo. Colección privada.



Julio Vanzo. Cubierta del libro *Nuevo Arte* de Felipe Cossío del Pomar (Buenos Aires, 1934).
(Colección CEDODAL).



Francisco Olazo. *Huanca (El santuario en el Valle Sagrado)* (1947). Óleo sobre lienzo. Museo de Arte Popular del Instituto Americano de Arte, Cuzco. (Foto: Alejo Gutiérrez Viñuales).



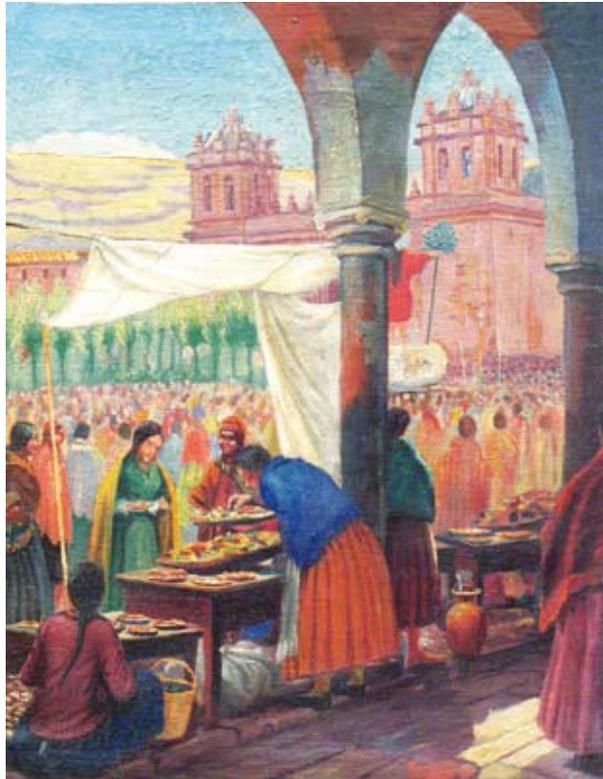
Mariano Fuentes Lira. *Llocalla* (s/f). Óleo sobre lienzo. En: *Mariano Fuentes Lira, 100 años de aporte al arte y la cultura andina*. Cuzco, Escuela Superior Autónoma de Bellas Artes “Diego Quispe Tito”, 2006.



Mariano Fuentes Lira. K'antu (s/f). Talla en madera pintada al óleo. En: *Mariano Fuentes Lira, 100 años de aporte al arte y la cultura andina*. Cuzco, Escuela Superior Autónoma de Bellas Artes "Diego Quispe Tito", 2006.



Mariano Fuentes Lira. Tahuantinsuyo (Proyecto mural) (s/f). Acuarela. En: *Mariano Fuentes Lira, 100 años de aporte al arte y la cultura andina*. Cuzco, Escuela Superior Autónoma de Bellas Artes "Diego Quispe Tito", 2006.



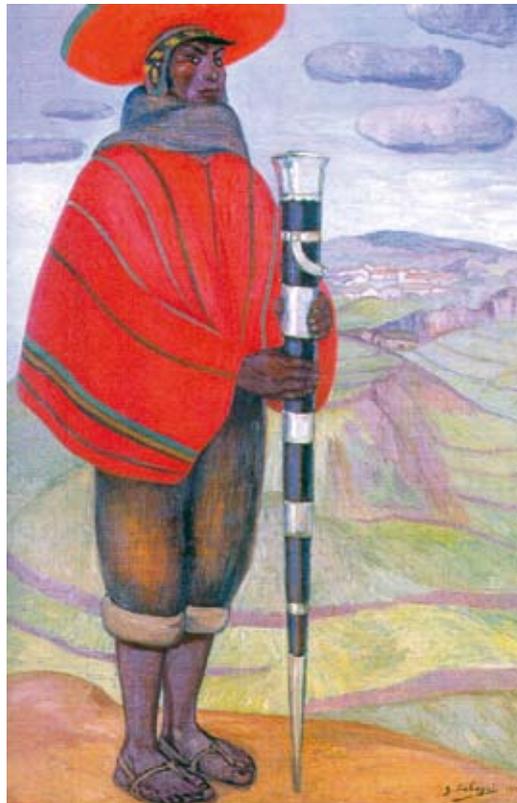
Agustín Rivero Ricalde. *La Chiriuchera* (1933). Óleo sobre lienzo. Museo de Arte Popular del Instituto Americano de Arte, Cuzco. (Foto: Alejo Gutiérrez Viñuales).



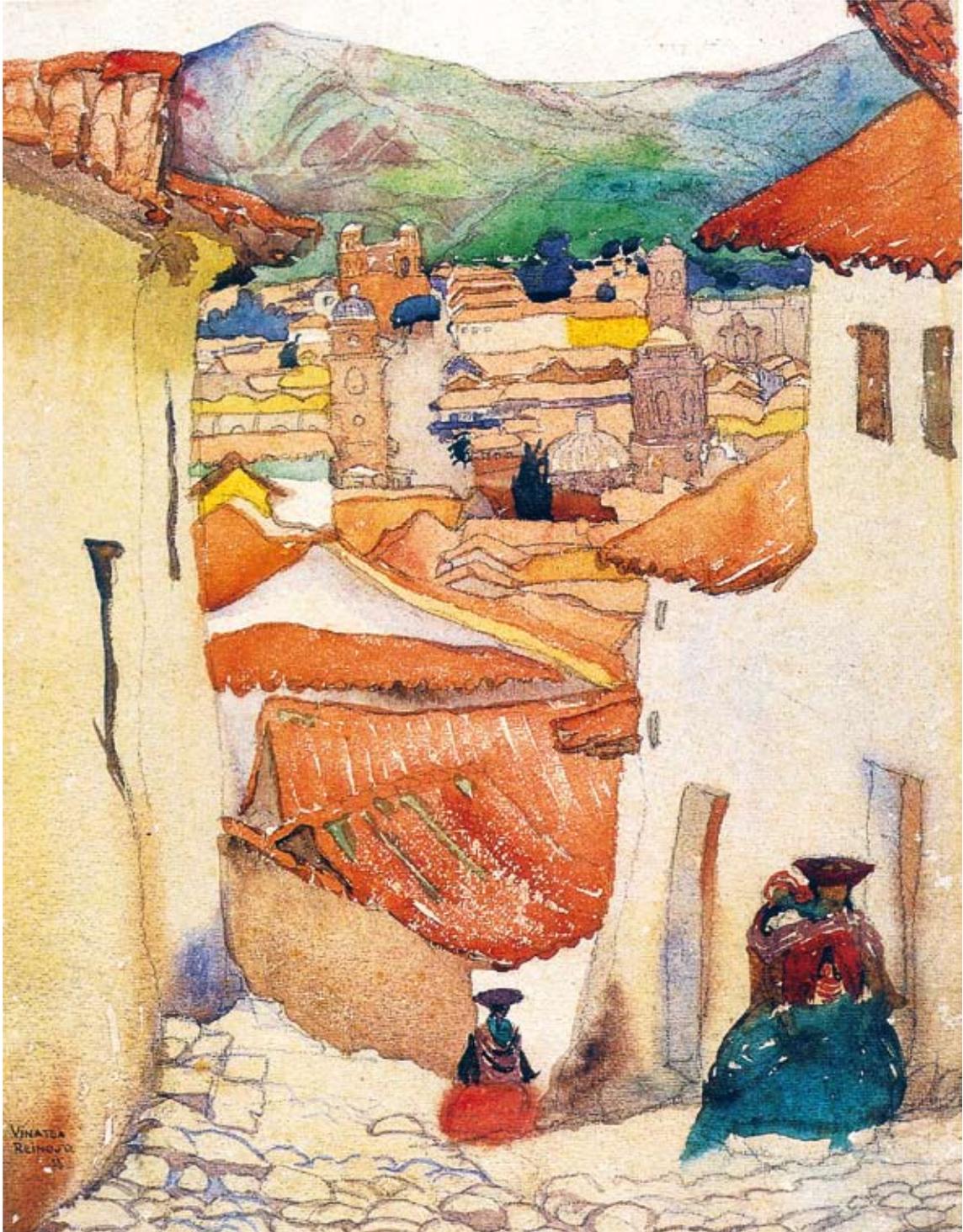
Juan Manuel Figueroa Aznar. *Paisaje de Paucartambo* (1937). Óleo sobre cartón. Museo de Arte Popular del Instituto Americano de Arte, Cuzco. (Foto: Alejo Gutiérrez Viñuales).



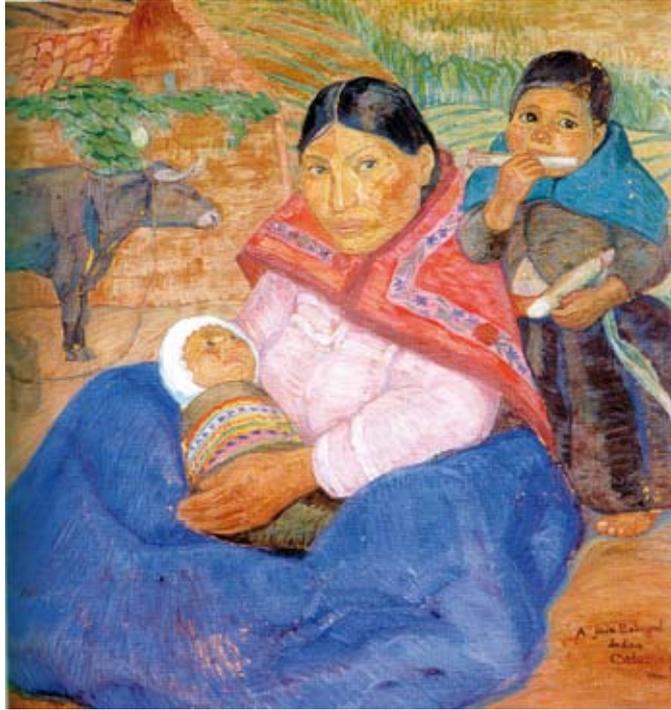
José Sabogal. *Hilander* (1923). Óleo sobre lienzo.
Pinacoteca del Banco Central de Reserva del Perú, Lima.



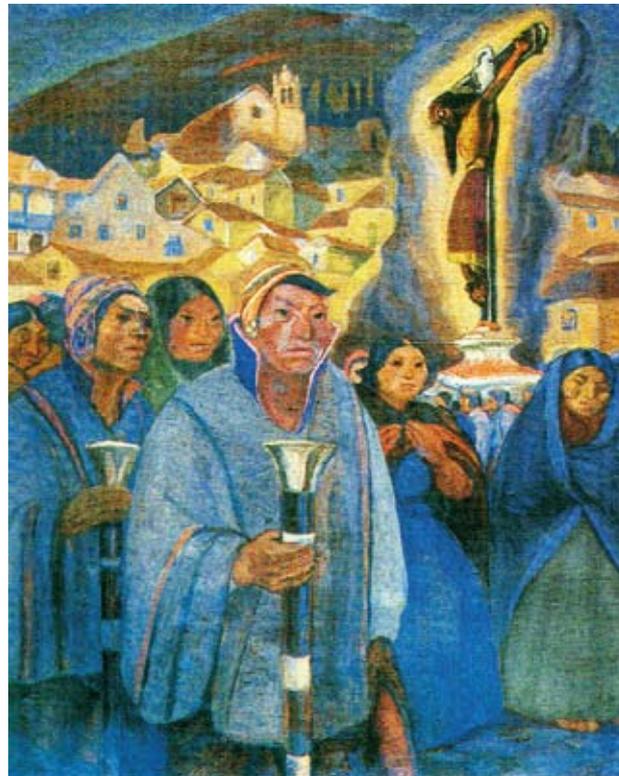
José Sabogal. *El Alcalde de Chincheros* (1925). Óleo sobre lienzo. Pinacoteca Municipal Ignacio Merino, Municipalidad Metropolitana de Lima.



Jorge Vinatea Reinoso. *Cuesta de Suytto Kato (Cuesta de San Blas)* (1925).
Acuarela sobre papel. Colección Particular, Lima.



Camilo Blas. *Madre y niño* (Cuzco, 1926). Óleo sobre lienzo. Colección particular



José Sabogal. *Taytacha temblores* (1927). Óleo sobre lienzo. Pinacoteca del Banco Central de Reserva del Perú, Lima.



Julia Codesido. *Cuzqueña* (c.1927-1929). Óleo sobre lienzo. Casa Museo Julia Codesido.



José Sabogal. *Escenas de la vida indígena*. Paneles decorativos para el pabellón del Perú en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929).



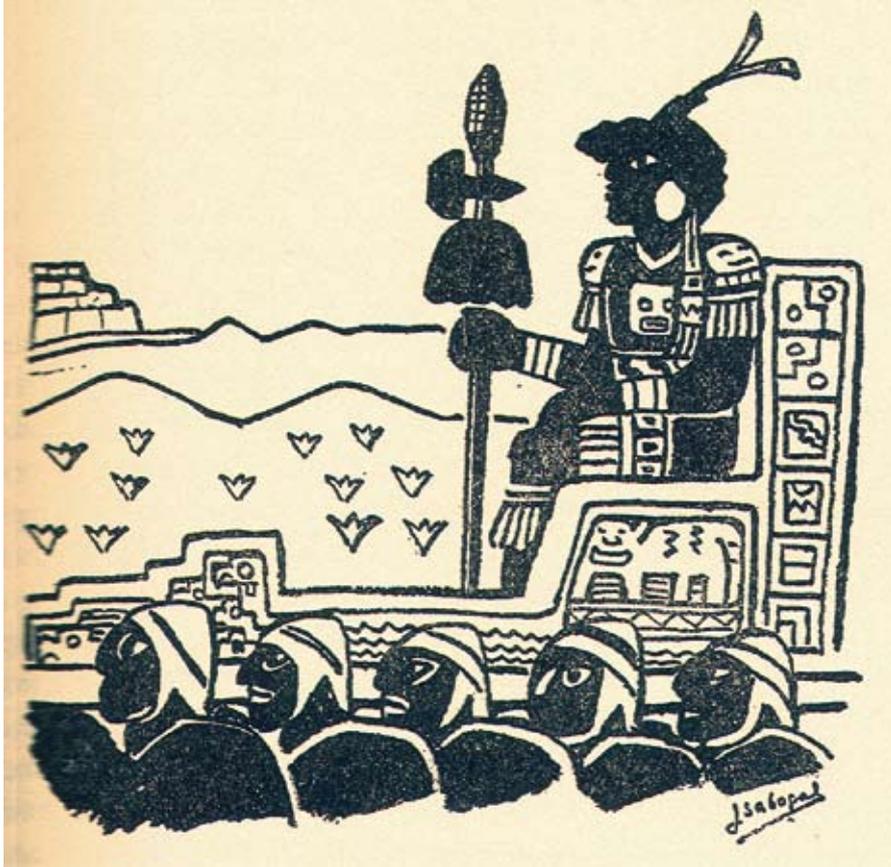
Manuel Domingo Pantigoso. Boceto decorativo para el pabellón del Perú, Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929). Témpera. Colección Flia. Pantigoso.



José Sabogal. Cubierta de *Cuentos andinos*. *Vida y costumbres indígenas*, de Enrique López Albújar. Lima, Imp. Lux, 1924 (2ª ed.). (Colección CEDODAL).



José Sabogal. Cubierta de *Balseros del Titicaca*, de Emilio Romero Padilla. Lima, Ediciones Perúactual, 1934. (Colección CEDODAL).



José Sabogal. Ilustración para el libro *Fire on the Andes* de Carleton Beals. Philadelphia-London, J. B. Lippincott Company, 1934. (Colección CEDODAL).



José Sabogal. Ilustración para el libro *Fire on the Andes* de Carleton Beals. Philadelphia-London, J. B. Lippincott Company, 1934. (Colección CEDODAL).



Sabogal tomando apuntes en Machu Picchu, en 1935.



José Sabogal. *Escena andina*. Fresco. Residencia Kuroki Riva, Lima, febrero de 1939
(Foto: Gentileza Rosanna Kuon).



José Sabogal. Frescos en la escalera de la residencia Kuroki Riva, Lima, febrero-marzo de 1939
(Foto: Gentileza Rosanna Kuon).



José Sabogal. Fresco conmemorativo del nacimiento del hijo del sr. Kuroki.
Residencia Kuroki Riva, Lima, marzo de 1939 (Foto: Gentileza Rosanna Kuon).



Sabogal, en su estudio limeño, enseñando su cuadro *El Varayoc de Chinchero* a Walt Disney en 1942.



José Sabogal. *Cristo de Mullachayoc* (1925). Xilografía sobre papel. Museo de Arte de Lima.



José Sabogal. *India* (1925). Xilografía sobre papel. Museo de Arte de Lima.



Camilo Blas. *Calle cuzqueña*. Xilografía.



José Sabogal. *Mujer quechua*. Xilografía.



Julia Codesido. *Indias*. Xilografía.



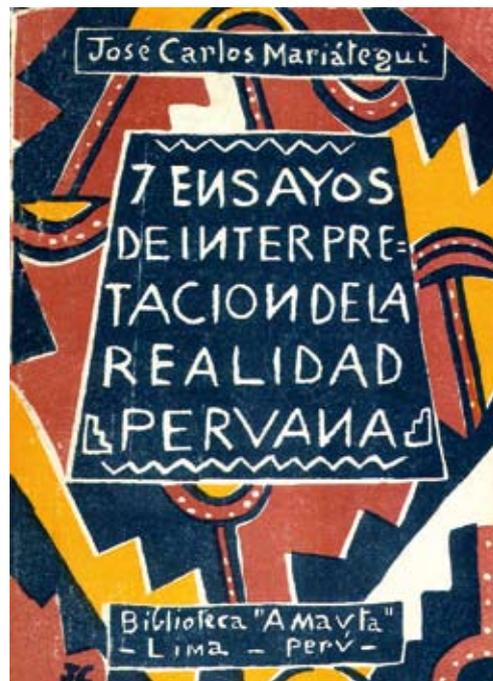
Teófilo Allain. *Adoración de la cruz*. Xilografía.



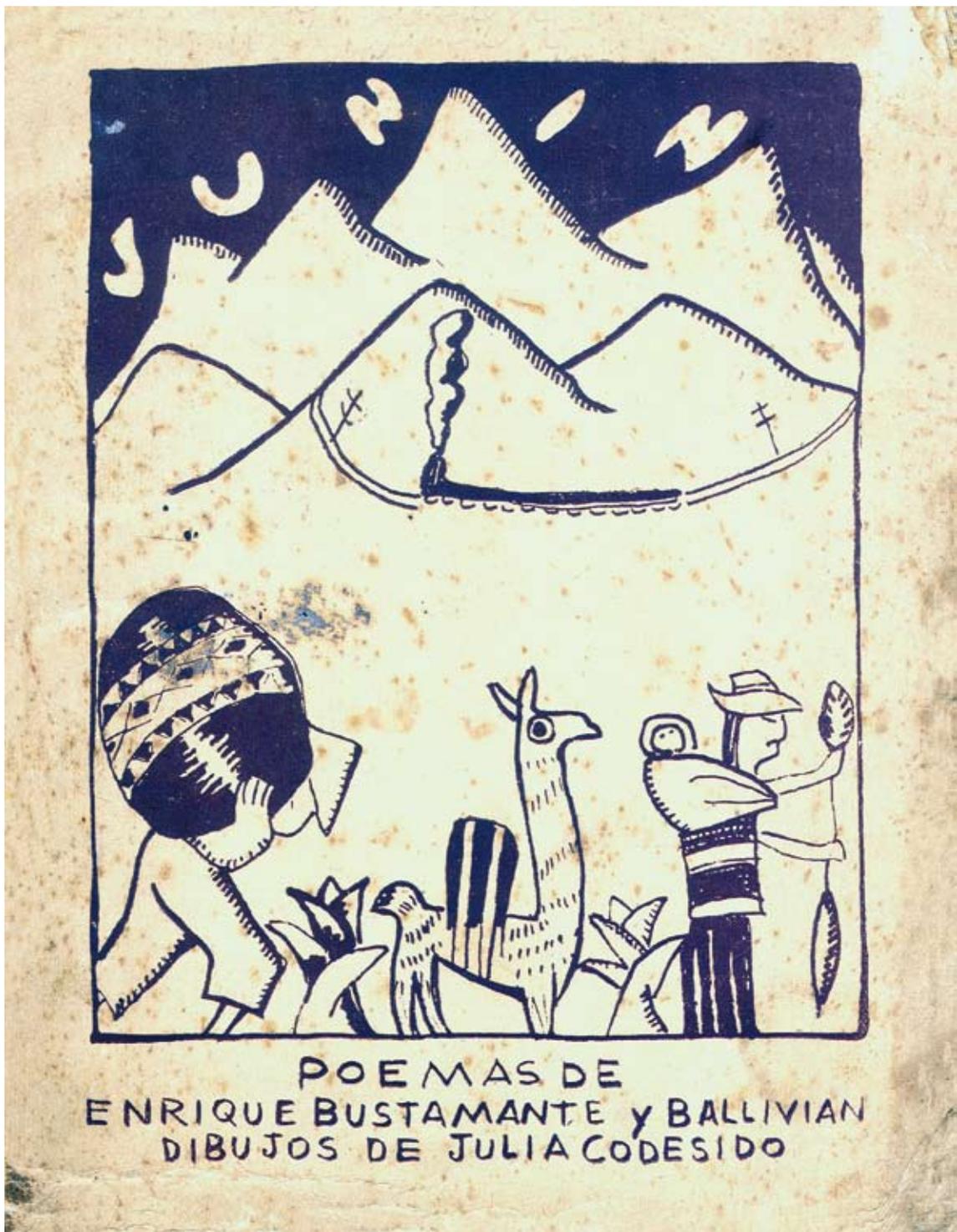
Manuel Domingo Pantigoso. *Quena* (1931). Xilografía. Contracarátula de revista *Cunan* (1931) y en diario *El Sol*, La Paz.



Manuel Domingo Pantigoso. *Tocapus* (1922). Témpera. Colección León Alegría.



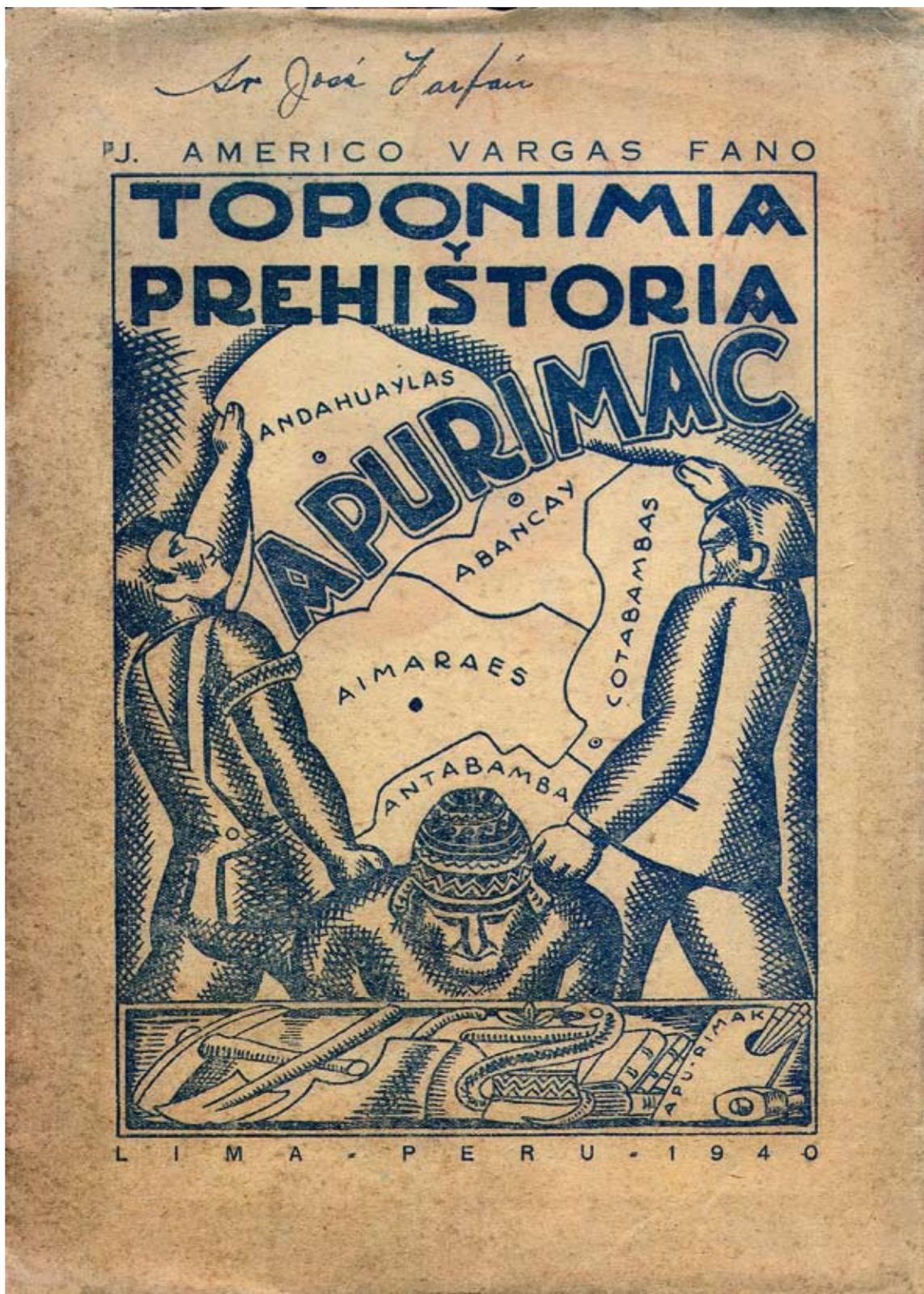
Julia Codesido. Cubierta para *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, de José Carlos Mariátegui. Lima, Amauta, 1928.



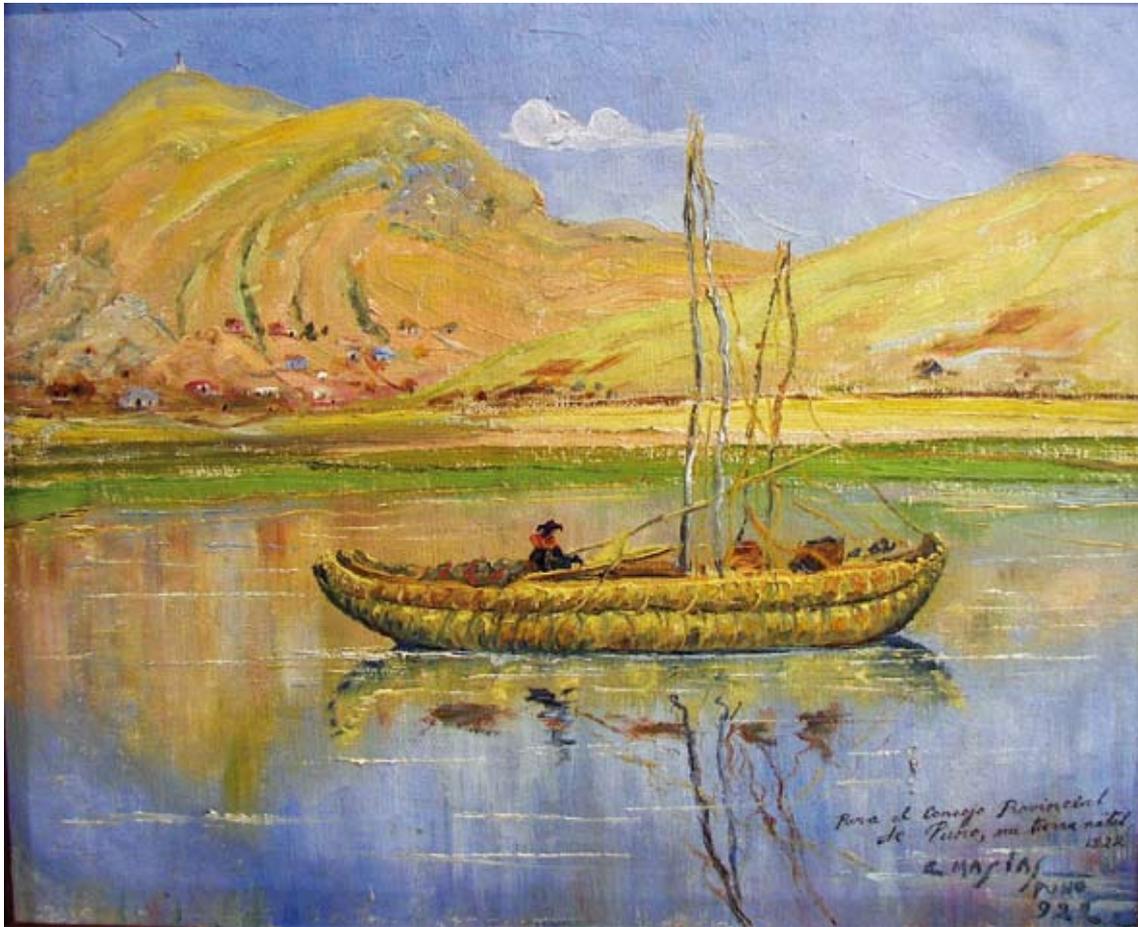
Julia Codesido. Cubierta para *Junín*, poemas de Enrique Bustamante y Ballivián. Lima, Imp. "La Revista", 1930.



Camilo Blas. Cubierta para *La elegía tremenda y otros poemas*, de Luis Valle Goycochea. Lima, 1936.



Alejandro Gonzáles "Apu-Rimak". Cubierta para *Apurimac. Ensayos de interpretación toponímica de la pre-historia del sur del Perú*, de J. Américo Vargas Fano. Lima, 1940.



Enrique Masías Portugal. *Balsa de totora* (1922). Óleo sobre lienzo. Museo Municipal “Carlos Dreyer”, Puno. (Foto: Alejo Gutiérrez Viñuales).



Amadeo Landaeta Basadre. *Iglesia de Lampa* (1934). Óleo sobre lienzo. Museo Municipal "Carlos Dreyer", Puno. (Foto: Alejo Gutiérrez Viñuales).



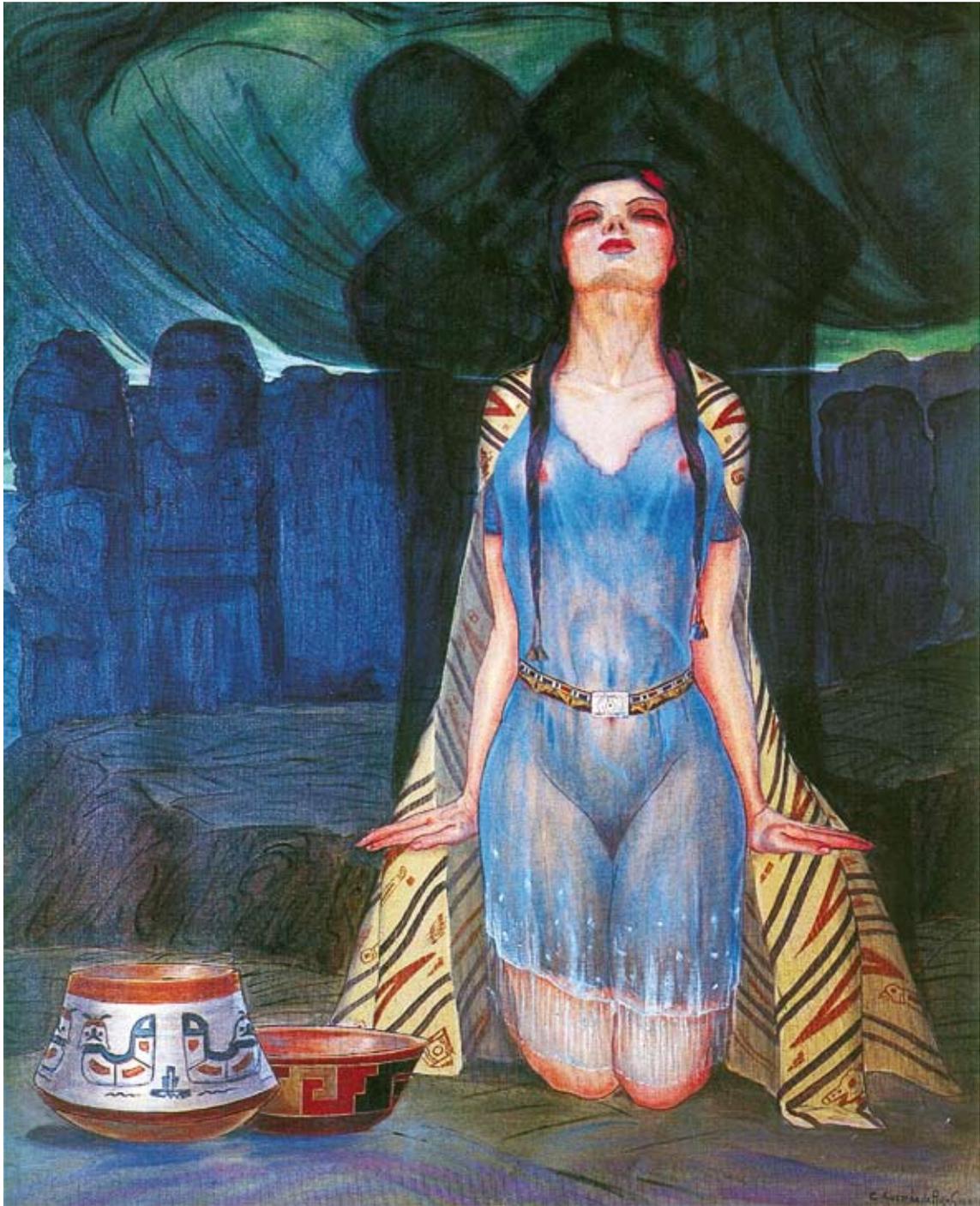
Carlos Rubina Burgos. *Templo de Pomata*. Óleo sobre lienzo. Museo Municipal “Carlos Dreyer”, Puno. (Foto: Alejo Gutiérrez Viñuales).



N. F. Lápida de la tumba de Melchor Mamani Flores, del grupo Orkópata (1943). Cementerio Laykakota, Puno. (Foto: Alejo Gutiérrez Viñuales).



Lápida de la tumba de Luz y Francisco Deza D. (1941). Cementerio Laykakota, Puno. (Foto: Rodrigo Gutiérrez Viñuales).



Cecilio Guzmán de Rojas. *El beso del ídolo* (Madrid, 1926). Óleo sobre lienzo.
Museo de la Real Casa de Moneda, Potosí.



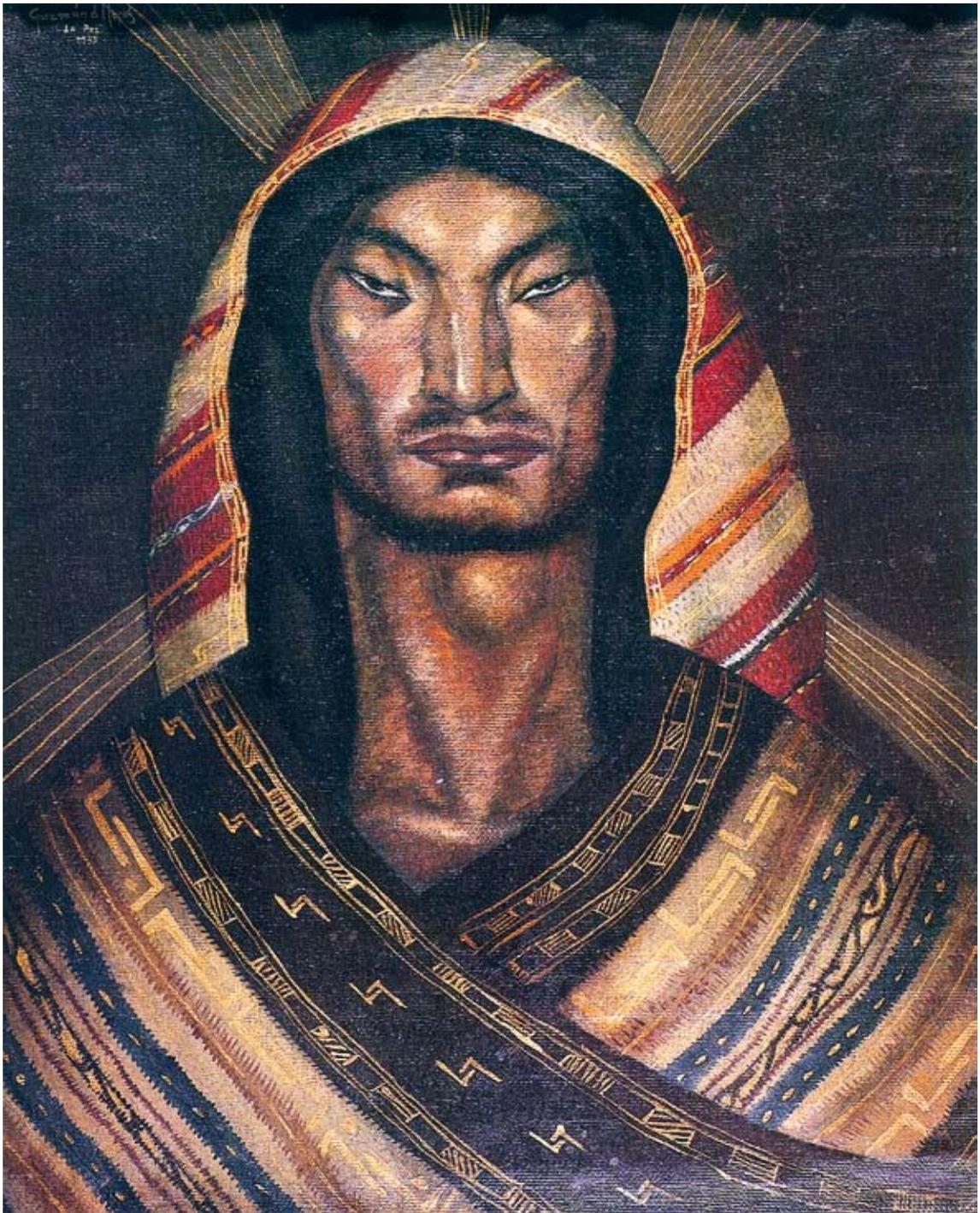
Cecilio Guzmán de Rojas. *El triunfo de la naturaleza* (Madrid, 1928). Óleo sobre lienzo.
Museo Nacional de Arte de La Paz.



Cecilio Guzmán de Rojas. *América y Europa* (c.1928). Localización desconocida.



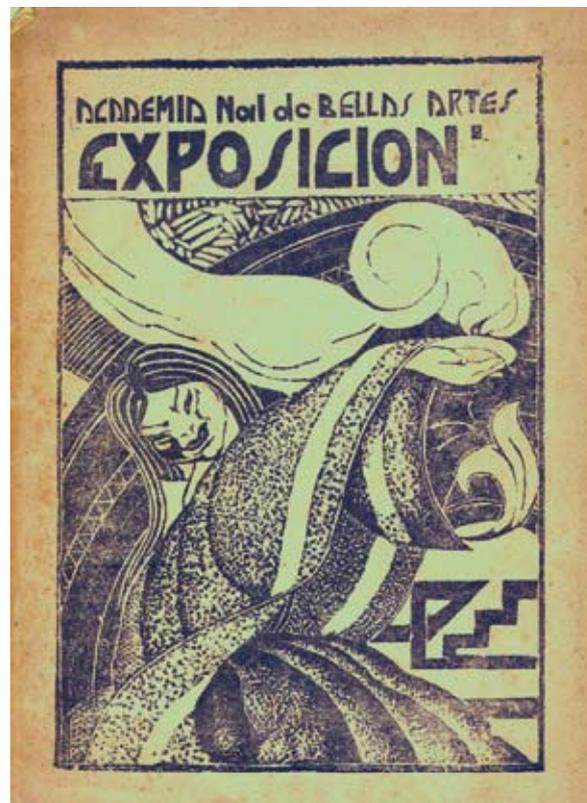
Jorge De la Reza. *Indio* (1932). Óleo sobre lienzo. Colección BHN, La Paz.



Cecilio Guzmán de Rojas. *Cristo Aymara* (La Paz, 1939). Óleo sobre lienzo. Colección Particular, La Paz.



Cecilio Guzmán de Rojas. *Machu Picchu* (1942). Óleo sobre lienzo. Colección Particular, La Paz.



José Rovira. Portada del catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes. La Paz, 1937 (Colección CEDODAL).



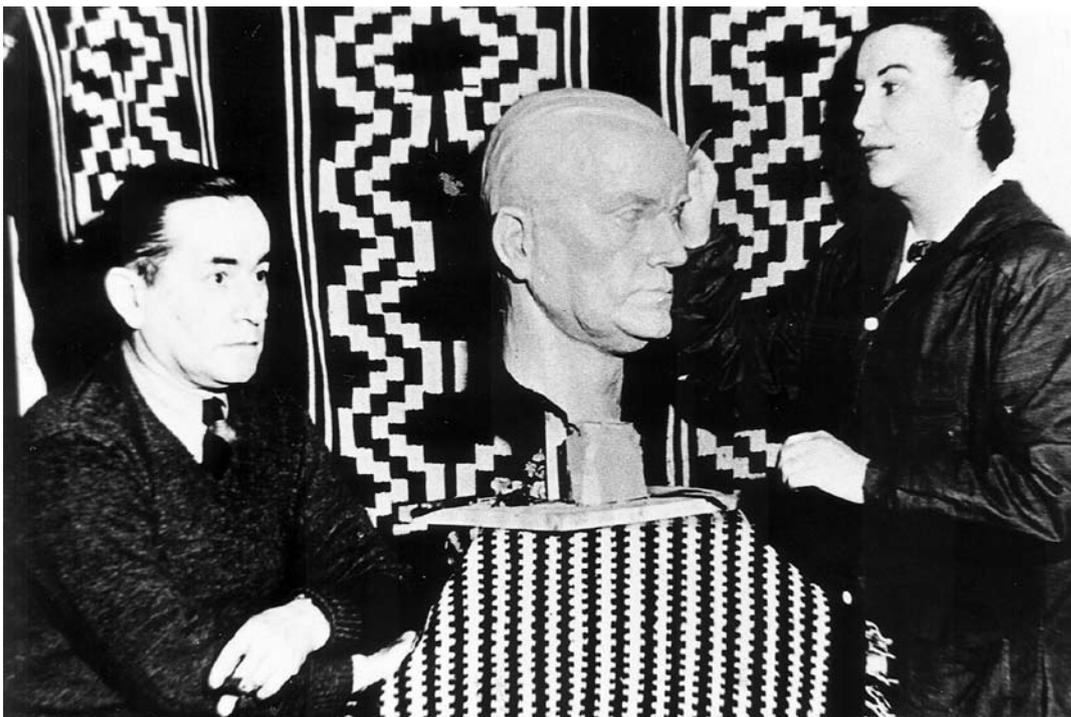
Marina Núñez del Prado. *Ofrenda a la Pachamama* (1929). Madera de nogal.
Casa Museo Marina Núñez del Prado, La Paz.



Retratando a una mujer indígena. Clase de pintura en la Academia de Bellas Artes de La Paz.
La primera desde la derecha es la escultora Marina Núñez del Prado.



Primera exposición individual de Marina Núñez del Prado en el Club de La Paz, 1930.



Marina Núñez del Prado retratando al pintor argentino Florencio Molina Campos (c.1950).



Marina Núñez del Prado. *Maternidad*. Yeso. Museo de Arte Popular del Instituto Americano de Arte, Cuzco. (Foto: Alejo Gutiérrez Viñuales).



Puerta de acceso al edificio del Museo Tiwanaku de La Paz, Bolivia (c.1920). Hierro forjado y relieves en bronce. Iconografía inspirada en la cultura Tiwanaku. Diseño de Arturo Posnansky.
(Foto: Elizabeth Kuon).



Fachada del Museo Tiwanaku de La Paz, Bolivia (c.1920). Muro de piedra labrada con motivos tiwanakotas. Diseño de Arturo Posnansky. (Foto: Elizabeth Kuon).



Balcón con balaustres de diseño neotiwana. Museo Tiwanaku de La Paz, Bolivia (c.1920). Diseño de Arturo Posnansky. (Foto: Elizabeth Kuon).



Detalle decorativo a modo de friso, en yeso policromado. Iconografía inspirada en la cultura Tiwanaku. Antigua vivienda de Arturo Posnansky. Diseño del propietario (c.1922). (Foto: Elizabeth Kuon).



Detalle decorativo sobre vano de puerta, en yeso policromado. Iconografía inspirada en la cultura Tiwanaku. Antigua vivienda de Arturo Posnansky. Diseño del propietario (c.1922). (Foto: Elizabeth Kuon).



Fachada de la Universidad Mayor de San Andrés, La Paz, Bolivia (1928), con ornamentación de estilo tiawanakota en vanos. Diseño del Arq. Emilio Villanueva. (Foto: Elizabeth Kuon).



Edificio de la Asociación Boliviana 6 de agosto. San Salvador de Jujuy (Argentina).
(Foto: Rodrigo Gutiérrez Viñuales).

CAPÍTULO II

BUENOS AIRES EN TORNO A LOS
AÑOS DEL CENTENARIO



I LA TRANSFORMACIÓN SOCIAL DE LA GRAN URBE

EL EJERCICIO DE LA CAPITALIDAD ARGENTINA

Buenos Aires se proyectó como centro de referencia de toda la Argentina al asumir la capitalidad en 1880 luego de las prolongadas guerras civiles. Concebida por la generación política como la expresión de la “civilización” planteaba una lectura dialéctica con el inmenso territorio despoblado de la pampa, testimonio de la vida del gaucho y manifestación de la “barbarie”. Esta percepción, que se articulaba con la absoluta necesidad de identificarse con el modelo europeo en lo cultural y por ende abandonar las propias raíces geográficas americanas, generaba una tensión movilizadora a las elites gobernantes.

Buenos Aires, cuyo territorio controlado iba poco más allá de 50 kilómetros de su centro hacia la pampa, encaró las dos grandes “campañas del desierto” hacia el norte y sur, en una ratificación de una presunta política “civilizadora” que acabaría con el indígena y el gaucho integrando grandes extensiones de tierra. La pampa infinita e indómita era concebida como un “desierto” y la ciudad se expandía no sólo en la “urbanización” de su río sino también en el dominio político del territorio.

También es cierto que cuando en 1887 se amplió su jurisdicción englobando a los antiguos poblados de Flores y Belgrano casi quintuplicó su extensión y la pampa rural volvió a ser parte indisoluble de la vida de la ciudad. Había pues que comenzar a “civilizar” la propia jurisdicción urbana. La traza del damero se proyectaría sobre la nueva territorialidad pero en forma de asentamientos fragmentarios que irían colmatando dinámicamente los espacios dando lugar a los barrios porteños. Nuevamente la pampa con su sentido de infinitud se asociaba con la geometría para asegurar el dominio y el orden espacial.

Sin embargo, no era esta la idea de la generación gobernante del 80 para quienes la traza del damero era testimonio del antiguo régimen colonial y no respondía a la modernidad de las avenidas y las diagonales que luego reiterarían los urbanistas franceses. No sería el único conflicto ideológico. La crisis económica del año 1890 reivindicaría los valores que esta clase gobernante surgida del mercantilismo y la especulación había despreciado y el gaucho y la vida rural serían planteados como el refugio de la pureza de ideales, de la austeridad, de la libertad y connotados con una visión romántica que exigía al país replegarse sobre si mismo y atender sus propias identidades. De todos modos, ya era tarde, el gaucho no existía y había sido aniquilado o transformado en peón de campo u orillero de arrabal en las ciudades.

Aun con la jurisdicción precisada por la administración, la ciudad no tenía ni principio ni fin. La llanura posibilitaba ese crecimiento sin demarcaciones ni solución de continuidad. La presencia de la naturaleza con el vigor de sus arroyos y zanjones iba delimitando transformaciones donde la acción del hombre buscaba domesticar el territorio para posibilitar la instalación “civilizatoria”. Recién en la tercera década del siglo XX la traza de la Avenida General Paz, como un “park-way” forestado creará un límite físico integrando un paisaje culturizado para definir el contenido de la ciudad demarcándolo de la prolongación bonaerense.

La vertebración del país, con Buenos Aires como Capital, coincidió con el proceso de expansión e integración de la economía mundial y a ello se unió el hecho de que las campañas de conquista

territorial interna hacia el sur y nordeste habían culminado con el aniquilamiento del indígena y “pacificado” el territorio nacional. Esto significaba, económicamente, la disponibilidad de enormes extensiones de tierra de excelente calidad que carecían de población en la fértil llanura pampeana.

Como señala Ferrer “*la intensidad de la integración de la Argentina en la expansiva economía mundial desde mediados del XIX, revolucionó en pocas décadas la fisonomía social, política y económica del país*” adoptando la fase de una economía primaria exportadora¹³³. Si bien la inserción en la economía mundial se realizó por tres líneas esenciales -como la transferencia de capitales, las migraciones y la expansión del comercio internacional- la vigencia de estos factores en la Argentina fue excepcional. Este proceso expansivo, que coincidió con el período 1880-1914 y que se detuvo por la primera guerra mundial, culminó en la gran crisis de 1930.

El gran movimiento de capitales estuvo vinculado al proceso integrado de la economía mundial en la que la división del trabajo generó países industrializados y países productores de materias primas. Entre estos últimos, los productores de alimentos -como la Argentina- alcanzaron importancia en este período pues al bajar los costos de fletes marítimos pudieron abastecer a buena parte de los países de Europa que así trasladaron su mano de obra de las tareas agropecuarias a las industriales. Las inversiones en la Argentina entre 1860 y 1913 significaron el 8,5% del capital de los países exportadores en el mundo, el 33% del total de las inversiones de capital realizadas en América Latina y el 42% de las inversiones de Inglaterra que era el país de mayor colocación de capitales en el exterior. En el año 1889 la Argentina absorbió el 50% de la inversión de Inglaterra según señaló Ferns¹³⁴.

El segundo aspecto fue el de las migraciones europeas hacia las áreas periféricas de ultramar, las que en este período crecieron notoriamente. Los países que recibieron mayor aporte migratorio fueron Estados Unidos, Argentina, Brasil y Canadá. La concentración de inmigrantes en la región de la “pampa húmeda” y el litoral fluvial alcanzó al 90% de los europeos arribados, generando no sólo una ocupación extensiva de tierras con las colonias agrícolas, sino también un creciente proceso de urbanización sobre las ciudades preexistentes como Buenos Aires, o desarrollando núcleos embrionarios como Rosario de Santa Fe y Bahía Blanca (puertos complementarios de Buenos Aires) y poblando ciudades de nueva fundación como La Plata¹³⁵.

El crecimiento de la red ferroviaria de 10 kms. en 1857 a 33.500 kms. en 1914, señala la gravitación esencial que la política extractiva y la conexión del puerto y los centros de producción tuvieron en el período. Buena parte del capital inglés invertido en la Argentina se dedicó a financiar este tipo de obras que al mismo tiempo favorecían su política comercial.

En lo territorial, luego de las sucesivas “Campañas al Desierto”, la ocupación de tierras fue creciendo vertiginosamente. La superficie sembrada de granos y forrajes pasó de 340.000 has. en 1875 a 20.000.000 has. en 1913 y las exportaciones se quintuplicaron absorbiendo entre el 50% y el 70% de la producción de la región pampeana.

133 Ferrer, Aldo. *La economía Argentina. Las etapas de su desarrollo y problemas actuales*. México, Fondo de Cultura Económica, 1963, p. 91.

134 Ferns, H.S. *Britain and Argentina in the nineteenth Century*. Oxford, Oxford Press, 1960. Hay edición castellana: Buenos Aires, Solar-Hachette, 1966.

135 Gutiérrez, Ramón. “La política fundacional y la ampliación de fronteras”. *Construcción de la Ciudad*, Barcelona, N° 19, 1981.

La primera década del siglo XX marcó la recuperación de la economía dentro de los principios básicos del liberalismo económico, despojado de cierto “proteccionismo” que había sido justamente el que posibilitó superar la crisis financiera de 1890. En 1910 existían en Buenos Aires 21.600 comercios cuyos propietarios eran 24.000 extranjeros y 4.700 argentinos y los empleados 39.000 argentinos y 70.000 extranjeros. La tendencia a la disminución de propietarios argentinos venía acentuándose notoriamente de un 45% en 1887, un 32% en 1904, a las cifras señaladas en 1910¹³⁶.

El período de la primera guerra mundial hizo sentir sus efectos en la economía del país al restringirse fuertemente las posibilidades de importación y exportación de algunos sectores, pero en la posguerra continuaron las migraciones y el flujo de capitales extranjeros hasta que la crisis mundial del año 1930 puso de nuevo en evidencia la debilidad del sistema.

APOSTANDO A UN FUTURO DISTINTO

El proyecto político de la concentración del poder fue también posible por el cambio sustancial de la población del país. No cabe ninguna duda de que el país de 1914 no tenía nada que ver con el de 1880 y ello se debió básicamente a la inmigración, sobre todo en aquello que es reflejo de pautas sociales y culturales. Alberdi había difundido su ideología en aquella frase del “gobernar es poblar...” que incluía no meramente la idea de ocupar el espacio abierto para la producción, sino de “civilizar” a una “raza” local a la que consideraba “bárbara”. Era en definitiva “instruir, educar, moralizar, mejorar la raza”.¹³⁷

Esta llamativa visión racista del problema tenía sin embargo una sólida aceptación en la élite dirigente del ‘80 y por ello se la encaró masivamente, sin plantear siquiera un gradualismo en la transculturación, para permitir su incorporación a la cultura tradicional. Era menester liquidar los resabios de la herencia indohispánica y encarar la europeización a fondo.

Inmigrantes que vinieron a “hacer la América” enriqueciéndose pronto y una elite que aspiraba al rápido desarrollo y a la eliminación de la “barbarie”, confluyeron parcialmente en sus intereses. Provenientes de sectores agrícolas marginales, los inmigrantes aspiraban a acceder a la propiedad de la tierra pero encontraron que la misma estaba ya adjudicada en la zona pampeana y fueron a abrir caminos en colonias agrícolas del interior o se radicaron en Buenos Aires generando la rápida transformación de la ciudad. Entre el 40% y el 50% de los inmigrantes quedó así en Buenos Aires y sus alrededores, zona que en 1895 tenía el 74% de su población activa extranjera.

La década del ‘80 fue demostrativa de la fiebre especulativa que alteró a la escala misma de valores de la sociedad argentina y por ende fue reflejo del trasplante ideológico. Juan Balestra pensaba que *“en nuestra raza, hasta entonces frugal y recatada, había prendido como un virus la fiebre del dinero, no con los caracteres sórdidos de los pueblos viejos, sino con un ímpetu de juventud e irreflexión que se traducía en soberbia y prodigalidad. Más que la riqueza misma se perseguía la ilusión de la riqueza, o sea una riqueza eximida de trabajo para adquirirla y de la*

136 Martínez, Alberto B. *Recensement Général de la population, de l'edification, du Commerce et de l'industrie de la Ville de Buenos Ayres*. Buenos Aires, Compagnie Sudamericaine de Billets de Banque, 1906.

137 Alberdi, Juan Bautista. *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina*. Buenos Aires, Ed. Rosso, 1933, p. 17.

previsión para conservarla... Se aprendió a vivir de prisa y a mirar la dignidad como estorbo y los escrúpulos como majaderías: la riqueza se tuvo por honor ...". Al suceder la crisis de 1890, exclamó Balestra sorprendido: "Podríamos desconfiar de nuestro juicio inexperto pero ¿cómo dudar de la sensatez del capital extranjero?". El complejo de inferioridad estaba totalmente consolidado¹³⁸.

La Revolución de 1890, sofocada a sangre y fuego, dejó al gobierno sin márgenes. El Senador Pizarro expresó: "La revolución está vencida, pero el gobierno está muerto" obligando a la renuncia de Juárez Celman y a la asunción de Carlos Pellegrini. El nuevo Presidente, quien hubo de capear la tormenta, afirmó en 1891: "hemos atravesado una época de dolorosas pruebas. La sociedad política por un instante conmovida en sus mismos fundamentos ha vuelto a afianzarse en ellos...".

También la composición social del país había cambiado y la formación de una sólida clase media urbana modificó los centros de poder e interés económico que predominaron durante más de tres décadas.

MODERNIZACIÓN URBANA Y SOCIAL DE LA METRÓPOLI

El modelo dialéctico planteado por Sarmiento en "civilización o barbarie" definió el horizonte cultural que quería imponer la llamada generación del 80: lo americano, definido en su conjunto como "bárbaro" habría de sucumbir en el Río de la Plata ante la visión de la imprescindible europeización. "La europeización aspira a sostener el predominio de las acciones prescritas, reemplazar la tradición hispánica por una nueva tradición inspirada en la cultura francesa y limitar el conjunto de instituciones a aquellas que requiere el sistema"¹³⁹.

La penetración del capital británico se complementó con el barniz cultural francés y la mano de obra española e italiana que aportó la inmigración. El cosmopolitismo fue elevado a categoría superlativa de distinción de Buenos Aires, que mediante este "crisol de razas" y actitudes se convirtió en una ciudad "europea". Europa era el progreso y para obtenerlo era necesario europeizarse adoptando las ideas, los hombres, las costumbres, las tradiciones y las pautas de vida, a más de los recursos económicos que proveía el viejo continente. En definitiva, una concordancia total de la élite local con el programa de expansión de Gran Bretaña y los países industrializados que contarían así con un enclave "ilustrado" en el continente.

Para implementar este cambio, la "Gran Aldea" debió generar nuevos usos, urbanos, adoptar funciones sociales, incorporar temáticas arquitectónicas y modificar sus sistemas de equipamiento, servicios e infraestructura profundamente. La convocatoria de Sarmiento en 1879 para que Buenos Aires transformara su imagen urbana en mercantil, dinámica y francesa sin dudas tuvo el eco adecuado¹⁴⁰.

138 Balestra, Juan. *El noventa. Una evolución política argentina*. Buenos Aires, Ed. Roldán, 1935.

139 Ortiz, Federico; Mantero, Juan C.; Gutiérrez, Ramón; Levaggi, Abelardo. *La Arquitectura del Liberalismo*. Buenos Aires, Sudamericana, 1968. Véase el deslumbramiento por "La vitalidad de estos nuevos gajos del árbol latino fuera de Europa". En: Dias, Arthur. *Do Rio a Buenos Aires*. Río de Janeiro, 1901.

140 Sarmiento, Domingo Faustino. "Arquitectura Doméstica". *Revista de Ciencias, Artes y Letras*. Buenos Aires, 1879.

Junto con la europeización, la otra “idea fuerza” de la elite era la de la modernización, instrumentada, como se ha visto, en el desarrollo de las finanzas y sus actividades conexas de especulación que hicieron su primera crisis en 1890 pero que alteraron sensiblemente la escala de valores de la población local. En este período cambió la vestimenta, los hábitos, el uso de la casa y del espacio público. La mujer encontró su lugar en la ciudad, proliferaron los cafés como punto de referencia y los clubes como símbolo de prestigio social y económico o como identificación.

La ciudad acentuó la estratificación social y determinó las estructuras físicas que la identificaron: el centro, el barrio, la periferia; se mantuvo el esquema general concéntrico, aunque el rápido crecimiento exigió compatibilizarlo con los antiguos núcleos que habían alcanzado un cierto desarrollo autónomo: Flores, Belgrano, Barracas, etc. La extensión de las vías de tranvías y del ferrocarril hicieron surgir nuevas urbanizaciones que tuvieron márgenes de cierta autonomía, hasta que el crecimiento de la ciudad definió la ocupación de los vacíos urbanos.

A la vez, las formas de vida del área central fueron variadas, ya fuera en la “city” comercial y bancaria, en los muelles del puerto o en los tugurizados conventillos y otro tanto sucedía en los chatos barrios, los enclaves fabriles o las solariegas casas-quintas de la periferia. La cultura de Buenos Aires generó formas de vida multifacetadas y variables en estrecha relación con las estratificaciones sociales, la disponibilidad de recursos y la localización geográfica de los grupos urbanos.

La superposición del gobierno central con la federalización de Buenos Aires, determinó que el proyecto de transformación urbana fuera un proyecto nacional y, por ende, contara con recursos e inversiones del país para su realización. La “modernización” y la configuración europea del paisaje urbano fueron también aquí las notas dominantes con las cuales se actuó sobre el distrito central. El primer intendente Torcuato de Alvear asumió la responsabilidad de modificar la fisonomía de la ciudad desde el Concejo Deliberante creado en 1880. La modernización atacó problemas claves que sólo se habían esbozado en la década anterior, tales como pavimentación cloacas, desagües pluviales, ensanche de calles y forestación.

Es evidente que Alvear tenía muy en cuenta las experiencias no sólo de las grandes ciudades europeas como París, Londres, Milán o Berlín, sino también de las crecientes informaciones sobre administración de municipios en los centros urbanos de Estados Unidos¹⁴¹. Esto formaba parte de la ilusión cosmopolita por la que -por agregación ecléctica- Buenos Aires era una síntesis de toda Europa, quizás con valores inéditos... Sin embargo París constituía el foco de atracción principal, la ciudad por antonomasia, el paradigma urbano y el Barón Haussmann el paladín impulsor del cambio. Un cambio que no hacía caso a la opinión pública, que despreciaba la participación de los usuarios pero que era omnipotente en el hacer.

El proyecto de la demolición de la Recova Vieja significaba en la práctica no sólo la pérdida de un edificio significativo de la ciudad sino también la eliminación de las “atrasadas” formas de expresión hispánicas. Se decidió así proyectar la demolición y la unificación de las Plazas de la Victoria y 25 de Mayo, atendiendo al “embellecimiento y ornato” de la misma con fuentes y veredas en diagonales.

141 Véase Larsen del Castaño, Gabriel. *Colección de Documentos sobre Organización Municipal y Administrativa de la ciudad de Washington*. Buenos Aires, L. Jacobsen y Cía. Editores, 1881.

La idea de dotar a la ciudad de un gran paseo urbano se venía propiciando desde la década del '70 por Sarmiento quien solía proponer como modelo a los Campos Elíseos, el "Bois de Boulogne" parisino o el Paseo del Prado madrileño. Recomendó, visto lo lejano de su "Central Park" en Palermo, que se expropiaran las manzanas comprendidas desde el Cabildo a Plaza Lorea (Congreso), reduciéndolas a la mitad y abriendo una gran avenida, proyecto que consideraba de todos modos "*demasiado gigantesco para nuestras fuerzas*"¹⁴². La obra de la Avenida de Mayo vino sin duda a introducir nuevas pautas de comportamiento para la ciudad. Por una parte se constituyó en el "salón urbano" donde se iba a pasear, a exhibirse, y a mirar, y por otra en el símbolo de la *modernidad urbana* tan anhelada.

Entre las modificaciones de hábitos que introdujo la Avenida, puede destacarse la vida que dio al espacio de las anchas veredas (6.50 mts.) la proyección del café al exterior. A diferencia del café parisino en los que mesas y sillas se colocaban sobre la entrada para observar la Avenida, en Buenos Aires se colocaban en el borde de la acera observando a quienes circulaban por la vereda. La integración de la mujer en el café fue otro cambio que no se efectuó sin sorpresa y dificultad, toda vez que eran los primeros escauceos públicos sujetos, por ende, a fuertes críticas.

En el verano la Avenida era un "imaginario balneario" para los que no podían abandonar la ciudad y allí instalaban en las mesas contemplando el desfile de carruajes y paseantes como entretenimiento principal. Las transformaciones de los hábitos residenciales se expresó también en los hoteles que eran verdaderos palacios donde se verificaba "el modo de vida yankee" pues la disposición de algunos de ellos como el Metropole permitía la adecuación en departamentos.

Alvear encaró también la creación de espacios públicos verdes. Para ello generó diversos tipos de obras que pudieron ejecutarse por el tesón y la laboriosidad de su Director de Paseos, el francés Eugène Courtois, autor de los principales proyectos y constructor de ellos. En la Recoleta dispuso la formación de un gran lago artificial y la construcción de una "gruta" en la línea de los revivalistas románticos que inventaban "landscapes". Las ideas del paisajismo francés, los aquarium de plantas tropicales, el toque de exotismo de los palacios, son ideas que se complementaban con los caminos de recorridos casuísticos, la presencia del kiosko de retreta para la banda y la "gruta".

Las obras paisajísticas realizadas en la Argentina entre 1890 y 1930 tienen el sello del francés Carlos Thays, discípulo de Alphand. Una de sus obras más significativas es el Jardín Botánico, pero se le deben también la creación de los grandes parques urbanos (Centenario, Chacabuco, Patricios, Lezama, Ameghino, Los Andes, Fray Luis Beltrán) distribuidos sobre toda la superficie de la ciudad y, la gran transformación del Parque Tres de Febrero así como la parquización de numerosas plazas.

Las acciones concretadas en está período en la construcción de parques y paseos otorgó a la ciudad una casi definitiva relación entre vacíos y llenos, entre espacio privado construido y espacio público libre. El esquema de la centralidad del núcleo fundacional se consolida con esta corona de parques que definen de alguna manera un cinturón verde frente a la preanunciada expansión urbana hacia nuevos barrios. En esto se nota la presencia de una acción desde el poder público, mientras que buena parte del proceso de urbanización barrial será llevado adelante por la iniciativa privada.

142 Sarmiento, Domingo F. *El Nacional*, Buenos Aires, 14 de marzo de 1870.

La llegada del ferrocarril facilitó la accesibilidad imprescindible y desde aquel momento la ciudad encontró el lugar de recreación con el paseo en carruaje o en bote, la fotografía, el concierto y la banda, el restaurante, el café o la lechería.

Entre 1914 y 1918, el discípulo preferido de Charles Thays -el ingeniero agrónomo Benito Carrasco- introdujo la idea del uso social de los espacios verdes públicos, adecuándolos a las necesidades de las clases sociales menos favorecidas, sin por ello renunciar al mantenimiento y al mejoramiento de los ámbitos al aire libre para las élites locales. Sus obras más perdurables como Director de Paseos fueron el Rosedal y los Jardines de Invierno en Palermo.

Las modificaciones de formas de vida de la ciudad tuvo un gran impacto en la proyección de uso de los espacios públicos, sobre todo en las calles y avenidas. La calle concebida como paseo, como lugar de encuentro y relación social y no meramente como eje de paso fue definiéndose sobre la primera experiencia de la concentración comercial minorista en determinadas vías. Este atractivo de la identificación funciona que tendió a enfatizarse en el distrito central sin embargo fue complementado con otras propuestas de avenidas-paseo, quizás de alguna manera preanunciada por las quintas de la “calle larga” de Barracas.

La conexión con las nuevas plazas y parques constituía un elemento esencial de estos usos y el paisaje urbano se enriquecía con la forestación abundante que se fue incorporando. La variación implicaba también, en la mentalidad del '80, la apertura de amplias avenidas preanunciadas por las propuestas del gobierno de Rivadavia. Así, Sarmiento inducía al porteño a que abandonara su egoísmo y *“se resuelva de una vez por todas a abrir dos o tres anchos boulevares, para acabar con el último resto colonial que le queda”*¹⁴³.

En la determinación de usos, la calle-paseo por antonomasia desde principio de siglo ha sido Florida (denominada así desde 1821) y que tuvo el honor de recibir el primer empedrado porteño. A la usanza de la Rue de la Paix parisina o de la Old Bond Street londinense, Florida fue, a pesar del tranvía que la recorría, con la luz de gas y los toldos de las tiendas más refinadas de la ciudad, un lugar de encuentro y referencia característico de notable persistencia a través del tiempo. Locales comerciales selectos, oficinas de profesionales de renombre, consulados de diversos países, salas de exposiciones artísticas, librerías e imprentas dieron tempranamente a Florida el carácter de referencia de calidad, identificador de la “civilización europea”¹⁴⁴.

La ciudad de principios de siglo comenzó a desarrollar su vida nocturna en el área central: *“De noche, en las calles Florida, C. Pellegrini, B. de Irigoyen y Avenida de Mayo pavimentada con afirmado de madera y con asfalto Trinidad, se reúne el mundo aristocrático de la gran metrópoli, luciendo las hermosas damas elegantes trajes, lujosamente confeccionados, en carruajes irreprochables y arrastrados por soberbios troncos de las razas más puras. Las tiendas que están situadas en dichas calles no ceden en nada, en cuanto a lujo y riqueza de artículos expuestos en ellos, a los que ostentan las grandes capitales europeas”*¹⁴⁵. La intensa vida nocturna de Buenos Aires, que caracteriza a la ciudad hasta nuestros días, se inició en esa época, en la que el goce del espacio público modificó los hábitos tradicionales del porteño.

143 Sarmiento, Domingo F. “Arquitectura Doméstica”. En: Martínez, Alberto. *Baedeker de la República Argentina*. Buenos Aires, Imp. J. Peuser, 1900, p. 57.

144 Llanes, Ricardo M. *Historia de la Calle Florida*. Buenos Aires, Sala de Representantes, 1976. 3 tomos.

145 Urien, Carlos; Colombo, Ezio. *La República Argentina en 1910. Estudio histórico, físico, político, social y económico publicado bajo los auspicios de la H. Comisión del Centenario de la Independencia Argentina y de la Junta...* Buenos Aires, Maucci Hermanos, 1910, Tomo II, p. 41.

La expansión de los servicios de alumbrado de gas, aguas corrientes y otros equipamientos marcaron claramente el período de la modernización urbana de Buenos Aires. En los años cercanos al Centenario fueron habilitadas nuevas redes de cloacas, otra torre de toma de agua sobre el Río de la Plata, la planta Potabilizadora General, depósitos gravitatorios distribuidores de agua potable, el puente transbordador del Riachuelo, la electrificación del tranvía, el tendido de la primera red de subterráneos de América Latina, también las estaciones terminales de tres líneas férreas en el barrio de Retiro y una en Balvanera, además de un importante contrato municipal con la Compañía Alemana de Electricidad que autorizaba a esta empresa a “producir, distribuir y vender energía eléctrica en el territorio del Municipio”

BUENOS AIRES Y SU PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO COSMOPOLITA

“*Buenos Aires, una gran ciudad de Europa*”. El pensamiento de Clemenceau no era gratuito para quien recorriera selectivamente la ciudad, su área central y los suburbios residenciales de las clases altas¹⁴⁶.

El proyecto del ‘80 en arquitectura fue el proyecto de la Academia francesa que se identificaba como al paradigma del buen gusto. “*Es arquitectura clásica de equilibrio geométrico y físico, de armonía y simetría*”. La arquitectura francesa de los Borbones, el Primer Imperio, de la Restauración y del Segundo Imperio. La burguesía local asumía con entusiasmo la expresión cultural del odiado despotismo ilustrado...¹⁴⁷.

Cada burgués necesitaba ver en su ciudad “europea” las réplicas de las obras significativas de las capitales del viejo mundo y apeló paulatinamente a las variables del romanticismo nostálgico y del pintoresquismo superficial y ligero. El romanticismo medievalista para los templos, algunas estancias y penitenciarías que semejaban “castillos”. El pintoresquismo en casas-quintas y lugares de veraneo. El resto, academicismo estricto en el período 1880-1900 y eclecticismo total de ahí en más. En rigor, era imposible superar la contradicción entre la normativa rígida de la academia que era reiterativa y la individualidad liberal que exigía la diferenciación por razones de prestigio.

Agotadas las formas clásicas en la reiteración se optó por variar su escala y dimensión para diferenciarse, se buscaron materiales importados de mayor calidad y concluido este ciclo, el eclecticismo fue el único camino. La utilización de los recursos formales prestigiados en las diversas arquitecturas europeas como la mansarda francesa, los cortiles y loggias italianas, los arcos árabes españoles y los remates del barroco alemán se fueron incorporando en la versión cosmopolita del eclecticismo criollo.

El período incluye, por la propia federalización de Buenos Aires, la realización de la mayoría de los edificios públicos: Casa de Gobierno, Municipalidad, Congreso, Palacio legislativo, Correos, Universidad, aduanas, ministerios, hospitales, cuarteles y otras temáticas culturales como teatros, clubes, templos, etc. “*El total de lo que construyó en ese período el sector público es sencillamente colosal y para un país como el nuestro, en su primera etapa de desarrollo, casi inconcebible. La*

146 Noel, Martín. “Breve síntesis histórica de la evolución de la ciudad de Buenos Aires”. *Boletín de la Junta de Historia y Numismática Americana*, Buenos Aires, 1924.

147 Ortiz, Federico y otros. *La arquitectura del liberalismo en la Argentina*, ob. cit., p. 116.

euforia progresista que se sintió en torno al Centenario (1910) no fue un invento de algunos poetas, escritores o políticos irracionalmente exaltados o absurdamente optimistas sobre todo lo que se estaba haciendo”¹⁴⁸.

A principios del siglo XX el agotamiento del repertorio formal y la puja de los sectores sociales de una burguesía enriquecida dio pie a múltiples transformaciones en el gusto arquitectónico. La creación de la Escuela de Arquitectura en 1901 dentro de la Facultad de Ciencias Exactas (donde permaneció hasta su segregación como Facultad en 1947) mantuvo una línea de enseñanza y referencia dentro del academicismo ecléctico e historicista¹⁴⁹.

En las obras públicas, las realizaciones del francés Norbert Maillart para los Tribunales de Justicia (1906-1910), el Correo Central (1908-1928) y el Colegio Nacional (1908-1916) señalaban la preocupación por el lenguaje monumental de la “arquitectura de Estado” precursora de las ideas del período posterior: un emplazamiento espectacular y un sentido de masa pesada y recargada que impresionaba por su escala (o la falta de ella si se prefiere) y que sacrificó en atención a la apariencia las respuestas funcionales.

En la espiral decadente del historicismo, la postura academicista apeló a la sutileza de la variedad, para caer a las etapas de los “sin estilo” o a la sumatoria de todos ellos. El proceso dialéctico se aceleró por las nuevas propuestas modernistas de la burguesía que buscaba expresar su creciente autonomía a través de la diferenciación e individualización de sus obras.

Si la colectividad inglesa recurrió a los revivals neogóticos, los chalets normandos o la arquitectura ladrillera, los italianos dieron vuelo al anticlasicismo de Giuseppe Sommaruga o al monumentalismo imperial de los “Grand Prix de Roma”, mientras que los españoles se encauzaron tras el neomudéjar, neoárabe y el modernismo catalán¹⁵⁰. La aceptación de estos lenguajes englobados habitualmente en la imagen del *art nouveau* vinieron a manifestar la crisis del sistema de la preceptiva y a asumir más que una actitud contestaría simplemente la contemporaneidad de la moda con la metrópoli cultural europea. El Floreale, el Jugendstil, el Secession, se realizaron aquí como nuevos estilos, no como un rechazo a los estilos por más que ello molestó profundamente a varias generaciones de arquitectos formados en las nociones del buen gusto, la simetría y la “composición arquitectónica”.

Mientras, la ciudad tendía a ocupar paulatinamente el ejido urbano que se había definido en 1887 a través de la adición de estructuras barriales hacia 1914 la mancha urbana superó estos límites deleznable y, proyectándose sobre la pampa, empezó a englobar otros poblados que -originariamente autónomos- pasaron a ser parte del denominado “Gran Buenos Aires”.

Las intervenciones urbanas del período anterior se habían concentrado -como se señaló- en el distrito central, que por sus características de área histórica y centro del poder constituía hasta

148 Ortiz, Federico. “La arquitectura argentina después de 1880. Una introducción”. *Documentos para una Historia de la Arquitectura Argentina*. Buenos Aires, Ed. SUMMA, 1980.

149 Christophersen, Alejandro. *Petits Hotels, casas y otros edificios*. Buenos Aires, Librería Leonardo Press, s/f. Las láminas están impresas en Milán. (Arti Grafiche Garzini-Pezzini). “Las diversas influencias arquitectónicas en la edificación de Buenos Aires”. *Revista de Arquitectura*, Montevideo, 1919.

150 Sommaruga participó con proyectos para los Palacios Legislativos de Buenos Aires y de Montevideo.

entonces la imagen hegemónica de la ciudad, aunque ésta tuviera otras decenas de imágenes posibles en sus diversos barrios¹⁵¹.

Sin embargo las experiencias de intervenciones urbanas como la Avenida de Mayo y la configuración del “eje republicano” con la construcción del Congreso generaron la propuesta de otro tipo de avenidas y de acciones urbanas tendientes a dar unidad al desarrollo de la ciudad. También la avenida Alvear, el reducto residencial de la oligarquía, definió un “modo de vida” que trató de establecerse en otros sectores del barrio norte desde la Recoleta a Plaza San Martín.

Pocos eran los lúcidos visitantes capaces de señalar que “*las construcciones ejecutadas durante los últimos veinte años (1890-1910) son ensayos de adaptación de las obras europeas sin tomar en cuenta para nada las condiciones especiales de la ciudad en que se llevan a cabo*”¹⁵².

En 1906 el debate sobre el tema urbano y la necesidad de abandonar las medidas puntuales para incluirlas en un plan o programación de conjunto estaba en auge promovido por la Sociedad Central de Arquitectos (fundada en 1886). Los tres temas claves del problema urbano se resumían, en la visión del momento, en la higiene, el tráfico y la estética.

En el primer caso, la disponibilidad de aire y sol debía definir los anchos de calles y alturas de la edificación y para tratar de mejorar la orientación de la traza de Buenos Aires se sugería la adopción de avenidas diagonales, tema que constituirá una obsesión urbana de los planificadores porteños¹⁵³.

En lo referente a la “estética”, coincidían los cronistas y estudiosos en señalar lo problemático de su monotonía haciendo referencia al damero, aunque como bien expresó Latzina aquí “*todas las calles ambicionan ser rectas, pero en realidad son torcidas con un sinnúmero de sinuosidades*”¹⁵⁴. La tarea de forestación de calles realizada por Charles Thays fue uno de los argumentos positivos para señalar la factibilidad de un paisaje estéticamente rico en una traza en damero.

En enero de 1907, vistas las dificultades que tenían los proyectos focalizados en el centro y las exigencias de planificar la ciudad como conjunto, el Intendente resolvió contratar al Jefe de Trabajos Públicos del Municipio de París, Arq. Bouvard, quien con su prestigio obviamente debía calmar los ánimos imponiendo su verdad.¹⁵⁵ Para ello propondría un Plan con 32 diagonales de las cuales se harían dos parcialmente.

Sin embargo, lo limitado de las argumentaciones para sostener estas decisiones se constataba en que los legisladores se remitían siempre al problema del tráfico y de la higiene; solo se dice que es

151 Boyer, Richard; Davies, Keith A. *Urbanization in 19 th. Century Latin America: Statistics and Sources*. Los Angeles, Latin American Center, Universidad de California, 1973.

152 Larrain Bravo, Ricardo. *La edificación moderna en Buenos Aires*. Santiago de Chile, Imprenta Cervantes, 1910. Morales, Carlos María. “Las mejoras edilicias de Buenos Aires”. *Anales de la Sociedad Científica Argentina*, Buenos Aires, N° 51-52, 1901.

153 Latzina, F. *Geografía de la República Argentina*. Buenos Aires, Félix Lajouane Editor, 1890. En 1881 se había sancionado una ordenanza que prohibía que los edificios tuvieran una altura mayor que el ancho de la calle. Fue derogada al pedido de propietarios que alegaban “las proporciones indispensables que exige la arquitectura moderna”. Véase *La Nación*, Buenos Aires, 8 de septiembre de 1881.

154 Alcorta y Palacios, Amancio. “Avenidas y expropiaciones”. *Revista General de Administración*, Buenos Aires, Stiller y Laars, 1887.

155 *Avenida del Centenario. La forma de expropiación*. Buenos Aires, Imprenta Pedro Márquez, 1906.

“la ciencia fundamental moderna que trata de preservar el organismo de los gérmenes morbosos”. Con referencia a la estética edilicia se menciona que es un factor conveniente “a la educación y cultura de los habitantes de las ciudades” sin aclarar en qué contribuirá a ello la diagonal. El otro argumento era la “modernidad”. Se decía que todas las grandes ciudades tenían diagonales y que nuestras transformaciones edilicias debían asumir una “orientación contemporánea y un movimiento universal”.

Como puede constatarse, la calidad de uso de los espacios, la participación del usuario, o la definición del carácter ambiental de la Avenida, ni aparecen como referencia en un debate que se centraba en los aspectos legales y financieros, en el aprovechamiento de la plus valía, o en lo que se realizaba simultáneamente en París o Nueva York.

Fue en esos mismos años cuando la experiencia urbanística europea y la teoría comenzaron a divulgarse como fundamento de una planificación hasta esos momentos inexistente. Pero la ciudad crecía por retazos. La expansión de loteos indiscriminados y la materialización de nuevas barriadas anexas, señalaban, en un plano de la ocupación territorial de Buenos Aires, el predominio de las líneas de transporte en la generación de nuevos asentamientos, sin atender a ninguna teoría urbanística más allá de las potencialidades rentísticas del mercado inmobiliario¹⁵⁶.

Si bien la primera guerra mundial puso en crisis el modelo de mimetización europea, para muchos de los hombres de la élite la tarea de la “Generación del 80” estaba realizada y su ciclo político concluido y el país debía seguir el rumbo del progreso indefinido...

El Plan Bouvard era inaplicable y la traza del subterráneo (1913) dejó una impronta que modificaba sustancialmente sus líneas de fuerza. Una nueva herramienta operativa fue la “Comisión de Estética Edilicia” que integraban conocidos profesionales entre ellos el hermano del intendente el arquitecto (egresado de Beaux Arts de París) Martín Noel. Convocado como asesor el francés Forestier a mediados de 1924 realizó su “Plan” que es más un tratado de paisajismo que un estudio urbano¹⁵⁷.

De las propuestas de Forestier, reformuladas por la Comisión de Estética Edilicia, no cabe duda de que las más importantes eran los conjuntos de parques y costaneras sobre el río, ya que la rectificación del Riachuelo había sido comenzada con anterioridad.

Recién en la década de los treinta las propuestas de Ángel Guido de “reargentinización por el urbanismo” vinieron a plantear en el campo de la disciplina la intrusión de las ideas que avalaban la presencia del neocolonial como búsqueda de un urbanismo alejado de los principios beaux arts parisinos.

156 Morales, Carlos María. *Étude topographique et edifice de la Ville de Buenos Aires*. Buenos Aires, Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, 1910.

157 Intendencia Municipal. *Proyecto orgánico para la urbanización del Municipio. El plano regulador y de reforma de la Capital Federal*. Buenos Aires, Talleres Peuser, 1925.

II APOGEO Y FIN DEL COSMOPOLITISMO. LA CELEBRACIÓN DEL CENTENARIO DE LAS INDEPENDENCIAS

EL CENTENARIO Y EL RETORNO A LAS RAÍCES

Es frecuente en nuestra América que los acontecimientos se movilicen en las fechas recordatorias de ciertas efemérides. Parecería que la memoria se nos reactiva en la proximidad de los números redondos que confluyen con aniversarios precisos. Las festividades patrias configuran, como las fiestas patronales y otras de índole religiosa, la oportunidad de la reflexión y la manifestación pública de nuestras tradiciones y creencias.

Nuestro siglo XIX tuvo la peculiaridad de preocuparse en borrar los signos de nuestras raíces, para convertir a los americanos en europeos, según deseaban nuestras elites “civilizadas”, pero a la vez quedó claro que era necesario atender a la creación de unas historias propias que explicaran a los millares de inmigrantes los singulares pasados de nuestros países y que les prometieran los futuros venturosos de su nueva patria de adopción.

Quizás uno de los temas más apasionantes de los festejos de los Centenarios de nuestra Independencia radique en la necesidad de expresar testimonialmente de que efectivamente éramos independientes.

En rigor, el inicio de nuestras emancipaciones vino acompañado de un largo proceso de guerras contra los ejércitos realistas que en Sudamérica recién culminaría con el triunfo en la batalla de Ayacucho en 1825, es decir tres lustros después de iniciadas las acciones. Un largo período de guerras civiles y de fragmentaciones regionales, hizo que realmente muchos de nuestros países recién consolidaran plenamente sus sistemas de gobierno, con las correspondientes constituciones y definieran aproximadamente sus fronteras internas recién hacia las dos últimas décadas del siglo XIX.

Pero el Centenario parece justamente el momento oportuno para cristalizar en hechos fácticos la definición de los territorios y la plena soberanía. Aparece inclusive una faceta importante del “reencuentro con la madre patria”, trátase esta de España o de Portugal para el caso del Brasil. Le tocará justamente a España, que acababa en 1898 de perder sus últimas colonias de Cuba y Puerto Rico, tuteladas todavía por Estados Unidos, acercarse a los antiguos territorios ultramarinos de su imperio para facilitar, por encima de las antiguas disidencias y rencores, (incluyendo los intentos sangrientos de reconquista de las expediciones de Morillo y las de los “científicos” del Pacífico, o el apoyo inicial al emperador Maximiliano en México) un nuevo camino de cooperación internacional.

Fue en esta tesitura que los gestos de afirmación no fueron acompañados de la soberbia imperial sino de la confraternidad, algo que los millones de inmigrantes europeos que habían arribado a América en la segunda mitad del siglo XIX y primera década del XX ayudarían vitalmente a fomentar.

En este contexto es posible comprender que el proyecto del imaginario que las nuevas naciones querían demostrar era el de la modernidad y el progreso, ratificar así la corrección de su opción por una vida independiente en lo político (en lo económico es todavía una asignatura pendiente) y que

los lazos con la Europa raigal había logrado diversificarse de tal manera que la raíz hispánica era una vertiente más en el caudaloso crisol de las razas mestizadas de esta nueva América.

ENTRE LA NACIONALIDAD Y LA UNIVERSALIDAD

Justamente estas contradicciones, la de la ratificación de la autonomía patria que debía compatibilizarse con la demostración de nuestra capacidad universalista constituían uno de los desafíos. Las Exposiciones del Centenario desde la de Buenos Aires en 1910 a la de Río de Janeiro de 1922 son indicativas de unas búsquedas que apuntaban a compatibilizar lo propio con lo moderno que siempre se consideraba como ajeno.

La modernidad de la vanguardia aparecía reflejada sin dudas en las proyecciones que muchos países europeos hicieron de sus arquitecturas nacionales para identificar sus pabellones, de neta raíz comercial en sus contenidos. Los países en el siglo XX no se atrevieron a generalizar aquellos exotismos neoprehispánicos que habían efectuado el Perú (1878) y México (1889) en las Exposiciones Universales de París. Así podremos constatar que tanto Ecuador (París, 1900) como Paraguay (Buenos Aires, 1910) como recurren a pabellones art nouveau que sin duda testimonian mejores ejemplos que los que podemos encontrar en sus propios territorios nacionales de una vertiente arquitectónica que les era ajena, pero que estaba a la altura de esas búsquedas de las vanguardias que les permitían ante los ojos foráneos la credencial de modernidad.

Es interesante constatar que la gravitación de las propias colectividades europeas radicadas en nuestros países también pesa a la hora de diferenciarse y a la vez ratificar la prestancia de las propias vanguardias de su país de origen.

Solamente puede así entenderse que el pabellón de España en la Exposición de 1910 en Buenos Aires adopte el “modernismo catalán” como expresión del conjunto migrante donde justamente los catalanes eran una pequeña minoría¹⁵⁸. Sin embargo, frente al academicismo afrancesado que predominaba en la arquitectura argentina del momento estas manifestaciones modernistas vinieron a ratificar el carácter vanguardista de la opción española.

También los italianos hicieron en Buenos Aires una presencia fuerte para la transferencia de sus nuevas ideas y técnicas en la arquitectura. Venían además de dos fuertes apuestas internacionales como las Exposiciones de Turín de 1902¹⁵⁹ y de Milán de 1906 donde los pabellones modernistas de D’Aronco habían causado fuerte impacto en la arquitectura europea y el “liberty” o el “floreale” habían dejado huellas señeras en diversos países.

La huella francesa en este caso estuvo superlativamente expresada por el hecho de que Joseph Bouvard, el urbanista de París realizaría la traza de los espacios públicos y la visión general de la Exposición de Buenos Aires aunque es posible reconocer que el academicismo Beaux Arts, que todavía se evidencia en algunos pabellones, ya esta sustancialmente flexibilizado por el eclecticismo formal que caracterizaron las últimas fases del XIX academicista.

158 AA.VV. Julián García Núñez. *Caminos de ida y vuelta*. Buenos Aires, Fundación Carolina-CEDODAL, 2005.

159 Ver: AA.VV. *Nascita del liberty . Torino 1902 . Le arti decorative internazionali del Nuovo secolo*. Torino, Fabbri, 1994.

No siempre fue así. En el Brasil se realizaría en 1908 la “Exposición Nacional” impulsada por el Ministro de Industria, Vialidad y Obras Públicas para celebrar “la apertura de puertos del Brasil”, pero en realidad en coincidencia con el centenario del desembarco de la corte portuguesa que transformó al Brasil en cabeza del imperio.

Aunque la Exposición era brasileña hubo un pabellón portugués realizado en estilo “neomanuelino”¹⁶⁰, mientras que los exponentes locales cubrieron todas las expectativas del eclecticismo academicista sin avanzar un tranco hacia el art-nouveau. Un repertorio sustancialmente distinto del que mostraría en 1922 la Exposición del Centenario en Río de Janeiro donde abundaron los pabellones “neocoloniales”.

Debemos a ello acotar que los pabellones de las exposiciones eran en general considerados como arquitecturas efímeras, lo que posibilitaba una mayor libertad formal y un menor compromiso con el sitio y con una función posterior, por lo cual la idea de la modernidad y la ostentación ornamental adquiriría mayor relevancia. Ello era tolerado en el ambiente festivo de las Exposiciones, un ámbito que se pensaba inocuo a los efectos urbanos y edilicios por su carácter pasatista. Esto posibilitaba una tolerancia sin ácidas críticas aunque el impacto de las exposiciones no era tan inocente como lo demostraría palmariamente la Exposición de *Arts Décoratifs* de París en 1925.

Otro elemento de interés es que los Pabellones constituían, o pretendían hacerlo, “la imagen” del país o de la institución que los erigía. Ellos manifestaban en el imaginario público la ostentación de la “riqueza”, del “progreso”, de la “modernidad” más allá de los valores de una arquitectura que expresaba “belleza”, “solidez” y “funcionalidad” como valores inherentes a su propia concepción¹⁶¹.

El conjunto de las arquitecturas de las exposiciones solía ser notoriamente ecléctico y ello no podría haber sido de otra manera porque la exposición implicaba emblemáticamente ese gesto de individualismo y una exigencia de prestigio de la que cada obra debía ser portadora. Lo esencial no era la unidad sino la disonancia, la singularidad, el muestrario de materiales y formas diversas, en fin todo aquello que llamara la atención en el sublime espacio de la competencia. Parecería que los pabellones implicaban por una parte un alto grado de contenido simbólico, como expresión acabada de aquella imagen representativa, pero a la vez podían darse las licencias que se toma toda arquitectura que se reconoce como efímera y corto aliento.

El contraste entre continente y contenido era otro de los efectos previsibles de aquella “competitividad” que presidía las relaciones de contigüidad entre los expositores, donde solía perderse de vista la exigencia de la “imagen” que el continente volcaba hacia el exterior. El interior de estos pabellones mostraba además el recargamiento generado por la competencia de los stands y kioscos de las diversas empresas que allí exhibían.

La vinculación entre la imagen y la propuesta formal de los pabellones es otro de los elementos de mayor interés para analizar. Por ejemplo, el Ministerio de Obras Públicas de la Argentina, que

160 Para este tema ver: Anacleto, Regina. *O Neomanuelino: Ou a Reinvenção Da Arquitectura Dos Descobrimentos*. Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1994.

161 Ver: Calvo Teixeira, Luis. *Exposiciones Universales. El mundo en Sevilla*. Barcelona, Labor, 1992; y Canogar, Daniel. *Ciudades efímeras. Exposiciones Universales: Espectáculo y Tecnología*. Madrid, Julio Ollero, 1992.

eleva su pabellón Central en la Exposición Ferroviaria de 1910, adopta un planteo modernista con una fachada curva, peristilo de columnatas, dos contrafuertes coronados de esculturas y una amplia claraboya vidriada rematada por un templete con conjuntos escultóricos. Con certeza no encontraremos en ninguna de las edificaciones públicas de un Ministerio ya caracterizado por sus compromisos con el academicismo afrancesado que mantiene hasta varias décadas después, una libertad creativa como la que muestra este Pabellón.

En definitiva una identidad sesgada, obliterada u ocultada, actuaba en la Exposiciones como una máscara en el juego lúdico de estos espejismos que las efemérides del centenario vienen a potenciar. Arquitecturas efímeras que sin embargo fijarán imágenes de modernidad e instalarán sin dudas elementos adicionales a la incipiente crisis que padecía el afrancesado destino que imaginaba la elite gobernante de nuestros países más progresistas para el futuro.

Lo propio pasaba con los contenidos que eran expresión de la diversidad cultural que impregnaba el ambiente porteño. La exposición dedicada a las “Bellas Artes”, se ubicó en la Plaza San Martín en pleno centro de la ciudad y su concreción remite a debates planteados en el seno de la agrupación que aglutinaba a los arquitectos actuantes en Buenos Aires por entonces. A inicios de 1909 desde la propia Sociedad Central de Arquitectos, fueron planteadas iniciativas para los festejos del Centenario de la Revolución de Mayo. Para tales fines fue nombrada una comisión especial que elevó la propuesta de una Exposición Artística y un álbum recordatorio con la finalidad de dar a “conocer en el extranjero el asombroso adelanto de esta ciudad”.

La idea fue aceptada con carácter de internacional, y la Sociedad convocó entonces a un concurso para los pabellones que en ella se desarrollarían en una superficie de 5.000 m². El primer premio fue para el arquitecto Emilio Lavigne por su proyecto de carácter “práctico, económico y el de más fácil y rápida ejecución”. Aunque su propuesta de masas sólidas de mampostería y recargada en la ornamentación de filiación antiacadémica remiten a más dudas que a certezas a la hora de coincidir con las bases del certamen.

En el Pabellón de Bellas Artes quedó evidenciada la muy limitada presencia latinoamericana, reduciéndose, además de Argentina, a secciones correspondientes a dos países limítrofes, Chile y Uruguay. Asimismo, de la sección internacional tomaron parte dos pintores paraguayos, Pablo Albornoz y Juan Samudio. Poco más. La omnipresencia europea y en buena medida estadounidense era la nota destacada de la muestra. Francia, con 480 obras, resultó el país que aportó el envío más numeroso. *“El movimiento impresionista y sus alrededores estaban representados, pues, con dignidad. Era el conjunto francés, por consiguiente, no sólo una expresión bastante aceptable de algunas de las corrientes modernas más avanzadas del siglo XIX sino, asimismo, una lección de excelente pintura”*¹⁶². Había pinturas, entre otros, de Monet, Renoir, Bonnard, Vuillard, Henri Martin y Maurice Denis.

En la sección argentina se exhibieron obras de los artistas más destacados del país a excepción de los pintores Fernando Fader y Martín Malharro, y el escultor Rogelio Yrurtia. Paradójicamente, a Cesáreo Bernaldo de Quirós, ausente en la muestra inaugural del Nexus en 1907, se le otorgó una sala especial en la cual expuso 26 obras, cantidad solamente superada por el español Ignacio Zuloaga que presentó 36. Quirós fue premiado con Medalla de Oro y Gran Premio, por *Carrera de sortijas en día patrio*, un tema gauchesco inspirado en la obra realizada por su maestro Angel Della Valle a finales del XIX.

162 Córdova Iturburu, Cayetano. *La pintura argentina del siglo XX*. Buenos Aires, Atlántida, 1958, p. 43.

La sección española, para cuya organización ofició de comisario el sevillano Gonzalo Bilbao, constó de 260 obras entre las cuales se destacaron, además de los cuadros de Zuloaga, los retratos ejecutados por Ramón Casas, Fernando Álvarez de Sotomayor y José María López Mezquita. No obstante los artistas que más impactaron a los jóvenes pintores argentinos fueron, además del vasco, Anglada Camarasa -un miembro del jurado llegó a intentar impedir su admisión, colgándose su obra finalmente en un pasillo- y Joaquín Mir. Extrañó la ausencia de Joaquín Sorolla, artista que ya poseía éxito consolidado en la Argentina.

Otro elemento clave en este proceso del Centenario fue la comprensión de la ciudad como un gran museo al aire libre. La erección de monumentos conmemorativos en Buenos Aires está indudablemente ligada a la creación de nuevos espacios simbólicos que sustentaran las ideas de la nacionalidad. Con el paso del tiempo estos monumentos no solamente habrían de convertirse en hitos urbanos referenciales sino también en un medio visible de identificación del habitante argentino con los más altos valores de la historia patria. En ello, el Estado estaría llamado a ejercer un papel esencial, homogeneizando la memoria y seleccionando los hechos sobre los que habría de basar su propio presente¹⁶³.

El gran programa monumentalista surgió y se concretó en torno de la conmemoración del Centenario. Fue el momento en que la ciudad tuvo la ocasión de acoger en sus calles los bronce y mármoles representando a personajes de la historia que aun no habían sido monumentalizados, comenzando a revertir ese carácter de “texto inconcluso” que le cabía a Buenos Aires en tanto espacio de simbolización, de “novela aplazada en entregas” en el que los monumentos eran cada uno de los capítulos, siguiendo el pensamiento del venezolano William Niño. En este caso, para la disposición no se recurrió al trazado de un eje simbólico con recorrido claramente definido, sino que las estatuas fueron integradas a diversos espacios de la ciudad.

Aquí aparecen, dado el carácter conmemorativo los atisbos de rescatar las fuentes de la Independencia con las esculturas de los integrantes de la Primera Junta patriota de gobierno. Encerraba la medida, a la par que hacer justicia, la de “combatir los efectos del cosmopolitismo, que, si bien nos hace adelantar a grandes pasos, también tiende a debilitar el sentimiento de nuestra nacionalidad”, según afirmaba Zapiola¹⁶⁴. La participación de las colectividades extranjeras fue también importante para señalar su presencia en la ciudad y cada una dejó su monumento. Fue España la nación europea cuya significación en el Centenario habría de ser mayor, guiada sobre todo por la necesidad de “reconquistar”, ahora espiritualmente, a las naciones americanas, tras el largo siglo de división que siguió a la Independencia. El aspecto monumental no habría de ser la excepción, y gracias a ello Buenos Aires cuenta hoy con uno de los monumentos más importantes del mundo, sin duda alguna, el titulado *La Carta Magna y las cuatro regiones argentinas* -más conocido como *Monumento de los Españoles*-, obra planeada por el renombrado escultor catalán Agustín Querol.

El punto culminante del monumentalismo del Centenario habría de ser indudablemente el Concurso, convocado en 1907, para el Monumento a la Independencia Argentina, cuyo proyecto vencedor iba a ser llevado a cabo e instalado en el centro de la Plaza de Mayo. El mismo fue el de los italianos Gaetano Moretti y Luigi Brizzolara, que habría de ser notoriamente difundido en esos

163 Ver: Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*. Madrid, Cátedra, 2004.

164 Vedoya, Juan Carlos. “Estatuas y masones”. *Todo es Historia*, Buenos Aires, año XI, N° 123, agosto de 1977, pp. 21-22.

años a través de revistas y tarjetas postales, pero aunque se comenzó su construcción ésta debió postergarse, de manera definitiva, al estallar la guerra europea en 1914.

Al lado de estos festejos, otras manifestaciones efímeras servían de espasmódico ritual a la megalomaniaca expresión de las autoridades. Porfirio Díaz en México, casi en los albores de la Revolución que lo expulsaría del poder, vinculaba a su afrancesado gabinete a las festivas paradas donde las diversas etnias indígenas del país desfilaban con sus atuendos, ante la maravillada sociedad urbana del Distrito Federal y los representantes de los gobiernos extranjeros. La distancia entre los entorchados galones del Dictador y las coloridas manifestaciones de los sectores excluidos de aquel “progreso” que se declamaba, se manifestaría en pocos meses de una manera rotunda con la Revolución Mexicana que arrasaría la rígida estructura de la dictadura.

Nuestras ciudades capitales, en la mayoría de los casos, mostraron un antes y un después del Centenario. En la memoria de muchos quedó la fiesta como un recuerdo nostálgico de un pasado lúdico y glamoroso que opacó el estruendo de los atentados anarquistas y las huelgas de los obreros. La primera guerra mundial desvaneció el sueño de aquel modelo “civilizado” que encarnaba Europa para nuestras elites gobernantes. Tendríamos que conformarnos con asumir que éramos americanos y comenzar a pensar en nuestro propio destino. En 1909 Ricardo Rojas publicaba *La restauración nacionalista* y desde la literatura se afianzaba lo que décadas después Toynbee reconocería como “una irritada introspección”.

El Centenario fue un punto de llegada pero también de partida. Un espejo para mirarnos de cara al futuro, un momento de inflexión ineludible en la moderna transformación de la Argentina y de Buenos Aires.

III LA CONSOLIDACIÓN DE LOS IDEALES NACIONALISTAS

EL NACIONALISMO EN LA ARQUITECTURA

La primera década del siglo marcó un notorio cambio en las relaciones culturales entre América y Europa. Por una parte la revolución mexicana de 1910 puso en crisis el modelo autoritario de Porfirio Díaz en su intento de afrancesar definitivamente al país. La apertura al indigenismo y a la una visión continental se vivió simultáneamente en la prédica de José Carlos Mariátegui y la creación por Víctor Raúl Haya de la Torre de la Alianza Popular Revolucionaria Americana (APRA) en el Perú, el primer partido político americanista del continente.

Estas circunstancias pusieron en crisis el antiguo modelo ideológico esbozado por Sarmiento. La dialéctica “civilización” (Europa) - “barbarie” (América) venía siendo cuestionada desde el campo literario por Rubén Darío, José Enrique Rodó y particularmente Ricardo Rojas que en 1909 escribía, como se ha dicho, *La restauración nacionalista*. Luego Pedro Henríquez Ureña y José Vasconcelos llevarían a la teoría y a la práctica algunas de estas ideas¹⁶⁵.

Otras convulsiones sociales, el crecimiento del anarquismo en los países más urbanizados, el impacto de la revolución rusa (1917) y la Reforma Universitaria que, iniciada en Córdoba (Argentina,

165 Al respecto puede verse: Gutiérrez, Ramón. *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*. Madrid, Cátedra, 1983.

1918) con repercusiones en todo el continente, marcaron hitos en este cambio. El ascenso de los nuevos sectores de la burguesía al poder político con el voto secreto y universal (radicalismo en Argentina y Chile, Batllismo en el Uruguay) expresan la fuerza de estas corrientes.

Pero el motivo más acabado de la decadencia del eurocentrismo fue justamente la descomposición del “modelo” que se manifestó en la primera guerra mundial. La “civilización” desgarrada por las luchas intestinas puso en evidencia su capacidad de asumir la “barbarie”.

Estamos ante el primer momento en que desde América se realiza teoría de la arquitectura y el arte. Ángel Guido escribe *La fusión hispano indígena* (1924), Martín Noel discurre sobre los *Fundamentos de una estética nacional* (1926) o sobre una *Teoría de la arquitectura virreinal* (1932) y múltiples artículos de Héctor Velarde y Emilio Harth Terré en el Perú, Jesús T. Acevedo con sus “disertaciones” póstumas (1920) y Manuel Toussaint con *Taxco* (1931) abren caminos que seguirán José Gabriel Navarro en Ecuador y otra pléyade de profesionales de la arquitectura e intelectuales. Hasta un academicista como Jorge Price escribirá en Colombia un primer texto de arquitectura universal (1920) incorporando menciones y hasta fotos de arquitectura de su país.

Por primera vez los estudiantes de arquitectura organizan viajes de estudio para documentar la arquitectura tradicional y descubren sorprendidas soluciones técnicas y propuestas espaciales valiosas. Comienzan pues los estudios de la historia de la arquitectura unidos a una investigación cuidadosa. En Uruguay Mauricio Cravotto recorre en 1917 la Colonia del Sacramento y señala la necesidad de preservar ese patrimonio. En Chile Roberto Dávila Carson y Manuel Secchi hacen relevamientos y dibujan portadas (1927). El húngaro Juan Kronfuss publica su libro de relevamientos de arquitectura colonial argentina (1920).

El gran logro de este apogeo neocolonial fue justamente éste, el haber puesto sobre el tapete la necesidad de investigar y conocer de una arquitectura, la propia, que no venía en ningún libro. También de permitir la articulación de esta arquitectura con el mundo de las ideas contemporáneas europeas como intenta Ángel Guido con Wölfflin y con sus *Orientaciones espirituales para la arquitectura en América* (1927).

Sin embargo, el efecto de rebote generará en España una importante transformación conceptual. Los viajes de Martín Noel, premiado en 1922 por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, por su trabajo, motivará al mejor historiador español del momento Vicente Lampérez y Romea a exigir el estudio de esta arquitectura de las antiguas “provincias ultramarinas”. Lo propio había señalado Leopoldo Torres Balbás al comentar un artículo del uruguayo Zum Felde en 1920.

Con la incorporación de nuevos argumentos temáticos la historia de la arquitectura en la década del 30 posibilitó el ingreso de cátedras y centros de investigación dedicados específicamente al estudio de la arquitectura nacional. La pérdida del carácter de prestamista de recetarios formales facilitó la apertura metodológica a otras visiones de la historia más contextuales, por lo menos vinculadas a otras manifestaciones artísticas y culturales. El reconocimiento de la arquitectura se abrió a una lectura más amplia que la mera descripción arqueologista poniendo más atención en los programas y partidos arquitectónicos antes que en los emergentes decorativos de los mismos.

En el caso mexicano, un texto había marcado la ruptura de la modalidad precursora, introduciéndonos en la etapa pionera. Se trataba del publicado por Federico Mariscal bajo el título

La Patria y la arquitectura nacional, resultado de un ciclo de conferencias dictadas entre 1913 y 1914 a las que Mariscal adicionó un ensayo de clasificación de las obras coloniales de México y sus alrededores.

La idea de que “sólo puede amarse aquello que se conoce bien”, y la convicción de que la arquitectura es un testimonio sólido de nuestra cultura y que por ello debe preservarse, aparece explícita en el ensayo de Mariscal que se adelanta en décadas a las políticas de rescate cultural. En otros planos aparece -como será característica de buena parte de los historiadores del período- un criterio selectivo en el modelo histórico definiendo a la arquitectura mexicana auténtica como la precedente del período virreinal fruto de la “mezcla material, moral e intelectual” de las razas españolas e indígenas.

Afirmaba: “*esa arquitectura es la que debe sufrir todas las transformaciones necesarias, para revelar en los edificios actuales las modificaciones que haya sufrido de entonces acá la vida del mexicano*”, y que Mariscal consideraba detenida por las “*influencias exóticas*” europeas “*en general muy inferiores a las originales*”, y que “*no revelan la vida mexicana*”. El estudio historiográfico adquiriría así militante compromiso para “*renacer nuestro propio arte arquitectónico*” pero, a la vez, reclamaba como “*fundamental y apremiante*” que “*evitemos se destruya aquello que nos queda y que no pertenece a nosotros únicamente, sino que es la herencia también que por obligación habremos de dejar a nuestros hijos*”¹⁶⁶.

También a comienzos de este período tendrá en México una presencia destacada Manuel Francisco Álvarez quien en 1914 redactó *La enseñanza de la Arquitectura* y formuló un Plan de Estudios para la carrera de arquitecto donde concebía tres niveles: el primario para “el obrero ilustrado y el maestro de obras”, la “secundaria” para el arquitecto y la instancia superior “enviando los alumnos a Europa para completar sus estudios”. Como puede apreciarse en la idea de este arquitecto mexicano: los arquitectos americanos solo éramos un esbozo potencial de un arquitecto europeo.

La visión histórica de “ciclos cerrados” y las rupturas culturales son aceptadas y promovidas por Álvarez quien afirma “*Las ruinas de México deben considerarse como pertenecientes a una arquitectura que murió con la venida de los españoles y que quedan como un recuerdo histórico digno de figurar en un museo*”, criticando el Pabellón Mexicano de 1889 que como “*ensayo no fue feliz*”.

Mientras Álvarez mostraba el desconcierto del americano colonizado, en el otro extremo el español Vicente Lampérez y Romea escribía en 1922 su primer ensayo ya reivindicatorio de la arquitectura hispánica en América, marcando una línea creciente de interés que culminaría con la creación del Laboratorio de Arte Americano en la Universidad de Sevilla¹⁶⁷ y la impactante vigencia de la Exposición Iberoamericana de 1929 en la misma ciudad¹⁶⁸. Lampérez decía “*el estilo hispanoamericano debe constituir el ideal nacionalista de la arquitectura moderna en las naciones de habla española*” y nos incitaba a terminar “*con los prejuicios antiespañoles, con la*

166 Mariscal, Federico. *La Patria y la arquitectura nacional*. México, Stephan y Torres, 1915.

167 Gutiérrez, Ramón. *La Cátedra de arte hispanoamericano creada en Sevilla en 1929*. Atrio, Sevilla, 1992, N° 4, pp. 147-152.

168 Véase: *Álbum de Oro de la Exposición Iberoamericana de Sevilla*. Sevilla, 1929, Pérez Escolano, Víctor. “La arquitectura de Aníbal González”. *Hogar y Arquitectura*, Madrid, N° 82, 1969.

*moda de los elegantes al uso y con la rutina de los necios*¹⁶⁹. La reivindicación de Lampérez se entronca con una de las líneas dominantes del movimiento neocolonial, el “hispanismo”, que incluyó a teóricos de todo el continente.

De la misma forma que los independientes del siglo XIX optaron por la amnesia militante de lo español y José María Morelos diría en el Congreso de Chilpancingo que “al 12 de agosto de 1521 sucedió el 14 de septiembre de 1813”, aquí se trata de atar el presente a un incierto “renacimiento colonial”, que poco tenía que ver con la realidad cotidiana. Las ideas de Lampérez y Mariscal coinciden en lo sustancial conformando la ideología de la propuesta a la cual confluyen otros sectores importantes, particularmente en la Argentina, en Chile y Perú. Fue en Argentina donde la elaboración teórica se realiza con mayor intensidad desde 1910 por la gravitación que tuvo el libro *La restauración nacionalista* de Ricardo Rojas (1909) y el agobio espiritual de tres décadas muy duras de enajenación económica y cultural que marcaron junto con la presencia de la inmigración europea el ámbito cosmopolita de una Argentina diferente.

Rojas participaría activamente en la promoción de un re-pensarse y reivindicar los pasados hasta entonces denostados. Su tarea trasciende lo literario e inclusive propone recuperar los oficios y las artes populares buscando desde abajo crear un arte argentino.

En 1914 el arquitecto Martín Noel pronunciaría una conferencia en el Museo de Bellas Artes de Buenos Aires sobre “Arquitectura virreinal” dando comienzo a una prolífica tarea de difusión y reflexión sobre arquitectura americana¹⁷⁰. El planteo de Noel se entroncaba con la idea de revalorar lo propio tomándolo como una unidad americana y, por consiguiente, el horizonte hispanista aparecía como elemento homogeneizante en lo geográfico y artístico frente a la fragmentación posterior.

Si el planteo de Rojas y Noel afectaba la discusión en las “elites culturales” el tema sin embargo había de generar un gran debate en la Escuela de Arquitectura de Buenos Aires, donde los estudiantes editaron en 1915 la *Revista de Arquitectura*. En ella los temas del arte, de la arqueología y de la arquitectura americana, constituyen los centros de reflexión que proponen una alternativa¹⁷¹. La línea editorial definiría la ideología de este grupo: “*La edad colonial en el tiempo, toda América subtropical en el espacio; he allí dos puntos de mira necesarios de toda evolución benéfica que responda en lo venidero a la información de una escuela y de un arte nacional en materia de arquitectura*”¹⁷².

La historiografía de la arquitectura americana pasa entonces a jugar un papel protagónico. Si había claridad de ideas en cuanto a que “nuestra arquitectura deberá plasmarse en las fuentes mismas de nuestra historia”, el eje del tiempo sin embargo no lograba asumir en plenitud lo contemporáneo y nos retrotraía a un historicismo selectivo. Martín Noel, Juan Kronfuss, Miguel

169 Lampérez y Romea, Vicente. “La arquitectura hispanoamericana en las épocas de la colonización y de los virreinos”. *Raza Española*, Madrid, N° 40, abril de 1922, y en *Raza Española*, Madrid, N° 43-44, julio-agosto de 1922. Lampérez había editado en 1917 su trabajo *Las ciudades españolas y su arquitectura municipal al finalizar la Edad Media*, y en 1922 los dos tomos de *Arquitectura civil española*.

170 Noel, Martín S. “Arquitectura virreinal”. *La Nación*, Buenos Aires, 22 de septiembre de 1914.

171 Gutiérrez, Ramón. “La búsqueda de lo nacional en la arquitectura (1915-1920)”. *Revista Nacional de Cultura*, Buenos Aires, N° 4, 1979.

172 “Propósitos” (editorial). *Revista de Arquitectura*, Buenos Aires, N° 1, julio de 1915.

Solá y Pablo Hary son los que buscaron dar un sustento documental a la arquitectura a través de relevamientos precisos y minuciosos. En 1920 Kronfuss edita en Córdoba su *Arquitectura Colonial en la Argentina*, una obra en la que incluye análisis de edificios de Salta, Buenos Aires, Jujuy y, fundamentalmente de Córdoba¹⁷³.

El gran mérito de Noel fue el de difundir y estudiar la arquitectura americana, aunque apelaría a una retórica florida que a veces planteaba teorías posibles, otras caminos asaz improbables y, finalmente, en otros todo quedaba en sonoras vacuidades. Hacia fines del período que analizamos la conjunción de Noel con un historiador de rigor metodológico como fue José Torre Revello permitió dar una mayor solidez documental a sus textos¹⁷⁴. Los primeros escritos de Noel como su *Contribución a la historia de la arquitectura hispanoamericana* (1921) y *Fundamentos para una estética nacional* (1926) incorporan algunos elementos teóricos de importancia.

En la reflexión sobre las influencias arquitectónicas, Noel aborda en sus *Fundamentos* la presencia de las expresiones precolombinas y su integración a los “estilos virreinales”. Su postura convocante en lo profesional parece haberse concentrado en sus ideas sobre *El concepto del nacionalismo en el arte* y *La tradición como fuente de personalidad artística* pero ellas encierran conceptos por lo menos confusos. Cuando Noel pudo apelar en la realización de una obra al “carácter estético nacional”, tal fue el caso paradigmático del Pabellón Argentino de la Exposición de Sevilla de 1929, no vacila en mezclar portadas arequipeñas, torres de cortijos andaluces y patios claustales españoles, alternativa que reitera en su propia residencia (hoy Museo Fernández Blanco). Un velado menosprecio por la arquitectura popular colonial lo lleva a buscar linajes, formas grandilocuentes y alcornias aristocráticas que obviamente trascienden los propios y auténticos testimonios coloniales de áreas periféricas como la Argentina¹⁷⁵.

Predomina en el fondo la persistencia de una visión elitista que, sin embargo, cumplió un papel propagandístico importante porque permeabilizó a esa misma élite en la posibilidad de un lenguaje americano. La proyección teórica de Noel se agota -a nuestro criterio- en su *Teoría histórica de la arquitectura virreinal* (1932) donde evidencia un mayor conocimiento de fuentes bibliográficas y esboza la apertura hacia el manejo documental que le facilita Torre Revello.

En el último tramo del período que analizamos surge con nitidez diferenciada la figura de Ángel Guido quien ocupa un papel teórico en una línea diferente de la de Noel y a quien le cabe la preocupación por darle a sus reflexiones una escala urbanística. Su tarea profesional abarcará así proyectos de planes reguladores para Rosario, Tucumán y Salta que constituían una propuesta de “Reargentinización edilicia por el urbanismo” y donde los postulados neocoloniales se teñían de contenidos grandilocuentes cuando no escenográficamente autoritarios. Su inserción en el campo de la reflexión de “lo americano” estuvo signada por la vertiente indigenista, diferenciándose desde el comienzo del neto hispanismo de Noel quien, sin embargo, le prologó su primer libro en 1925.

173 Gallardo, Rodolfo, Prólogo a la segunda edición del libro de Juan Kronfuss, *Arquitectura colonial en la Argentina*, Córdoba, Ed. Era, 1980.

174 Noel, Martín, y Torre Revello, José. “Contribución documental a la historia del arte colonial hispano-americano”. En: *Segundo Congreso Internacional de Historia de América*, Buenos Aires, 1938; y también de ambos autores: *Arquitectura virreinal. Estudios y documentos para la historia del arte colonial*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1934, 2 tomos.

175 AA.VV. *El arquitecto Martín Noel, su tiempo y su obra*. Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 1995.

El tema de la *Fusión hispano indígena*¹⁷⁶ significó la posibilidad de marcar el acento de la presencia nativa en la elaboración arquitectónica aunque el método de análisis no logró trascender lo morfológico y, sobre todo, sus variables ornamentales. El punto de partida de Guido es también la crítica a la arquitectura de su época cargada de “rumbos indefinidos y heterogeneidad estética”. Plantea que deben “*buscar nuestra intimidad formal en América por lo que es imprescindible acudir a la fuente indígena para nuestra emancipación arquitectónica*”; a la vez insiste que la realidad de “*nuestra cultura europeizante requiere igualmente su intervención, por lo que lo precolombino no debe llegar hasta nosotros sin torcedura europea*”.

Podemos señalar la importancia que tuvo este conjunto de escritos como la primera formulación teórica desde América sobre el tema arquitectónico, sustentada en un conjunto de ideas y posiciones elaboradas en todo el continente en este período. Guido buscó los antecedentes de la “fusión” en el Perú y Bolivia en una tarea historiográfica de investigación que no se agotaba en sí misma sino que tenía “*previsión del futuro hacia la arquitectura nueva que presentimos*”. Si Noel apelaba a la retórica sonora, Guido -no es menos retórico en muchos párrafos- trata de vincular sus estudios al andamiaje del pensamiento artístico de Worringer, Wölfflin, Riegl y otros tratadistas y no deja de tener presente la realidad de la arquitectura contemporánea que Noel intencionadamente ignora. Menos suerte tiene para un análisis de la arquitectura prehispánica cuyo soporte histórico es endeble.

Ángel Guido define dos aspectos que han ocupado el centro de la reflexión de la arquitectura americana durante casi medio siglo desde su texto de 1925. El primero es el carácter de la “mestización” artística, como proceso de integración o fusión (no sumatoria) de lo indígena y de lo hispano. Lo segundo, el esquema arquitectura europea-decoración americana que preanunciado en algunos textos anteriores aquí tiene carácter explícito.

En 1927 escribía *La arquitectura hispanoamericana a través de Wölfflin* donde aplicando sus categorías estéticas de pares dialécticos trata de interpretar al Barroco americano y su grado de autonomía respecto del europeo¹⁷⁷. A la vez en su *Orientación espiritual de la arquitectura en América* (1927) trata de formular una nueva propuesta acorde a las tendencias de la arquitectura europea particularmente la vienesa, alemana y francesa. Así con los postulados de Hoffman, Otto Wagner y Olbrich y las reflexiones de Ricardo Rojas busca conciliar una nueva “orientación”, tarea si bien improbable no menos meritoria¹⁷⁸. También Guido se percatará de la importancia de la arquitectura popular americana más allá de “monumentos” y ello se refleja en su estudio *Arqueología y Estética de la arquitectura criolla* editado en 1932. Como Noel, Guido es un eximio conferencista y muchos de sus trabajos son recopilaciones de charlas. El más exitoso de sus trabajos es justamente *Redescubrimiento de América en el Arte* (1941) que recopiló conferencias que dictó en Montevideo en 1939 y 1940 y a la que en sucesivas ediciones fue adicionando textos¹⁷⁹.

Aunque la predominancia de las teorías argentinas y mexicanas fue nítida en la etapa de los pioneros quizás como reacción a la fuerte presencia del afrancesamiento del “Porfirismo” mexicano y del “liberalismo” en el Cono Sur, no por ello faltaron estudios historiográficos en otros

176 Guido, Ángel. *Fusión hispano indígena en la arquitectura colonial*. Rosario, Ed. La Casa del Libro, 1925.

177 Guido, Ángel. *La arquitectura hispanoamericana a través de Wölfflin*. Rosario, Ed. Tierra, 1927.

178 Guido, Ángel. *Orientación espiritual de la arquitectura en América*. Rosario, Ed. Tierra, 1927.

179 Guido, Ángel. *Redescubrimiento de América en el arte*. Rosario, Universidad Nacional del Litoral, 1941.

países americanos. En Chile, Roberto Dávila Carson¹⁸⁰ continuó con la tradición de los artistas que documentaban la arquitectura colonial, mientras que Ernesto Greve iniciaba con su *Historia de la Ingeniería en Chile*¹⁸¹ una obra de notable información histórica que aún se espera se realice con similar entidad en otros países americanos.

El creciente interés de historiadores de fuste por la arquitectura como expresión testimonial del pasado fue permitiendo así la conformación de un acervo documental a la vez que dando marco científico a muchas apreciaciones “voluntaristas” de artistas y arquitectos “metidos a historiadores”. En la región andina el dominico Padre Angulo publicó algunos ensayos sobre edificios limeños, mientras el mercedario Barriga y el jesuita Vargas Ugarte iban develando los contenidos de los archivos de la Iglesia con múltiples referencias arquitectónicas. A la vez pioneramente, Emilio Harth-Terré, quien escribió varios trabajos sobre temas urbanos, incide en análisis arquitectónicos dando comienzo a una extensa tarea difusora.

En Ecuador los primeros escritos de José Gabriel Navarro publicados a partir de 1925 señalaron el rigor de una tarea que prolongará en las décadas siguientes para el conocimiento de una arquitectura sumamente valiosa y aún no profundamente analizada¹⁸². La tarea de Navarro realmente es notable si nos atenemos a la escasa bibliografía de base con la cual contó. Su temática fue amplia desde la arquitectura “civil doméstica” hasta la arquitectura religiosa a la que dedicó preponderante atención.

En Colombia aparecen varios trabajos de interés pero generalmente de artículos. Alfredo Ortega escribe en esta época un texto titulado *Arquitectura de Bogotá* (1924). En el Caribe, el país que contó con más historiadores de la arquitectura en este período fue sin dudas Cuba. La prolongada tarea de Luis Bay Sevilla, Leonardo Morales y otros en la revista *El Arquitecto* sería luego continuada por José Bens Arrarte en la década siguiente llamando la atención el predominio de estudios monográficos sobre edificios puntuales que parece haber sido la línea dominante en el período.

En México las posiciones contrapuestas de Mariscal y Álvarez definieron dos actitudes troncales americanistas o europeístas. La crisis del modelo europeo puede vislumbrarse en un arquitecto formado en Francia como Jesús Acevedo cuya disertación de 1914 sobre “La Arquitectura colonial en México”¹⁸³ marca la fina percepción del cambio y la vigencia -ya entonces frecuente- de un espíritu crítico alerta pero carente de sustento documental histórico. Desde el campo de la historia pero sin base arquitectónica tenemos la vasta obra de Manuel Romero de Terreros (1880-1968) quien abordó inicialmente una temática poco frecuentada con sus trabajos sobre “La casa colonial” o *Los jardines virreinales de Nueva España* (1919)¹⁸⁴.

180 Dávila Carson, Roberto. *De nuestra arquitectura del pasado. La portada*. Santiago de Chile, Ed. Universo, 1927.

181 Greve, Ernesto. *Historia de la Ingeniería en Chile*. Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1930-1940.

182 Navarro, José Gabriel. “Art/in Ecuador”. *Bulletin of The Panamerican Union*, Washington, 1925; *El arte quiteño*. Quito, Escuela de Artes y Oficios, 1928.

183 Acevedo, Jesús T. “La arquitectura colonial en México (1914)”. *Disertaciones de un arquitecto*. México, Ed. México Moderno, 1920.

184 Otras obras notables de Romero de Terreros en esta etapa fueron: *Arte colonial*. México, Ed. J. Balleca, 1916; *Historia sintética del arte colonial en México (1521-1921)*. México, Ed. Patria, 1922; y *Residencias coloniales en la ciudad de México*. México, Secretaría de Hacienda, 1918.

Otra tarea excepcional realizada en México durante este período fue el Inventario del Patrimonio Arquitectónico de diferentes estados, de los que llegaron a publicarse los referentes a Hidalgo y Yucatán. Constituye la primer tarea sistemática de documentación gráfica y de relevamientos hecha por técnicos. Otros trabajos de Rafael García Granados, Antonio Cortés y de Manuel Toussaint, quien estaría llamado a cumplir una tarea relevante en la historiografía arquitectónica americana, marcan la articulación entre la tarea de los pioneros y la siguiente etapa de consolidación.

El espíritu de esta fase histórica y el desafío de esta generación fueron recordados en un texto del propio Toussaint que decía: *“el criterio oficial, vuelto hacia las naciones extranjeras, como hacia unos modelos a quienes había que imitar ciegamente, no podía ver que tenía dentro del país un tesoro más valioso, por su mérito propio, por su personalidad que expresa con el mayor vigor posible el valor de México como entidad diversa de los demás pueblos”*. *“La europeización de México iniciada a fines del siglo XIX y principios del XX, destruyendo lo que en el país existía de más personal e imitando superficialmente las modas y el arte de Europa...”*.

La conciencia de la dependencia, la clarividencia para advertir el camino equívoco, la rebeldía frente a un presunto “orden” y el a-historicismo de las generaciones anteriores son características sustanciales del período de apertura que comienza en 1914 y se vislumbra con claridad en la transición del I Congreso Panamericano de Arquitectos en Montevideo en 1920.

El contexto en el cual habría de realizarse el Congreso mostraba los signos del cambio. Por una parte aparecía como consolidada la prédica de una arquitectura academicista que impulsaba los criterios de enseñanza de la École des Beaux Arts de París y cuyos diseños son elocuentes para entender la persistencia de una visión historicista decimonónica con algunas licencias eclecticas. El trabajo premiado sobre “Un centro de Excursión a un campo de batalla” en ocasión del mencionado Congreso, señala justamente la fuerza de esta vertiente hegemónica de una arquitectura que aspiraba fervientemente ser europea aunque ello significara el impedir ser americano. En la misma línea podemos encuadrar la idea de crear un Centro Pan Americano de perfeccionamiento para Arquitectos cuya sede sería... París y dentro de la ciudad “el barrio adecuado”: Faubourg Saint-Germain.

El Congreso de Arquitectos refleja estas circunstancias duales cuando, a la vez, verificamos la ponencia presentada por el uruguayo Fernando Capurro que promueve pioneramente la enseñanza de la Historia de la Arquitectura de América, así como la del propio país y de las regiones inmediatas. También Román Berro se interrogaba sobre la posibilidad cierta de hacer una arquitectura americana, cuya sola explicitación nos demostraba lo avanzado que estaba el proceso de cambio.

Si bien estas circunstancias estructurales pueden parecer antagónicas lo que cabe rescatar es el espacio que por primera vez parece ganar la arquitectura americana para discutir sus propios problemas. Ello se refleja en las conclusiones acerca de la utilización de materiales de construcción propios de cada país y sobre todo en la preocupación sobre la vivienda popular.

El período americanista fundacional también se caracteriza por el predominio de la vertiente “hispanista” en el rescate del pasado. La temática indígena estaba por un lado identificada con una imagen “arqueológica” y no ofrecía una posibilidad de valoración espacial directa. Por ello sus propulsores pronto ingresaron en la variable ecléctica del pintoresquismo. Hay que recordar que ya

en el siglo XIX el academicismo historicista había aceptado la vigencia de aportes formales de las culturas precolombinas en paridad de aportes con las egipcias o babilónicas. Aun en la arquitectura contemporánea Frank Lloyd Wright integraría rasgos mayas en algunas de sus obras¹⁸⁵.

En Bolivia los rescates arqueológicos de Posnansky sirvieron para las fantasiosas construcciones del Museo de La Paz y, entre nosotros, Héctor Greslebin apeló a las ornamentaciones decorativas, mientras los estudios de los hermanos Wagner generaron el exótico “Art Déco chaco-santiagueño” que analizó Alberto Nicolini¹⁸⁶. En la misma línea de abastecimiento de formas podemos ubicar los estudios de ornamentación de Vicente Nadal Mora¹⁸⁷ y el *Silabario de la Decoración Americana* de Ricardo Rojas¹⁸⁸.

En 1921 el arquitecto Ángel Pascual obtenía la medalla de oro del Salón Anual de la Sociedad de Arquitectos con un proyecto de *Mansión Neoazteca*¹⁸⁹. No importa tanto aquí el reconocimiento cuanto la superficialidad del compromiso cultural del autor y del Jurado. En efecto, el Arquitecto Pascual definía así su método de diseño: “con la intención de que fuera más clara la idea de adaptación y no de copia fiel, como podía creerse, proyectó primero un hotel privado estilo Luis XIV, el más común entre nosotros y después, respetando en un todo la distribución y casi en su totalidad la silueta exterior fue, mediante anteproyectos intermediarios, operando el cambio de estilo hasta llegar al proyecto que presenté”. El pintoresquismo lleva también a instalar un “Cine Azteca” en Río de Janeiro y la imagen indigenista se reitera en los pabellones de México¹⁹⁰ y Guatemala en la Exposición de Sevilla de 1929, o en la Escuela de Bellas Artes de Lima.

En 1928, en Buenos Aires, comenzaría la construcción de la Escuela Superior de Niñas “Joaquín V. González” bajo la dirección del arquitecto Alberto Gelly Cantilo, uno de los edificios más notables del art déco indigenista en la Argentina. Situado en la Av. Pedro Goyena 984, el mismo fue donado por el Banco “El Hogar Argentino” al Consejo Nacional de Educación, y destaca por su ornamentación “diaguita-calchaquí”, lo cual se refleja en mosaicos, guardas, frisos, farolas, mamparas, piletas y muy especialmente en el magnífico vitral ubicado en el rellano de una de las escaleras laterales, en el interior. La escuela fue inaugurada en 1932. Indudablemente, esta realización fue uno de los puntos culminantes de la trayectoria de Gelly Cantilo, cristalizando postulados estéticos que había establecido anteriormente con la publicación, junto al escultor Gonzalo Leguizamón Pondal, de los cuadernos *Viracocha* (1923) para la enseñanza del dibujo a través de formas prehispánicas.

185 Braun, Barbara. *Pre-columbian art and the post-columbian world. Ancient american sources of modern art*. New York, Harry N. Abrams Inc., 2000.

186 Greslebin, Héctor. “Un ensayo de arquitectura americana”. *El Arquitecto*, Buenos Aires, N° 12, 1920; y “El estilo renacimiento colonial”. *Revista de Arquitectura*, Buenos Aires, N° 38-39, 1924. Nicolini, Alberto. “Art Déco en el Noroeste argentino”. *Documentos para una historia de la arquitectura argentina*. Buenos Aires, Ed. Summa, 1978.

187 Nadal Mora, Vicente. *Manual de arte ornamental americano autóctono*. Buenos Aires, 1935.

188 Rojas, Ricardo. *Silabario de la decoración americana*. Buenos Aires, Ed. La Facultad, 1930.

189 Pascual, Ángel. “Mansión Neoazteca”. *Revista de Arquitectura*, Buenos Aires, mayo de 1922.

190 Amábilis, Manuel. *El Pabellón de México en la Exposición Iberoamericana de Sevilla*. México, 1929. Graciani García, Amparo; Braojos Garrido, Alfonso Braojos. *El Pabellón de México en la Sevilla de 1929. Evocaciones Históricas y Artísticas*. Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1999.

Mientras esto ocurría en el sur del continente, en México se sucedieron diversos estudios sobre la persistencia del carácter indigenista en la pintura de los muralistas (Anita Brenner, Jean Charlot) e investigaciones sobre la vivienda indígena histórica y contemporánea desarrolladas en la década del 30. Esta línea no alcanzó desde el campo de la arquitectura una atención mayor hasta mediados de siglo, quedando el estudio a manos de arqueólogos y antropólogos. Creemos de esta forma haber precisado las ideas emergentes que informaron el accionar historiográfico de los densos cuarenta años que van de 1890 a 1930, época en que los americanos comenzamos a buscar nuestras raíces culturales en el plano de la arquitectura.

EL NACIONALISMO, RECTOR IDEOLÓGICO EN LA PINTURA ARGENTINA

En las *Bases* de Juan Bautista Alberdi¹⁹¹ el estadista afirmaba que “los que nos llamamos americanos, no somos otra cosa que europeos nacidos en América... el salvaje está vencido... Nosotros, europeos de raza y civilización, somos los dueños de América”. A partir de estas premisas Alberdi abogó por el fomento de la inmigración anglosajona la cual había llevado el progreso a los Estados Unidos. “*Traigamos -dijo- pedazos vivos de ellas (Europa y Estados Unidos) en las costumbres de sus habitantes y radiquémoslas aquí*”. Concluyó diciendo que “*en América gobernar es poblar*” y se refirió al “desierto” como el “*actual enemigo de América*”.

La llegada de los contingentes inmigratorios, se acentuó en los ochenta pero con una distinción respecto de las ideas alberdianas: la mayoría de los europeos que arribaron a Buenos Aires fueron italianos y españoles y no anglosajones como se pretendió, viéndose postergadas las intenciones de una “economía a la inglesa y cultura afrancesada” a que aspiraba la aristocracia gobernante del país.

Ante esta “invasión” consentida, los hombres de las letras y las artes en la Argentina vieron peligrar una aun no muy bien definida “identidad cultural nacional”. En 1894 en El Ateneo de Buenos Aires se trató por primera vez el tema del “nacionalismo” en el arte argentino cuando polemizaron el escritor Rafael Obligado por un lado y el entonces presidente de la institución, también literato, Calixto Oyuela y el pintor Eduardo Schiaffino por el otro. Mientras Obligado propuso la “creación” de un arte radicalmente nacional en todos sus elementos, Oyuela habló de ello como de una utopía, “*como si la América no hubiese sido descubierta por Europa y estuviese sólo poblada por indios*”¹⁹². Schiaffino declaró por su parte que “*la nacionalidad de una obra de arte no depende puerilmente del tema elegido sino de la fisonomía moral de su autor*”¹⁹³, frase que habría de cobrar vigencia varios años después al hablarse de la necesidad de una “identificación” entre el artista y el ambiente.

En aquella conferencia a la cual asistieron unas ochenta personas, Obligado se refirió al arte argentino o “si se quiere latino-americano” como “*hijo de una civilización antigua*” y que “*no debe descender de la alteza de su origen; pero debe, como sus hermanos, ser independiente*”. Replicó a quienes negaban esta posibilidad de “independencia cultural” aludiendo a la “juventud” de la Argentina: “*nuestro mayor pecado es la humildad. Besamos la mano extraña porque se nos ha puesto que somos niños; imitamos porque se nos ocurre que no podemos crear... La España, la Italia, la*

191 Alberdi, Juan Bautista. *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina*. Buenos Aires, Imprenta Argentina, 1852.

192 “Ateneo. La conferencia de anoche”. *La Nación*, Buenos Aires, 29 de junio de 1894, p. 5.

193 “Cuestiones de arte. Réplica al señor Rafael Obligado”. *La Nación*, Buenos Aires, 29 de julio de 1894, p. 1.

Francia, nuestros predecesores, o hablando familiarmente, nuestros primos hermanos, se dan el lujo de enseñarnos lo mismo que ellos y nosotros hemos aprendido en la cuna. Sabemos cuanto ellos saben...(...). En los dominios del arte, esclavizamos el alma rindiéndola a los pies de cualquier fetiche europeo. Esto prueba para nosotros, si llegó el año diez político, no ha llegado el año diez intelectual...¹⁹⁴.

En definitiva lo que estaba señalando Obligado era la inexistencia de una independencia del arte argentino y americano, situación que a su criterio tenía que revertirse. Oyuela y Schiaffino tildaron de utópico el ideario de Obligado. Aquel no había sido un siglo propicio para la emancipación cultural; las propias naciones europeas se habían visto envueltas en revoluciones y continuos cambios de regímenes y formas de gobierno afectando esto a las demás manifestaciones de la vida y en el caso de las artes, como ocurrió en España, dándose una variedad y confusión frente a la relativa unidad estética de los años anteriores.

Obligado replicó a Schiaffino, quien había afirmado que “la belleza de la Pampa es puramente literaria”, expresando: *“el siglo XX se aproxima; con el vendrá nuevamente un año diez...; que sea de revolución artística y literaria, de manifestación de un carácter propio, de costumbres nuestras, y que entonces un nuevo Vicente López cante el himno de la independencia del alma argentina!”¹⁹⁵.* Ese año diez que obsesionaba a Obligado llegó, y con él la también soñada “revolución artística y literaria”, pero no en los términos que el escritor imaginaba sino mostrando el reencuentro con lo español que Calixto Oyuela y Eduardo Schiaffino propugnaban.

Oyuela había mostrado su vena hispanista declarando que éramos una “provincia autónoma del imperio literario castellano”, contraponiéndose Obligado al afirmar que *“la España aquí nunca fue gran cosa. Lo fue en Lima y en Méjico, sus hijas predilectas, lo es en Colombia y en Venezuela. Ella nos desdeñó tratándonos como a pobres, porque en la Pampa no halló oro metálico... Más que España, tuvo Inglaterra la visión de la valía de este país, y lo honró con dos invasiones, felizmente inútiles para ella y tónicas para nosotros...”*, dijo haciendo referencia a los fallidos intentos británicos de 1806 y 1807. *“En esta causa histórica reside principalmente la razón de que la influencia española haya sido débil entre nosotros y hoy esté a punto de desaparecer totalmente”¹⁹⁶.*

Luego de la disertación de Obligado tomó la palabra el propio Oyuela refutando los conceptos de aquél, haciendo lo propio Schiaffino en una conferencia posterior. Oyuela amplió sus ideas en una nueva disertación llevada a cabo el 15 de agosto de 1894 en la que expresó que *“intelectual, y sobre todo artísticamente, seremos lo que debemos ser en virtud de la raza a la que pertenecemos y de las variedades con que nuestro clima y nuestra historia nos enriquezcan... La tradición... nos ampara contra los caprichos del primer viento que sopla... Ella nos impedirá caer y vivir perpetuamente de rodillas... abdicando nuestra personalidad propia, ante una nación determinada... Ella nos evitará suponer en París el cerebro del mundo... Así entiendo yo el arte nacional entre nosotros. Arte de nuestra raza española, modificada y enriquecida, pero no desnaturalizada en su esencia...”¹⁹⁷.*

194 “Sobre el arte nacional. Réplica a los señores Oyuela y Schiaffino. Conferencia del señor Rafael Obligado leída en el Ateneo en la noche del 28 del corriente”. *La Nación*, Buenos Aires, 30 de junio de 1894, p. 1.

195 *Ibidem*.

196 *Ibidem*.

197 Oyuela, Calixto. “La raza en el arte”. *La Nación*, Buenos Aires, 18 de agosto de 1894, p. 1.

El tema del “arte nacional” en Argentina volvería a ser analizado durante los primeros años del siglo XX, entre otros por los pintores Martín Malharro, Fernando Fader y Cupertino del Campo, los escritores Emilio Becher, Ricardo Rojas y Manuel Gálvez.

Además de su carrera pictórica y de su aun más importante labor docente, Malharro participó del debate de ideas respecto al arte nacional que, iniciado en 1894 con Obligado, Oyuela y Schiaffino, se reanudó en los primeros años del XX. Malharro se sintió atraído por la ideología nacionalista de Manuel Gálvez y de Ricardo Rojas, ejerciendo, a partir de 1903, la crítica de arte en la revista *Ideas* dirigida por aquél. Paralelamente a su labor de crítico en *Ideas*, el artista escribió en la revista anarquista *Martín Fierro* que, administrada por Alberto Ghirardo, circuló en Buenos Aires entre marzo de 1904 y febrero de 1905. Más adelante lo hizo en *Ideas y figuras*, también de Ghirardo, “otra revista anarquista donde Malharro publicó cáusticos y desgarradores dibujos sobre la hipocresía del clero y de la milicia o sobre la pobreza y la frustración de los inmigrantes”¹⁹⁸.

Las ideas de Malharro en lo que respecta al arte nacional fueron publicadas en 1903 en *Ideas*, y en sus afirmaciones se deja ver su interés por la posibilidad de una pintura argentina y por la libertad estilística. “El hecho de ser un artista nacido en tierra argentina no implica por eso sólo que su obra sea nacional; el hecho de pintar escenas criollas no representa tampoco arte nuestro... para fundamentar la pintura nacional, es necesario que olvidemos casi, lo que podamos haber aprendido en las escuelas europeas. Es preciso que, frente a frente de la naturaleza de nuestro país, indagemos sus misterios, explorando, buscando el signo, el medio apropiado a su interpretación, aunque nos separemos de todos los preceptos conocidos o adquiridos de tales o cuales maestros, de estas o aquellas maneras”¹⁹⁹.

El 24 de julio de 1907, y a pedido de Wilhelm Keiper, miembro de la Deutschen Wissenschaftlichen Vereins (Sociedad Científica Alemana), el pintor Fernando Fader disertó en dicha institución sobre las metas de un arte nacional, centrando su atención en el campo de la pintura. Fader dividió su conferencia²⁰⁰ en tres partes: en la primera analizó cuál era, a su juicio, el espíritu de un arte nacional, su origen y sus pretensiones; en la segunda se refirió al estado del arte moderno en la Argentina, y en la tercera habló sobre la influencia de la cultura europea en el pensamiento de los nativos, el modo de limitar esa influencia a una comparación y, finalmente, la manera de lograr un arte nacional en la Argentina. En el citado texto se aprecia la originalidad con la que el artista abordó las cuestiones referidas al arte nacional y a sus caracteres particulares. Ubicó a las raíces de éste en la propia historia de la Nación, y dentro de ella rescató como fundamental el espíritu del pueblo libre y su natural contacto con la naturaleza.

Fader se refirió, con posterioridad, al tema de las posibilidades de un arte nacional y sus metas. “No miréis lo que se pinta en otros países y no os dejéis sobornar por el triunfo. ¿Para qué mostrarles a vuestros conciudadanos en vuestro país lo que es moda en otros países?. (...). No necesito decirles qué debéis pintar, artistas; sólo abrid los ojos y ved vuestra patria. A eso

198 Burucúa, José Emilio; Telesca, Ana María. “El impresionismo en la pintura argentina. Análisis y crítica”. *Boletín del Instituto de Historia del Arte Julio E. Payró*, Buenos Aires, N° 3, 1989, pp. 88-89.

199 Malharro, Martín A. “Pintura y escultura. Reflexiones sobre arte nacional”. *Ideas*, Buenos Aires, 1903, año I, N° 1, pp. 57-58. Cit.: Burucúa, José Emilio, y Telesca, Ana María, ob. cit., pp. 89-90.

200 Archivo Documental Casa Museo Fernando Fader, Loza Corral (Córdoba). Fader, Fernando. *Über nationale Kunst und ihre Ziele*. Manuscrito traducido del alemán por Haydée Von Rentzell de Hüwel. Cit.: Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. *Fernando Fader. Obra y pensamiento de un pintor argentino*. Santa Fe-Buenos Aires, Instituto de América-CEDODAL, 1998, pp. 88-90.

lo llaman gran arte. Sed tan fuertes que vuestras obras representen aquello que sólo es posible en vuestra patria. Eso es arte". Para comprender el sentir artístico de Fader y para conocer las ideas que guiaron su labor pictórica, resultan claves estas palabras. Fueron ellas el reflejo del consustanciamiento del artista con lo propiamente argentino, conceptos que se convirtieron luego en la base ideológica del grupo Nexus, que reunió en 1907 a artistas que compartían el objetivo faderiano de un arte nacional.

Atilio Chiappori, bajo el seudónimo de Augusto Hornos, expresó su parecer sobre la disertación de Fader en el diario *La Argentina*. *"El hecho de que un artista aborigen se atreva a disertar ahora sobre teorías estéticas con posibilidades nacionales, y consiga reunir buena concurrencia en noches en que hay luchas en el Casino, e interesar a los grandes diarios mientras se susurran inminentes descalabros ministeriales, representa, en verdad, un signo determinante"*²⁰¹.

En forma paralela a las nuevas propuestas que se dieron en el ambiente artístico nacional durante la primera década del siglo, con la creación de la Sociedad Artística de Aficionados y la formación del Nexus entre los aspectos más destacados, se dio un movimiento nacionalista en el ámbito de las letras, el cual fue denominado por el historiador Fermín Chávez como de "espiritualización de la conciencia nacional". Tres literatos que lideraron este movimiento fueron Ricardo Rojas, quien publicó *La restauración nacionalista* en 1909, Manuel Gálvez, autor de *El diario de Gabriel Quiroga* aparecido en 1910, y Leopoldo Lugones, el cual editó los ensayos de *Prometeo* en el mismo año. Por la trascendencia que tuvo, dedicaremos nuestra atención únicamente al libro de Ricardo Rojas.

En julio de 1908, habiendo regresado a Buenos Aires luego de una estadía en Europa, Ricardo Rojas fue homenajeado con un banquete al cabo del cual expresó por primera vez sus ideas acerca del nacionalismo argentino, conceptos que habrían de ser la base de su libro de 1909. Consideró entonces que *"si no reaccionamos en el sentido de un categórico idealismo que restaure la idea de continuidad en la obra de las generaciones, y de un sistemático nacionalismo que restablezca la cohesión sentimental de la raza, vamos en camino de fundar una de las civilizaciones más mediocres y efímeras que hayan aparecido en el mundo"*²⁰².

Rojas alertó asimismo sobre el asunto que constituiría su principal frente de lucha a partir de ese momento y durante varios años, es decir la necesidad no sólo de un desarrollo material del país sino también de un progreso de la cultura argentina. Hablando de Buenos Aires dijo que *"hemos formado esta ciudad que se precia de tener todos los vehículos del progreso, pero donde los espíritus carecen de todo género de disciplina... (...). Por eso yo creo que este desenvolvimiento material de nuestro país nos llevará a la disolución mientras no sea creado por un pueblo homogéneo e identificado con su territorio; mientras el desarrollo externo del progreso no sea la resultante del desarrollo interno de la cultura"*²⁰³.

Estas pautas ideológicas de Rojas fueron en gran medida el resultado de una misión que le había encomendado el Gobierno argentino para estudiar el régimen de la educación histórica en las

201 *La Argentina*, Buenos Aires, 28 de julio de 1907. Cit.: Chiappori, Atilio. "Nuestro ambiente artístico y las modernas evoluciones técnicas (1907-1927)". *Nosotros*, Buenos Aires, Número Aniversario, N° 219-220, 1927, p. 230.

202 Rojas, Ricardo. *Discursos*. Buenos Aires, Librería "La Facultad", 1924, p. 291.

203 *Ibidem.*, p. 292-293.

escuelas europeas y que había culminado justamente en 1908. El informe presentado por Rojas a sus contratantes se convirtió en el libro *La restauración nacionalista*, cuya aparición pública fue sucedida por “un largo silencio” al decir del autor.

En *La restauración nacionalista*, éste reafirmó la necesidad de una “emancipación cultural” y de dotar a la educación argentina de un carácter nacionalista a través de la Historia y las Humanidades. Si antes nos aislaba el desierto -lo que afirmó Alberdi en sus *Bases*-, dijo, ahora lo hace el cosmopolitismo. La obra de Rojas quizá hubiese pasado desapercibida de no mediar los elogios públicos recibidos de Miguel de Unamuno -a quien había conocido en Salamanca durante su viaje a España en 1908-, Ramiro de Maeztu, José Rodó, Enrico Ferri y Jean Jaurés entre otros.

Unamuno y Maeztu, principalmente, alentaron las ideas expresadas por Rojas y las rescataron de la indiferencia generalizada. Unamuno escribió en *La Nación* de Buenos Aires, a principios de 1910: “¿Y cómo no he de aplaudir su nacionalismo, yo que, como él, he hecho cien veces notar todo lo que de egoísta hay en el humanitarismo?”; a posteriori, Maeztu dijo en *La Prensa* que “el asunto de *La Restauración Nacionalista* es y será por muchos años el eje de la mentalidad argentina”. Ambos autores, más Ángel Ganivet y el francés Maurice Barrés -recordado también por el retrato que de él ejecutó su amigo, el pintor vasco Ignacio Zuloaga- influyeron a través de sus ideas nacionalistas en los autores argentinos.

Retornando nuestra atención a la labor de Ricardo Rojas, en un discurso del año 1911²⁰⁴, el escritor argentino siguió abordando y desarrollando los mismos temas. “*La revolución de 1810 no ha realizado sino la emancipación militar del territorio... ¿Pero quién negará que aún nos falta crear un pueblo identificado con ese territorio, y una civilización generada en la alianza feliz de aquella raza nueva y esta tierra virgen?... He ahí, señores, por qué le pertenecen ahora a la palabra y a la enseñanza la empresa de constituir un pueblo y una conciencia locales en nuestra República desierta, cosmopolita, pobre a pesar de su aparente esplendor...*”.

Habló de la necesidad de formar una “conciencia argentina”, “*sin la cual no podrá realizarse... la emancipación espiritual que traiga hacia los nombres y las obras de nuestros propios pensadores un poco de la curiosidad o la admiración que este pueblo argentino de hoy despilfarra en la efímera vastedad de sus noticias cablegráficas y de sus visitantes ilustres*”.

Dentro del alentador clima que, para la pintura y la escultura argentinas, sobrevino al Centenario y a la creación del Salón Nacional (1911), se reanudaron las conferencias y los debates tendentes a definir el sentido y el alcance del “arte nacional”. A pesar de los cambios operados en el ambiente, las ideas y las discusiones no distaron en demasía de las que habían estado en escena a fines del XIX y en la primera década del XX, debate cuyo interés no se circunscribió exclusivamente a la Argentina sino que fue común a la mayoría de los países americanos. En octubre de 1913 Cupertino del Campo retomó el tema del “arte nacional” en una conferencia llevada a cabo en Buenos Aires²⁰⁵. “*Cuando hay en (un) país algo propio en el aspecto exterior de los nativos, en su modalidad psicológica y en sus orientaciones intelectuales, hay siempre, si es que hay arte, un arte nacional, porque el arte traduce el pensar y el sentir de cada pueblo*”.

204 Conferencia en el teatro de la Ópera, de Buenos Aires, la noche del 25 de mayo de 1911, ante los alumnos de la Escuela Industrial de la Nación, por invitación de los mismos. Rojas, Ricardo. *Discursos*. Buenos Aires, Librería “La Facultad”, 1924, pp. 25-39.

205 “Museo de Bellas Artes. El arte argentino. El momento actual”. *La Nación*, Buenos Aires, 21 de octubre de 1913.

Una de las diferencias que se advierten entre el discurso finisecular de Schiaffino y el de Del Campo es el de la consideración de la pampa como centro irradiador o no de “lo nacional”. Mientras Schiaffino había expresado que *“la belleza de la pampa es puramente literaria”*, para Cupertino del Campo, al contrario, era la pampa la que poseía *“el gran secreto, donde se ha refugiado el carácter nacional desplazado por el cosmopolitismo de nuestras grandes ciudades; ella guarda la palabra nueva, aun no definitivamente pronunciada, que debemos añadir al lenguaje universal del arte”*²⁰⁶.

Reafirmando los principios rectores del reglamento del Salón Nacional que él mismo había redactado, Cupertino del Campo afirmó que *“el artista es libre de elegir el tema que más cuadre a sus gustos y tendencias... (pero) el arte sólo será nuestro, verdaderamente nuestro, cuando lleve en la entraña algo del aliento viril y poderoso de la Pampa. (...) He aquí el primer secreto de la Pampa: el arte argentino debe ser colorido y luminoso”*.

Además de la exposición de las ideas de Cupertino del Campo sobre el “arte nacional”, en 1913 Manuel Gálvez publicó el libro *El Solar de la Raza*, en el cual fue su propósito el de contagiar sus sensaciones *“de aquellas ciudades españolas donde aun vive el alma de la raza y perduran los restos de una antigua grandeza espiritual. También pretendo propagar afecto a España... y el amor a nuestro idioma”*. Exhortó asimismo a construir *“el espiritualismo argentino sacándolo del fondo de nuestra raza, es decir, de lo español y lo americano que llevamos dentro de nosotros”*²⁰⁷.

Manuel Gálvez puede ser considerado como el continuador de la línea hispanista defendida por Calixto Oyuela, de la misma manera que a Ricardo Rojas se lo puede relacionar con Rafael Obligado, por la tendencia de ambos de buscar nuestras raíces en lo más genuino, con la salvedad de la gran simpatía que demostró Rojas por lo hispano, lo cual está perfectamente reflejado en su obra *Retablo español*, además de otros escritos. Dentro de los hispanistas puede nombrarse también a Enrique Larreta quien en 1908 publicó la novela histórica *La gloria de don Ramiro* que había empezado a escribir en 1903, y cuyo escenario ficticio era la Ávila de Felipe II²⁰⁸. De todas maneras las coincidencias entre Gálvez y Rojas fueron mucho mayores que las existentes entre Oyuela y Obligado, cuyas posturas aparecieron como irreconciliables.

Para Gálvez la realización de una “obra nacionalista” consistía en que los artistas reprodujeran sus sensaciones del paisaje argentino, evocando el ambiente de las ciudades de provincia en donde, a diferencia de Buenos Aires y de otras ciudades en pleno progreso económico, *“aún perdura el antiguo espíritu nacional”*. Y seguía más adelante: *“parecerá que este carácter nacionalista mal pueden tenerlo páginas que tratan de cosas españolas. No es así, sin embargo, pues todo libro sobre España, hondamente español, escrito por un argentino, será un libro argentino. Y es que*

206 Conceptos similares a los de Cupertino del Campo había enunciado en 1911 Juan Mas y Pí, autor en 1910 de un largo capítulo dedicado a la sección española de la Exposición del Centenario (En Camba, Francisco; Mas y Pí, Juan. *Los españoles en el Centenario argentino*. Buenos Aires, 1910, pp. 105-166). Miguel Ángel Muñoz ha rescatado las ideas de Mas y Pí quien consideraba sede del “carácter nacional” al interior rural y no a *“la urbana, mecantil, cosmopolita, y además antiestética, Buenos Aires...”* (Muñoz, Miguel Ángel. “El ‘Arte Nacional’: un modelo para armar”. En: *VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, “El arte entre lo público y lo privado”, Buenos Aires, C.A.I.A., 1995, p. 172).

207 Gálvez, Manuel. *El Solar de la Raza*. Buenos Aires, Editorial Poblet, 1943, p. 18-19.

208 Cabe destacar como hecho curioso la realización por parte de Larreta, ya en los años cuarenta, de un conjunto de cuadros, paisajes algunos, como el titulado *El potrillo* difundido por Dardo Montez en la revista *Atlántida*, histórico-costumbristas otros, y hasta unos paisajes de Granada que ilustraron el libro *Gerardo o La Torre de las Damas* (1953), algunos de los cuales se hallan en el Museo de Arte Español de Buenos Aires, instalado en la que fue la casa de Larreta, de estilo neocolonial.

nosotros, a pesar de las apariencias, somos en el fondo españoles. (...). La influencia española es necesaria para nosotros, pues, lejos de descaracterizarnos, como ciertas influencias exóticas, nos ayuda a afirmar nuestra índole americana y argentina. (...). Nosotros debemos tomar las enseñanzas espiritualistas de España como un simple punto de partida, como un germen que, trasplantado al clima moral de nuestra patria, arraigará en ella con vigor nuevo y forma propia”²⁰⁹.

A diferencia de Cupertino del Campo quien afirmó que el carácter nacional argentino estaba refugiado en la pampa, Manuel Gálvez opinó que dicho carácter debía de buscarse en las ciudades y en los pueblos de España. *“Las inmigraciones, en inconsciente labor de descaracterización, no han logrado ni lograrán arrancarnos la fisonomía familiar. Castilla nos creó a su imagen y semejanza. Es la matriz de nuestro pueblo. Es el solar de la raza que nacerá de la amalgama en fusión”²¹⁰.*

Como se reseñó en apartados anteriores, el arquitecto Martín Noel, descendiente además de familia vasca, manifestó permanentemente su admiración por España y por lo español. En sus textos nacionalistas coincidió generalmente con las ideas de Ricardo Rojas y Manuel Gálvez, con la diferencia de que Noel analizó a las mismas dentro del campo de las artes. *“...Mientras no se defina claramente nuestra personalidad nacional como forma artística, dentro de un carácter o fisonomía inconfundible -expresó-, no alcanzaremos a rendir el vigor y la sana originalidad que requieren nuestras creaciones... Todo desplante individual que no refleje un sentido sintético o social, valdrá lo que una arriesgada quimera en el campo de la especulación... La falta de nacionalismo, o voluntad, se traduce, fatalmente, en incoherencia y pálida vaguedad. (...). Por tanto, en el sentido colectivo, las más altas y robustas expresiones individuales a través del númen estético de Raza, logran las más de las veces, la mayor suma de unidad y de fuerza; de emoción y de idealidad”²¹¹.*

Por su parte, el escritor Enrique Larreta afirmaba que *“aquí necesitamos... volver la mirada a la España de ayer, ya que por afinidad de origen todos somos sus hijos... En vez de vivir, como ha pasado hasta hace poco, en lamentable desconcierto espiritual con España; en vez de gastar nuestro dinero en recorrer países desligados completamente a nuestra tradición, debemos visitar el solar de la raza...”²¹².*

En el pensamiento Fader, por ejemplo, discrepaba con Martín Noel, para quien “todo desplante individual que no refleje un sentido sintético y social” carecía de validez, Fader defendió, por encima de este sentido social, el ideal individual del artista. *“El arte en general -dijo Fader- ha sufrido las influencias de una serie de factores ajenos a su fin. Cuento entre ellos... la desaparición casi completa del ideal individual y la invasión del ideal colectivo... Hay, pues, desorientación. (...). En el arte argentino... se observa el mismo fenómeno en mayor escala por la simple razón que nuestros artistas se han formado en centros europeos, siguiendo por lo general las corrientes más en boga; cosa fácil y agradable, porque asegura el éxito inmediato, que parece ser el objetivo primordial”.*

209 Gálvez, Manuel. *El Solar de la Raza*, ob. cit., pp. 16-18.

210 *Ibidem.*, p. 46-47.

211 Archivo CEDODAL. Noel, Martín. *Sobre el concepto del Nacionalismo en el Arte. La tradición como fuente de personalidad artística o el nacionalismo como fuente de personalidad artística*. Texto mecanografiado, sin fecha, 19 pp.

212 Andrés, Víctor. “Enrique Larreta”. *Plus Ultra*, Buenos Aires, septiembre de 1917.

En lo referente al carácter nacional y su influencia en el campo de las artes plásticas, las ideas de Fader distaron de las de Cupertino del Campo y de las de Manuel Gálvez para quienes tal carácter estaba “refugiado” en la pampa, al decir del primero, y en España, “solar de la raza”, a consideración del literato. Fader negó, inclusive, la existencia de tradiciones propiamente argentinas, oponiéndose asimismo a la tutela espiritual española por la que abogaba Gálvez. “... *Será muy difícil orientar nuestro arte hacia un concepto netamente argentino, por varias razones. La carencia de tradición, que aparentemente debía favorecer el crecimiento de un arte propio, nos es adverso, por los elementos que forman nuestra sociedad. No tenemos tradición porque el núcleo que originariamente podía emanciparse intelectualmente no lo hizo. Manióbró de España a Francia, admitiendo incondicionalmente esas madres espirituales. El núcleo extranjero que viene poblando nuestro territorio es en su mayoría gente sin la menor instrucción y sólo ha podido aportarnos su mano de obra...*”²¹³.

Mientras tanto, Ricardo Rojas aclaraba la necesidad de reafirmar su premisa de que no debía confundirse a nuestro nacionalismo con el de las otras naciones, ni atacarlo con argumentos de Europa. Fue justamente 1914 el año en que Rojas publicó su libro *La guerra de las naciones*, en cuyas páginas desarrolló la idea de que “*el nacionalismo argentino es diferente de los nacionalismos europeos*”. “*Aquellos son pueblos ya formados y ricos en tierras pobres, como decía Alberdi, éstos son pueblos pobres y en formación sobre tierras vírgenes y ricas. Ellos viven del ahorro, nosotros del crédito...*”²¹⁴.

Ricardo Rojas volvió a hacer hincapié en la necesidad de lograr en la Argentina, paralelamente al progreso material, las conquistas espirituales. “La República Argentina, independizada políticamente en 1810, ha seguido siendo hasta hoy una colonia de otras metrópolis. Tierra de colonización para los hombres, los capitales y las ideas de Europa, ha progresado en grado sumo; pero se ha civilizado escasamente, porque a la cáscara de su progreso material le falta la semilla de una cultura propia. (...). Buscamos salvar nuestro genio nativo y nuestro espíritu territorial, para poder forjar nuestra cultura, dando un contenido humano a nuestro progreso material”²¹⁵.

En 1918 Fernando Fader publicó el ensayo *Reflexiones de un pintor argentino*²¹⁶, en realidad una carta dirigida a Wilhelm Keiper, de la Sociedad Científica Alemana. En este texto puede apreciarse la estrecha relación de las opiniones del artista con las ideas expuestas por Ricardo Rojas en *La guerra de las naciones*. En efecto, Fader advirtió sobre el valor del paisaje argentino como factor influyente en la conducta del hombre que lo habitaba y por ende sobre “*la humanización del hombre que convive en él*”. A juicio de Fader los argentinos teníamos “*una buena cantidad de tierra y paisaje con su peculiaridad original*” y “*tal vez ningún país en el mundo dependa más de su paisaje como medio de expresión artística... que nosotros... La Pampa... es tan grande que impone su rasgo característico a los hombres que la habitan... En Europa, la gente es lo particular, se ha desprendido del paisaje, vive en ciudades;... En cambio, el hombre en nuestro país es escaso. La figura característica de una vaca o de un caballo nos dicen más de nuestro país. Nuestra gente vale sólo dentro de su propio paisaje*”.

213 Archivo Documental Casa Museo Fernando Fader, Loza Corral (Córdoba). Carta de Fernando Fader al presidente de “La Verdad”. Ojo de Agua de San Clemente, 30 de enero de 1917. Cit.: Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. *Fernando Fader. Obra y pensamiento...*, ob. cit., pp. 457.

214 Rojas, Ricardo. *La Guerra de las Naciones*. Buenos Aires, Librería “La Facultad”, 1924, pp. 95-96.

215 *Ibidem.*, pp. 109-110.

216 Ver: Fader, Fernando. *Gedanken eines argentinischen Malers*. Buenos Aires, Talleres Gráficos de J. Weiss & Preusche, 1918. (Trad. Mary Massuh).

“...Nuestra naturaleza -prosiguió Fader- no se estudia ni en Italia ni en España, y cuando el artista esté ya asentado en nuestro suelo, entonces sí puede estudiar a gusto todo lo que se hace afuera. El arte no es ninguna ciencia. Exige otra educación, otras condiciones, y si algún día tiene que ser argentino, hay que cuidarse mucho de no empollar en nido ajeno. Los científicos pueden hacerlo, pero el arte no conoce ningún antecesor salvo él mismo. A nuestros críticos de arte debiéramos enviarlos afuera, son ellos los que deben mirar y comparar. Nosotros también, pero no es imprescindible”.

Cuando en 1922 Ricardo Rojas publicó su libro *Eurindia*, quedó en evidencia la evolución de su ideal nacionalista, pasando de la consideración del tema desde un punto de vista limitado a la Argentina a la ampliación del horizonte espacial, apreciando el asunto como un problema de alcance americano. Con la creación y el desarrollo del concepto de “*eurindia*”, término con el que pretendió definir la existencia de una armonización de valores europeos y americanos, Rojas moderó su postura respecto de la influencia que Europa había ejercido en el continente; si antes se había mostrado algo escéptico a tal influjo, promoviendo lo genuino de nuestras tradiciones en contraposición a éste, valoró ahora el choque cultural europeo-americano y sus consecuencias a través de los siglos²¹⁷.

No obstante esta aceptación y cualificación de lo europeo en América, Rojas continuó reafirmando la importancia de las “*vírgenes y ricas*” tierras de este continente en la formación del ser americano. En 1924 afirmó que “*diciéndonos eurindios, nada renegamos ni nada rechazamos; nos proclamamos conservadores y liberales, para tomar a la política términos vulgares, pero precisos; abrimos nuestro espíritu a todos los vientos. Sería una simpleza buscar únicamente en Tiahuanacu nuestro abolengo espiritual; pero sería un error negar a la ubérrima tierra americana su poder intrínseco plasmante*”²¹⁸.

En *Eurindia*, Ricardo Rojas dedicó un capítulo a “El nacionalismo en pintura”, asunto al que consideró cristalizado en la labor artística de algunos pintores y escultores argentinos, “conquista” para la cual habían sido necesarios dos sucesos previos, “*en Europa, la liberación de la pintura, posterior al impresionismo, y en América, la liberación de la raza, posterior al nacionalismo. La generación actual ha podido iniciar una pintura argentina, porque aquellos sucesos previos le habían emancipado el espíritu y el pincel*”²¹⁹. En materia de artes plásticas el término “*eurindia*” significaba para Rojas “una conciliación de la técnica europea y de la emoción americana”, concreción alcanzada luego de aquella emancipación del “*espíritu y el pincel*”. “*Cuando la verdad de la naturaleza y de la luz entró en los talleres, entró con ella la patria en los dominios del arte. Paisajes de pampa, de selva y de montaña, tipos de indios, de gauchos y de inmigrantes, retratos y escenas de nuestro país...*”²²⁰. Para Rojas “el núcleo glorioso de la actual escuela “*euríndica*”, lo constituyen Bermúdez, Quirós y Fader, maestros ya consagrados por la importancia artística de

217 Casi un lustro después, en septiembre de 1927, Alberto Zum Felde dictó en la Facultad de Humanidades de La Plata una serie de conferencias en la que abordó nuevamente este tema. Allí destacó: “*Americanidad y Occidentalidad no son términos opuestos ni distintos; la occidentalidad es el todo y la esencia del todo; la americanidad es la parte y la forma. La occidentalidad comprende en sí la americanidad; la americanidad entraña en sí la occidentalidad. En fin, y en términos más simples: concebimos lo americano como una forma de lo occidental*”. (Zum Felde, Alberto. *Estética del novecientos*. Buenos Aires, El Ateneo, 1927, p. 178).

218 “Ricardo Rojas. Su obra”. *Plus Ultra*, Buenos Aires, enero de 1924.

219 Rojas, Ricardo. *Eurindia. Ensayo de estética fundado en la experiencia histórica de las culturas americanas*. Buenos Aires, Librería “La Facultad”, 1924, p. 312.

220 *Ibidem.*, pp. 314-315.

su producción, por la índole de sus temas y por la conciencia doctrinaria de su misión estética en la patria...”²²¹.

Habiendo alcanzado preponderancia durante los años veinte la pintura paisajística, género que se entroncaba perfectamente con las ideas de “nacionalismo en el arte” debatidas por artistas, literatos y críticos en las décadas anteriores, menguaron las discusiones acerca del asunto, aunque siguió siendo este un tema de análisis en momentos en que mayor fuerza iban tomando las tendencias renovadoras. Un texto sobre el “arte nacional” fue publicado por José León Pagano en 1926, en el cual se advierten nuevos aportes conceptuales, aceptando la diversificación y las facetas cambiantes como un “signo de modernidad”. A su entender, si no se advertían transformaciones de formas estéticas derivadas de los pobladores primitivos de la Argentina esto se debía a que los mismos no pertenecían a una civilización muy avanzada.

Los motivos que movieron a Pagano a pronunciar su conferencia titulada “El nacionalismo en el arte”²²² fueron los comentarios de la crítica europea a raíz de las exposiciones de arte argentino celebradas en Europa en 1926, en donde aquella reconoció en nuestra pintura las influencias de las corrientes artísticas de ese continente. Pagano, quien estuvo de acuerdo con ello, expresó que *“nuestro arte, siendo nuestro, es una “continuación” del arte europeo. Si no lo fuese, si nos considerásemos como un núcleo aparte, desligado de una cultura muchas veces milenaria, entonces sería algo peor: sería una imitación de imitaciones”*. *“...Dentro y fuera del país se preconiza una “argentinidad”, y a ella acuden para exigirnos modos estéticos que la expliquen y la ilustren. He aquí las causas de este equívoco. Existe en la Argentina un tipo étnico definido. Es el producto de una amalgama conclusa. La población indígena sería el plasma. A ella se mezcla primero el español, dando por resultado el mestizaje, que luego se transforma debido a las copiosas inmigraciones europeas para formar así el tipo de pura argentinidad”*.

Pagano dejó en claro su propósito de limitar la importancia y de desmitificar el tema del “arte nacional”, señalando que el reclamarnos la posesión de este no es más que un modo de exigirnos *“lo que ya no existe en ninguna parte”*. Para él la acción de las “escuelas” en arte sólo fue posible en la antigüedad cuando los centros intelectuales eran más reducidos y menos frecuentes las comunicaciones; *“hoy es ya del todo imposible. Hablar, pues, de arte nacional es acudir a términos abusivos”*. La diversificación, diría, *“es un signo de modernidad, un signo de nuestro tiempo, y nada caracteriza mejor el arte argentino que sus múltiples y cambiantes facetas”*. Propuso una comparación de un paisaje de Fader con uno de Butler, de una figura de Bermúdez con una de Guido, de una composición de Quirós con una de Collivadino, *“y coloquemos junto a un lienzo de Sívori uno de Pettoruti”*. *“Confluyen allí los estilos y técnicas más diversificados. Y los conceptos más contradictorios... Como en Europa, como en los centros más avanzados de Europa”*.

En 1942, en la plenitud de la guerra mundial, Atilio Chiappori publicaría su libro *La inmortalidad de una patria*, cuyos términos reflejaron el cuestionamiento de lo europeo en el campo de las artes plásticas. *“Dos peligros de esterilidad... se ofrecen a los artistas argentinos: el remedo del arte europeo, que se aprende en nuestras academias, y el remedo del arte indígena, que se aprende en nuestros museos. Por uno y otro camino se va a la muerte y a la pérdida de la personalidad”*²²³. El

221 Ibídem., p. 314.

222 “El nacionalismo en el arte”. Conferencia de J. L. Pagano. En Frederic, M. *El año artístico argentino. 1926*. Buenos Aires, Librería y Editorial “La Facultad”, 1927, pp. 215-238.

223 Chiappori, Atilio. *La inmortalidad de una patria*. Buenos Aires, 1942, p. 27.

texto de Chiappori significó una reafirmación de las viejas ideas de Ricardo Rojas, Manuel Gálvez y Fernando Fader respecto de la necesidad de que los artistas “redescubrieran” el paisaje argentino internándose en las provincias y conviviendo con sus habitantes. *“Para vencer la hostilidad o la impasibilidad expresivas de las comarcas vírgenes no basta empeñarse en sorprender su fisonomía, en asir los más fugaces matices de su color. Es necesario reposar, sumirse en su seno, sentir sus latidos, aspirar sus perfumes, escuchar sus músicas y sus silencios al par que la retina se impregna de sus luces y de sus sombras”*²²⁴.

Años después, en 1949, Francisco Bernareggi, pintor argentino de vasta labor en Mallorca durante la primera mitad del siglo XX, reflexionaba: *“un cosmopolitismo de baratija y de pésimo gusto ha ido borrando toda distinción nacional. Las costumbres, el traje, las canciones populares, son barridas despiadadamente. De ellas no quedan más ecos legítimos que los archivos del folklore. Lo único que se escapa de tanta insipidez, lo único auténtico, estable y cargado de sentido emocional autóctono, es el paisaje. Ese paisaje donde el hacha respetó la magnificencia de los bosques, y la dinamita no deshizo ni desplomó la estructura de las montañas”*²²⁵.

224 Ibidem., p. 30.

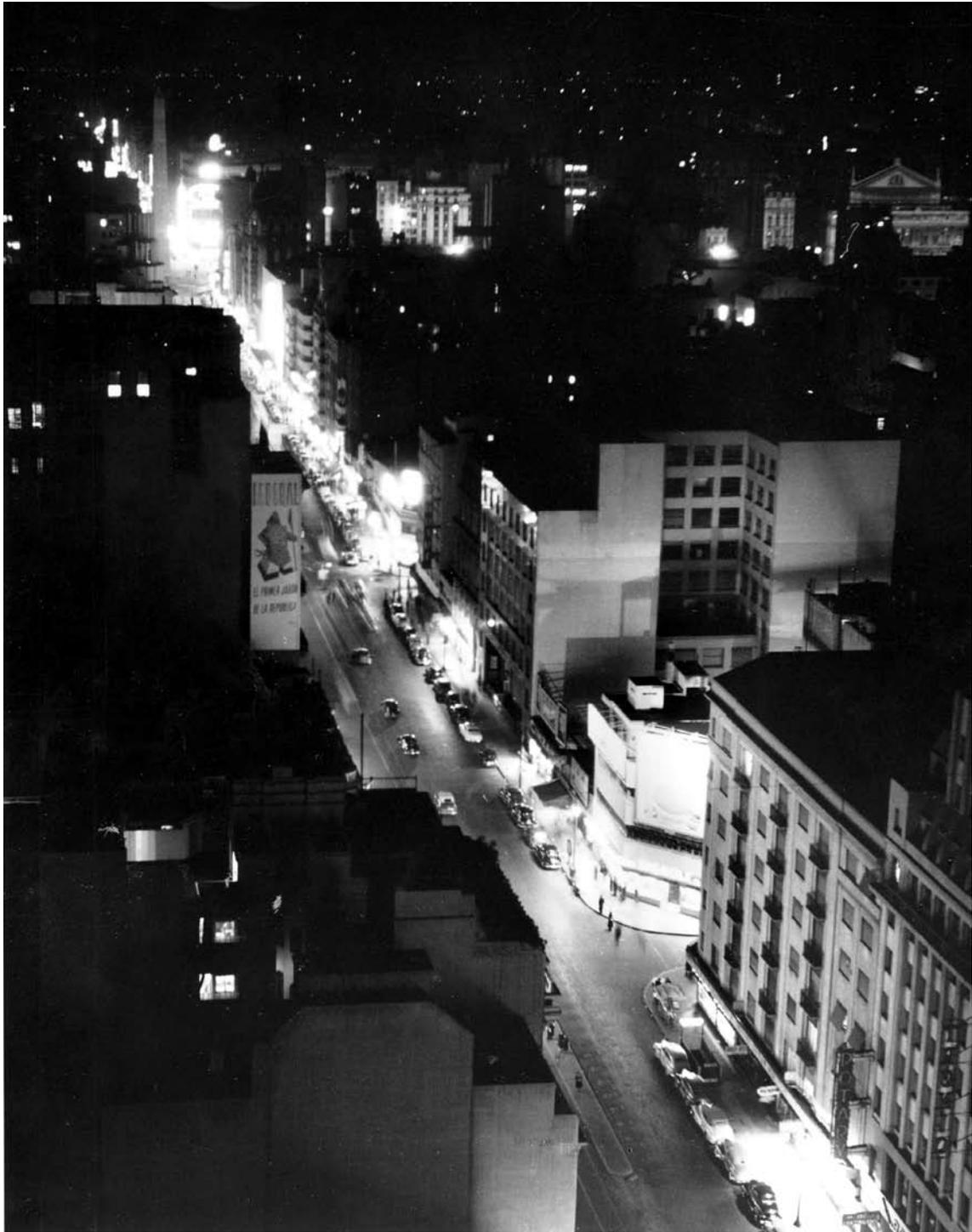
225 Pro, Diego F. *Conversaciones con Bernareggi. Vida, obra y enseñanza del pintor*. Tucumán, Imprenta López, 1949, p. 126.



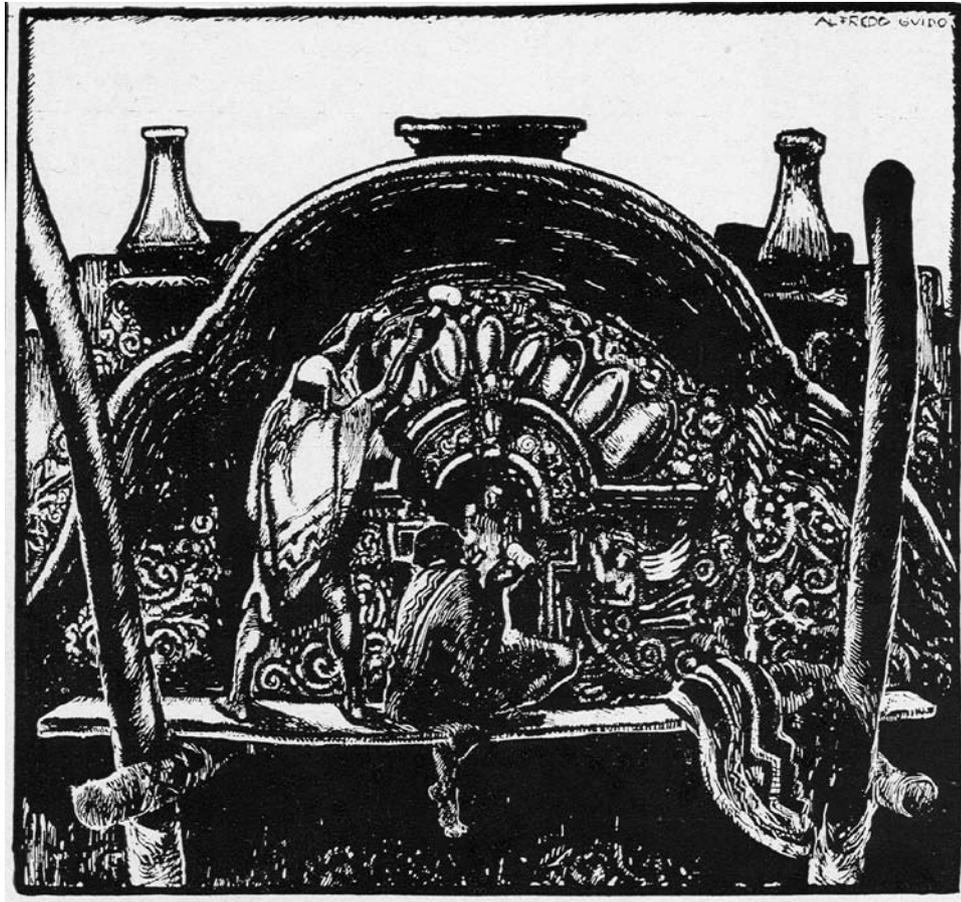
Anónimo. *Plaza de Mayo y área central* (c1928). Gelatina de plata sobre papel (Colección CEDODAL).



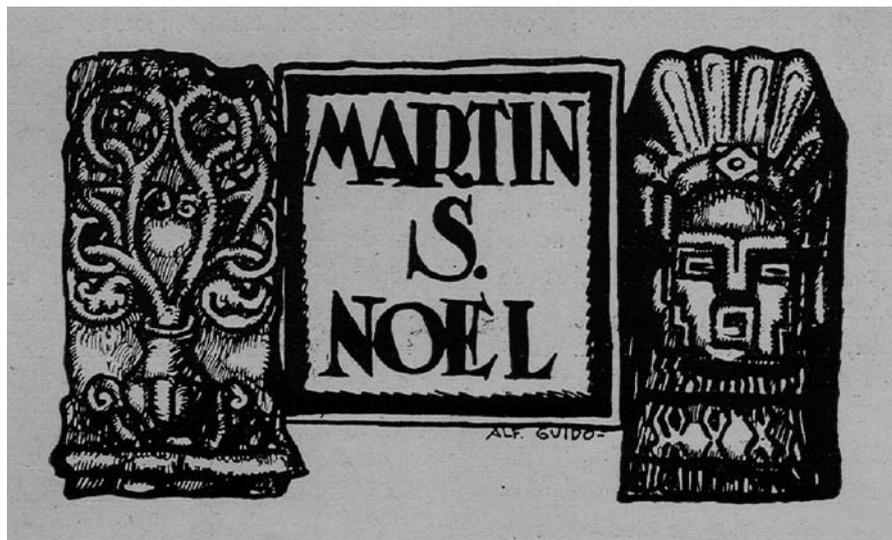
Anónimo. *Avenida 9 de Julio* (1936). Gelatina de plata sobre papel (Colección CEDODAL).



Anónimo (Ed. Kraft). *Avenida Corrientes* (1940s). Gelatina de plata sobre papel
(Colección CEDODAL).



Alfredo Guido. Ilustración para el artículo de Martín S. Noel titulado “Durante el siglo XVII florece un tipo de arquitectura hispano americana”. *La Revista de “El Círculo”*, Rosario, verano de 1924. (Archivo CEDODAL).



Alfredo Guido. Viñeta de cierre del artículo de Martín S. Noel titulado “Durante el siglo XVII florece un tipo de arquitectura hispano americana”. *La Revista de “El Círculo”*, Rosario, verano de 1924. (Archivo CEDODAL).

250
ANGEL GUIDO

EURINDIA

EN LA

ARQUITECTURA AMERICANA



Universidad Nacional del Litoral

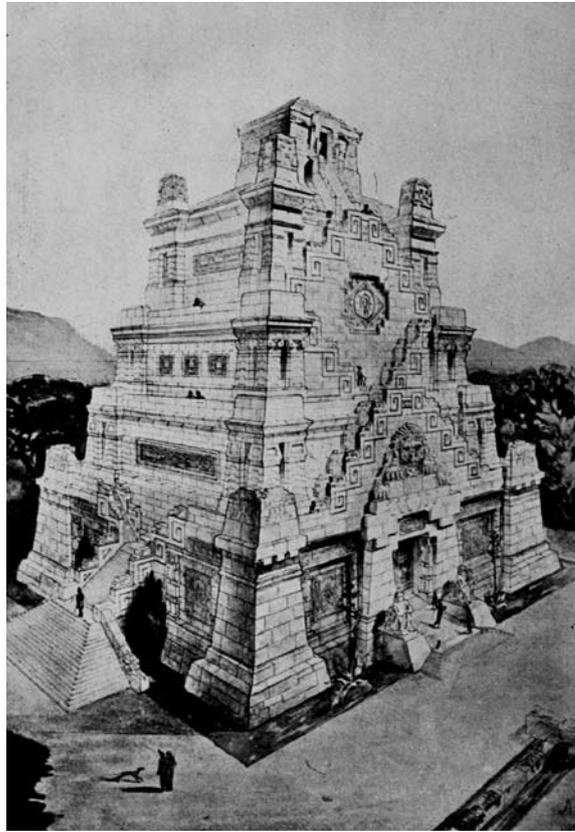
Publicación núm. 6 del Departamento de extensión universitaria

1930

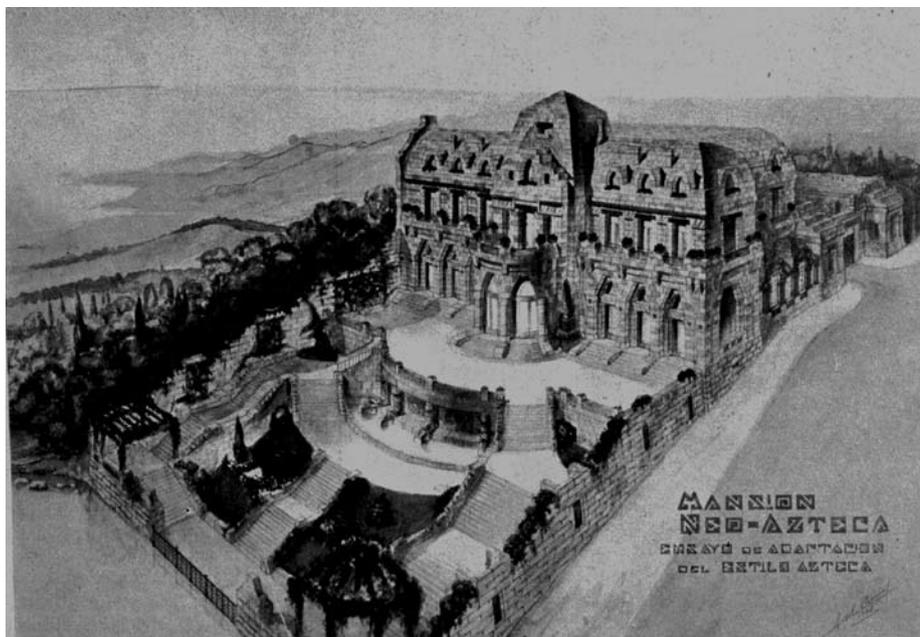
Cubierta de *Eurindia en la Arquitectura Americana*, de Ángel Guido. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1930. (Colección CEDODAL).



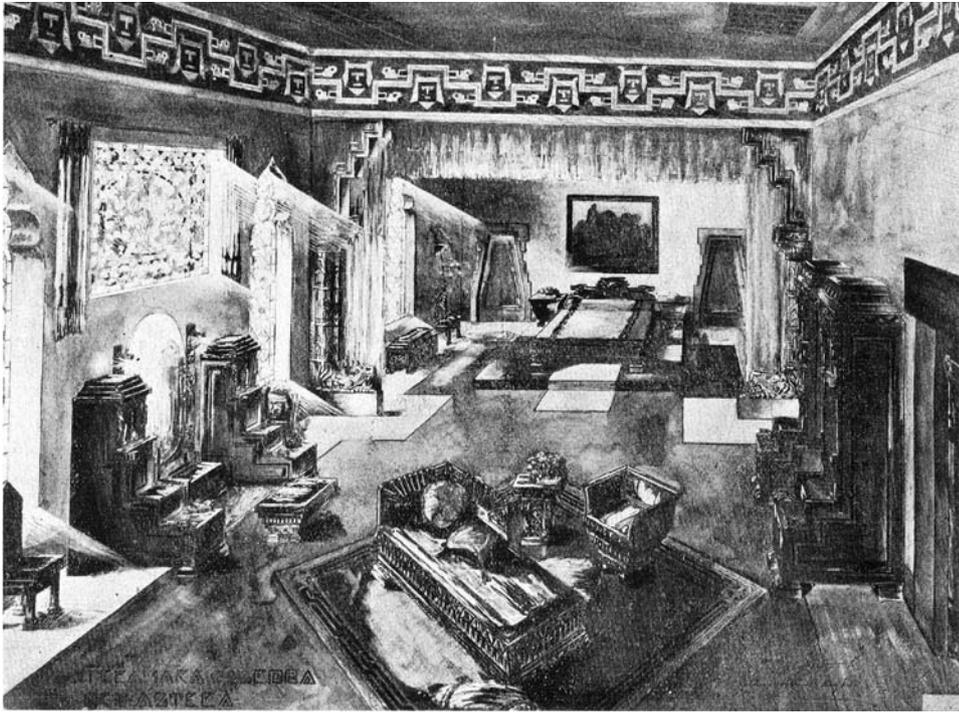
Cubierta de *Escuela de Arquitectura*. Córdoba, 1931 (Colección CEDODAL).



Héctor Greslebin y Ángel Pascual. Perspectiva aérea del “Mausoleo Americano” (1920).
Proyecto. Buenos Aires.



Ángel Pascual. Proyecto de mansión Neo-azteca. Medalla de Oro de la Sociedad Central de Arquitectos,
11° Salón Anual, Buenos Aires, 1921.



Ángel Pascual y E. Schmidt-Klugkist. Proyecto de dormitorio Neo-azteca. Diploma de Honor en el Salón de Decoración, Buenos Aires, 1922.



Héctor Greslebin. Casa con motivos tiwanacotas, calle Céspedes, Buenos Aires. (Archivo CEDODAL).



Alberto Gelly Cantilo. Escuela "Joaquín B. González" (1932). Buenos Aires.
(Foto: Martín Gutiérrez Viñuales).



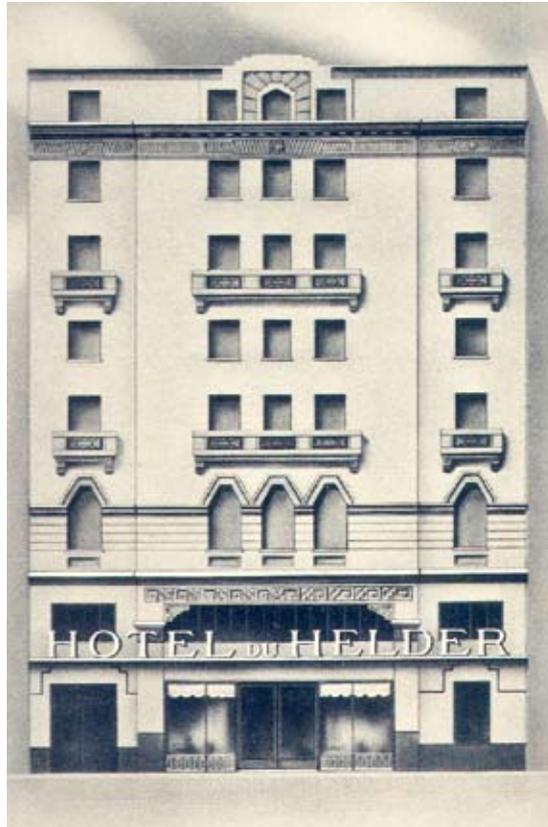
Alberto Gelly Cantilo. Detalle decorativo en la Escuela "Joaquín B. González" (1932). Buenos Aires.
(Foto: Rodrigo Gutiérrez Viñuales).



Alberto Gelly Cantilo. Patio interior de la Escuela "Joaquín B. González" (1932). Buenos Aires. (Foto: Martín Gutiérrez Viñuales).



Alberto Gelly Cantilo. Vitral en una de las escaleras de la Escuela "Joaquín B. González" (1932). Buenos Aires. (Foto: Patricia Méndez).



Hotel du Helder, en Avenida 3055, Buenos Aires. El art decó tamizado con decoraciones indigenistas.



Recorte del periódico *La Prensa* de Buenos Aires, del 16 de enero de 1944, con una nota sobre la arquitectura colonial en el altiplano andino. (Colección CEDODAL).

CAPÍTULO III

LA CONSOLIDACIÓN DE UNA RUTA DE CONTACTO



I LA PRESENCIA INTELECTUAL CUZQUEÑA EN LOS PERIÓDICOS Y EDITORIALES CULTURALES ARGENTINAS

EL ESPACIO INDIGENISTA EN LA CIUDAD COSMOPOLITA

Como ya ha sido señalado, la rápida comunicación ferroviaria de Buenos Aires a La Paz y luego por vía terrestre desde esta ciudad a Puno y Cuzco, fue determinante de una notable confluencia cultural entre el norte y la capital argentina con la antigua capital del imperio incaico. En efecto, el periódico de Lima tardaba cinco días por tierra hasta llegar al Cuzco y el de Buenos Aires estaba presente en solamente tres días.

A esto se unía la convicción de algunos de los indigenistas de que Buenos Aires era una caja de resonancia más adecuada para hacer conocer sus ideas, que la capital Lima, ya que no debemos olvidar que en esos momentos las tensiones regionalistas estaban en auge. En rigor durante todo este período las postulaciones regionalistas, federales y descentralizadoras estuvieron en vigencia en el sur peruano, cruzando transversalmente las definiciones ideológicas de los indigenistas²²⁶. El puneño Emilio Romero (1899-1993) escribía en 1932, explícitamente, sobre la “descentralismo” mostrando la preocupación que bullía en el sur peruano²²⁷.

Lo cierto es que tanto *La Nación* como *La Prensa*, los dos periódicos de Buenos Aires que tenían prestigiados suplementos literarios los días domingo y que eran conocidos -por su sistema de impresión- como “rotograbados”, albergaron durante décadas los artículos de los intelectuales cuzqueños y de no pocos argentinos que escribieron sobre el Cuzco.

En este fructífero intercambio cultural, se reforzarían los vínculos entre los teóricos argentinos como Martín Noel, Ángel Guido y Ricardo Rojas con los cuzqueños José Uriel García y Luis E. Valcárcel, además del apurimeño José María Arguedas que vinieron a apuntalar los sustentos de una vertiente arquitectónica y artística que tenía una limitada presencia patrimonial en lo arqueológico y que había sido objeto de una secular e intencionada amnesia. Justamente muchos de estos intelectuales cuzqueños participarían en la conformación, en 1937, del Instituto Americano de Arte, una entidad clave para el rescate de los valores de la ciudad y su región. Un Instituto cuya gestión, como dijimos, se generó en el Congreso de Historia de América realizado en Buenos Aires ese mismo año.

La Nación de Buenos Aires tenía una larga tradición de suplementos literarios que comenzaron en 1905 y en la década del 20 había ampliado su tamaño en la caja de diseño y también en el número de hojas. Justamente los cambios tecnológicos editoriales habían posibilitado unas formas de impresión en rotativas que ampliaron las posibilidades de reproducir con mayor fidelidad fotografías y viñetas. Ambos diarios de Buenos Aires contaban en esos años con magníficos corresponsales y también escribían en sus páginas los más destacados literatos de diversas partes del continente y de Europa.

226 Calvo C., Rossano (ed.). *Génesis del regionalismo y el localismo cuzqueño*. Cuzco, Municipalidad de Wanchaq, 1998.

227 Romero, Emilio. *El descentralismo*. Lima, CIP, 1932. Romero editaría algunos de sus libros en Buenos Aires, por ejemplo *Historia Económica del Perú*, publicado por la editorial Sudamericana en 1949.

Es este carácter cosmopolita de los periódicos argentinos el que facilitaba no solamente la inclusión de discursos indigenistas -que podrían parecer exóticos- sino que aseguraba su repercusión en una red europea y continental más vasta. En definitiva aseguraba un valor agregado de prestigio internacional para los escritos de la intelectualidad del sur del Perú.

Quizás también tuvo importancia esta alternativa de publicación para los cuzqueños, pues su regionalismo había encontrado resistencia en diversas capas de la intelectualidad limeña. Inclusive aquellas figuras que ideológicamente podían estar más afines, como Luis Alberto Sánchez (1900-1994), se oponían por considerarlo un manifiesto antilimeño, regionalista y sectario que fragmentaba una visión integradora del Perú y los llevaba a pretender representar a los indios sin pertenecer a ellos. Aunque los primeros libros de los cuzqueños fueron editados en Lima, esta alternativa de una difusión internacional de su pensamiento, fue sin dudas, una oportunidad perfecta para pasar por encima de la hegemonía editorial limeña.

Como señala Mirko Lauer, en buena medida, a pesar de lo que pensaban sus propulsores, el indigenismo -sin soslayar sus contenidos vanguardistas- no era un camino hacia la modernización sino una reacción frente a la misma²²⁸. Por su parte el puneño Federico More (1889-1955) interpretaba en 1916 que la posible modernidad de la Nación, radicaba justamente en la posibilidad de articularla con las raíces ancestrales de las comunidades andinas. Ratificaba a la vez la posición antilimeñista afirmando “*en el Perú o se es colonial, o se es andino*”.

Debemos enfatizar que la reivindicación histórica y contemporánea del indio se hacía en el Cuzco en una perspectiva militante y optimista, distante de la tónica más pesimista y decadente que se trasuntaba en el temprano texto del boliviano Alcides Arguedas (1879-1946) *Pueblo enfermo*, editado en España con un prólogo del hispanista Ramiro de Maeztu en 1911²²⁹.

No tenemos la pretensión de agotar la extensa participación de los escritores peruanos en las páginas de los periódicos y revistas bonaerenses, pero sí nos parece oportuno recalcar en algunas de estas contribuciones del sur peruano para entender como en una enajenada ciudad cosmopolita como Buenos Aires, esta simiente encontrará un eco propicio en los replanteos que llevaban a la búsqueda de una identidad americana. Para ello es conveniente recordar que el tipo de artículos que se generaron en esta época atendía generalmente al carácter de ensayos, aunque también hubo estudios antropológicos y arqueológicos y obviamente arengas políticas que en general no se reflejan en los medios masivos de comunicación sino en la abundante prensa partidista o sindical.

Uno de los aspectos importante que podemos destacar es que los artículos de los escritores cuzqueños están casi siempre acompañados de magníficas fotografías que abrían los ojos a un universo prácticamente desconocido para los argentinos. La mayoría de estas fotografías procedían del archivo de Martín Chambi (1891-1973) que tempranamente abasteció a los articulistas del necesario soporte gráfico.

También muchos de los argentinos que escribieron sobre el Cuzco utilizaron las fotografías de Martín Chambi que habían adquirido en su paso por la ciudad imperial. Tal el caso del arquitecto

228 Lauer, Mirko. *Andes imaginario. Discursos del indigenismo*. Cuzco, CBC, 1997, p. 109.

229 Arguedas, Alcides. *Pueblo enfermo. Contribución a la psicología de los pueblos Hispano-Americanos*. Barcelona, Vda. de Luis Tasso, 1911. El libro más conocido de Arguedas, *Raza de bronce*, fue editado en La Paz en 1919 y reeditado con prólogo de Rafael Altamira en Valencia en 1923. Allí Arguedas hace una notable revalorización de la relación del indígena con su paisaje.

Mario José Buschiazzi (1902-1970) quien ilustró sus primeros textos con fotos de Chambi y luego agregó aquellas que tomó directamente él en sus viajes²³⁰. También el español Enrique Marco Dorta (1911-1980) en su viaje de 1940 documentó sus informes y posteriores trabajos con fotos propias o copias adquiridas a Chambi.

Quizás los pioneros en publicar en los diarios argentinos fueron Luis E. Valcárcel (1891-1987) y José Uriel García (1884-1965), quienes tempranamente habían editado sus trabajos sobre temas indigenistas, particularmente *Tempestad en los Andes* de Valcárcel (1927) y *La ciudad de los Incas* (1922) de García. En estas ediciones, meritorias y valientes por su carácter pionero, es evidente la modestia de las posibilidades editoriales tanto en la calidad del papel cuanto en la posibilidad de los clichés para reproducir fotografías²³¹. Fue el tucumano Fausto Burgos (1888-1953) quien en 1928, impactado por la prédica reivindicadora de los cuzqueños, vinculó a Valcárcel y García a *La Prensa* de Buenos Aires y abrió una ventana a un movimiento intelectual que así logró trascender más allá su región y su país. Cabe acotar, sin embargo, que ya Valcárcel había publicado varios artículos en la revista *Plus Ultra* de Buenos Aires desde el año 1924²³².

Burgos había nacido en Medinas (Tucumán) y vivió muchos años en Salta, estudiando luego profesorado en la Plata, radicándose en 1918 en San Rafael (Mendoza) donde ejerció la docencia en la Escuela Normal Nacional²³³. Autor de más de cuarenta libros de cuentos, poesías, ensayos y obras de teatro, Burgos fue un incansable viajero, pero siempre tuvo la mira en el noroeste argentino y la región andina²³⁴. Corresponsal de *La Prensa* de Buenos Aires por varias décadas, escribiría también en *La Crónica* de Lima²³⁵. En 1925 con su esposa María Elena Catullo hicieron un relevamiento de técnicas de textiles andinos y luego se dedicarían a la fabricación de estos tejidos en telares rústicos²³⁶. Su posición como corresponsal de *La Prensa* lo ponía en una sólida situación para recomendar a sus amigos cuzqueños que entrevieron un nuevo espacio para sus reflexiones culturales. De él escribiría Valcárcel: “*Nadie como Fausto Burgos domina mejor el diálogo entre las pobres gentes del villorio del Abrapampa o del Cuzco. Cada cuadro costumbrista tiene la reciedumbre de lo americano. De él huyó todo el artificio europeo, toda la literatura de*

230 Buschiazzi, Mario J. “Cuzco”. En: *Lasso*. Buenos Aires, 1936. Aclara que todas las fotos son de Martín Chambi. Originales vintage conservados en el CEDODAL.

231 García, José Uriel. *La ciudad de los incas. Estudios arqueológicos*. Cuzco, Imp. H.G. Rozas, 1922.

232 Valcárcel, Luis E. “Por tierras del Perú”. Bajo este nombre y con diversos subtítulos editó en la revista *Plus Ultra* de Buenos Aires: N° 93, 96, 100, 108, 109, 127, 145; enero, abril y agosto de 1924, abril y mayo de 1926 (Iglesias y Catedral del Cuzco), mayo y noviembre de 1928. Las fotografías eran de Martín Chambi.

233 Castellino, Marta Elena. *Fausto Burgos: su narrativa mendocina*. Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, 1990.

234 La producción literaria de Burgos comienza en 1910. Los títulos que tienen mayor interés por su vinculación con nuestro tema son *Cuentos de la Puna* (1924), *Coca, chicha y alcohol* (1927), *Poemas de la Puna* (1930) y *Poemas del regreso* (1932).

235 En *La Prensa*, Burgos escribe notas sobre el Cuzco con fotos de Chambi. Entre otras “Escritores cuzqueños, la obra de J. Uriel García” el 26 de abril de 1930 y “El Cuzco colonial” el 18 de marzo de 1934. Con anterioridad, en los años centrales de la década del 20, sus “relatos” sobre Cuzco y Puno habían sido numerosos en los suplementos dominicales de *La Prensa*, pudiendo mencionarse entre otros muchos: “Llamas puneñas” (9 de agosto de 1925), “Allancay. Un relato puneño” (13 de septiembre de 1925), “Kanchis y Mister Flixton. Relato puneño” (1° de noviembre de 1925), “Del Cuzco, apuntes de un callejero” (20 de diciembre de 1925), “Del folklore cuzqueño” (3 de enero de 1926), “La cabeza de Huiracocha” (7 de marzo de 1926) o “Vampiros. Relato Keswa” (11 de abril de 1926).

236 La casa de Burgos en San Rafael, hoy convertida en Museo, recogía justamente las tradiciones formales de una arquitectura que quería integrar rasgos del mundo prehispánico y colonial. Inclusive se dice, sin que podamos verificarlo, que alguno de sus balcones proceden de Lima. La casa museo realizada hacia 1920 y ampliada en 1940, conserva una importante colección de pinturas cuzqueñas, algunas de las cuales fueron restauradas en el año 1996 por el grupo TAREA.

importación. (...). Es el literato keswa de la Argentina: el público estupendo de “La Prensa” le reputa así”²³⁷.

En este contexto podemos comprender el entusiasmo por tener un espacio editorial de divulgación masiva que a la vez posibilitaba transferir un rico imaginario cuzqueño con una calidad de reproducción inesperada en esos años, salvo en las revistas como la limeña *Ciudad y Campo* o luego en *Varietades* donde Chambi actuó como corresponsal gráfico al igual que en el citado periódico *La Crónica* de Lima desde 1921²³⁸.

En la década del 40 se sumará a estos corresponsales peruanos José María Arguedas quien también recurre a las fotografías de Chambi para ilustrar sus artículos más dedicados estos a los aspectos antropológicos de la vida indígena, de sus fiestas, su música y sus modos de vida²³⁹. Arguedas encontrará en la Argentina un público ávido y receptivo que le permitió difundir con notable éxito sus libros iniciales, generando a la par numerosos estudios en los sectores literarios y de la crítica rioplatense.

EL INDIGENISMO CUZQUEÑISTA. DEL ORIGEN A LA EXPANSIÓN

En la reivindicación del grupo indigenista cuzqueño confluirán también las posiciones ideológicas del marxismo y el socialismo que habían alcanzado resonancia a partir del triunfo de la Revolución Rusa en 1917. Los trabajos de Hildebrando Castro Pozo (1890-1945), tendrían particular acogida junto a los pioneros textos del anarquista Manuel González Prada (1844-1918) en la reivindicación del papel del indígena y sus modos de vida²⁴⁰. González Prada, en una visión sociológica, identificaba en 1904 una dualidad diferenciada donde frente al mundo indígena estaban en realidad los “encastados”²⁴¹. Entendía por tales a los dominadores que se podían identificar con el cholo o mestizo de la sierra o con el mulato o zambo de la costa. Denunciaba, a la vez, la alianza entre el gamonal de la sierra y el señorón de Lima y a los sociólogos que consideraban al indio “refractario a la civilización”. En 1908 publicaba en Madrid su libro *Páginas libres* que mereció el contundente elogio de Miguel de Unamuno²⁴². Sus textos anarquistas fueron reproducidos en la década de los treinta, luego de su fallecimiento, en París, Santiago de Chile y Buenos Aires²⁴³.

237 Valcárcel, Luis E. “Un literato keswa en la Argentina”. *La Sierra*, Lima, año II, N° 13-14, enero-febrero de 1928. En la citada revista *La Sierra*, Burgos publicaría algunos de sus poemas, pudiéndose señalar “Llama ciega” (año IV, N° 32-33, 1930) e “Indio” (año IV, N° 34, 1930).

238 Schwarz, Herman. “Martín Chambi: corresponsal gráfico (1918-1929)”. En: AA.VV. *Martín Chambi*. Madrid, Fundación Telefónica, 2007, pp. 31-44.

239 Arguedas, José María. “El charango”. *La Prensa*, Buenos Aires, 1° de marzo de 1940. Incluye fotos de Chambi.

240 Castro Pozo, Hildebrando. *Nuestra comunidad indígena*. Lima, El Lucero, 1924; y *Del Ayllu al cooperativismo socialista*. Lima, P. Barrantes Castro, 1936.

241 González Prada, Manuel. “Nuestros indios”. En: *Ensayos escogidos*. Selección de A. Salazar Bondy. Lima, Universo, 1956, pp. 48-66.

242 González Prada, Manuel. *Páginas libres. Horas de lucha*. Madrid, Imp. Pueyo, 1908.

243 González Prada, Manuel. *Anarquía*. Santiago de Chile, Ercilla, 1936; *Libertarias*. París, Louis Bellenand, 1938, y *Propaganda y ataque*. Buenos Aires, Ed. Imán, 1939.

Los escritos de José Carlos Mariátegui y la revista *Amauta* complementaban estas facetas ideológicas que también tendrían sus ramificaciones en la acción política de Víctor Raúl Haya de la Torre -que vivió varios años asilado en la Embajada Argentina- y su partido la Alianza Popular Revolucionaria Americana (APRA)²⁴⁴. La vinculación de Mariátegui con la Argentina y la difusión de sus ideas ha sido recientemente analizada y señala una faceta más de este intenso intercambio peruano-argentino²⁴⁵. Mariátegui tenía claro que *“Buenos Aires es el primer mercado artístico y literario de América Latina”* cuando auspicia el nuevo viaje de Sabogal al Río de la Plata en 1928²⁴⁶. Agregaba, lo que sin dudas era compartido por muchos integrantes de la intelectualidad peruana, que *“por el volumen de su población, su salud de urbe grande y próspera, su comunicación creciente con la mayor parte de países de Sudamérica y el número y calidad de sus elementos de cultura, Buenos Aires llena ya, en muchas cosas, función de capital sudamericana”*. Mariátegui, reconociendo el carácter cosmopolita de Buenos Aires vislumbra también *“el vigilante interés y encendida esperanza, a la formación de un espíritu indo-americano fundado en los valores indígenas y criollos”*.

El boliviano Franz Tamayo (1879-1956), en otra perspectiva de consolidación nacionalista, centraba sus postulados sobre una gran acción pedagógica²⁴⁷. Esta línea se desarrollará por los diversos grupos indigenistas integrando la enseñanza de los oficios artesanales y estructurando sistemas de dibujo que recogen las tradiciones ornamentales prehispánicas, como desarrollamos en otra parte de este estudio. Es interesante destacar como el grupo indigenista limeño, impulsado por José Sabogal (1888-1956) dio mucha importancia al rescate de las artesanías populares como una de las vetas paradigmáticas de la afirmación identitaria.

Pablo Macera resume las propuestas indigenistas en la potencialidad de conciliar una nueva visión histórica que introduce la economía, con el pensamiento político europeo de aquel tiempo. Se buscaba en esa síntesis una alternativa operativa para resolver los problemas sociales y culturales del Perú contemporáneo.

En una buena síntesis, Eduardo Devés señala los elementos que en definitiva dejó el movimiento indigenista en sus diversas facetas y vertientes: 1) La puesta en relieve del tema indígena en la discusión latinoamericana; 2) La valorización de lo indígena en la cultura e historia del continente; 3) La preocupación por realizar propuestas que mejoren su situación económica, social, política, higiénica y educacional; 4) La reivindicación de valores morales, económicos y estéticos; 5) La visión del indígena como recurso salvador o renovador de América Latina, y 6) Identificación de la realidad con lo indígena otorgándole un espacio y un reconocimiento²⁴⁸.

Como bien definiera José Tamayo Herrera, el indigenismo fue precisamente *“un movimiento que busca expresar la auténtica identidad nacional, la andina, y que representa el anhelo larvario,*

244 Mariátegui, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima, Amauta, 1928.

245 Tarcus, Horacio. *Mariátegui en la Argentina o las políticas culturales de Samuel Glusberg*. Buenos Aires, Ed. El cielo por asalto, 2002. Incluye también correspondencia con Emilio Petorutti, quien pinta un retrato de Mariátegui en Italia.

246 Mariátegui, José Carlos. *El artista y la época*. Lima, Biblioteca Amauta, 1959, p. 90.

247 Tamayo, Franz. *Creación de la pedagogía nacional*. La Paz, 1910. Se trata de una recopilación de artículos publicados en *El Diario de La Paz*.

248 Devés Valdés, Eduardo. “El pensamiento indigenista en América Latina (1915-1930)”. Centro de Documentación Mapuche, en <http://www.mapuche.info/mapuint/deves030600.html>

todavía impreciso, para redefinir el Perú total, como un estado multinacional, en que las diversas etnias o nacionalidades que lo pueblan puedan encontrar su auténtica liberación y hallar su verdadera identidad”²⁴⁹.

JOSÉ URIEL GARCÍA, PROMOTOR Y DIFUSOR DE LA CULTURA Y EL ARTE CUZQUEÑOS

Compartiendo muchos de estos puntos de vista, los temas que José Uriel García aborda son fundamentalmente los tendentes a una lectura histórica del mundo indígena y del Cuzco como centro cultural del antiguo imperio, manteniendo una clara postura indigenista. Sin embargo, muestra con orgullo los rasgos emergentes de la arquitectura colonial de su ciudad, enalteciendo la grandeza urbana de la misma donde se superponen los rasgos de ambas culturas. Por ejemplo, al analizar el proceso de la conquista y prisión de Atahualpa culmina su frontal crítica con el conocido testamento del conquistador Mancio de Leguisamo, arrepentido en sus últimos días de los crímenes cometidos. Narra a la vez la claudicación de los descendientes de los Incas y la creación del Marquesado de Oropesa que alberga la rama residual de la antigua dinastía y la ilustra con la fotografía del templo colonial de Yucay y el cuadro de la boda de la Ñusta Beatriz Coya con Martín García de Loyola que se encuentra en el templo de la Compañía de Jesús del Cuzco²⁵⁰. Devela en definitiva el sistema de legitimación que los españoles encontraron para integrar a la familia real indígena a su propia cultura.

Es que en definitiva la visión de García sobre “el nuevo indio” es justamente el entender como tal al “mestizo andino” capaz de testimoniar la síntesis peruana²⁵¹. No es ajeno a esta visión, que comparte José María Arguedas, sobre todo después de sus trabajos en el Valle del Mantaro, el hecho de que la mayoría de los indigenistas sean en definitiva no indígenas sino mestizos, donde la presencia hispana y criolla está plenamente vigente. García percibía con claridad que en una década (1927-1937) se había generado en el sur peruano una notoria “*superación en el pensamiento de las juventudes peruanas y en las orientaciones de las masas populares*” que le permitían ser optimista sobre su prédica de revalorización cultural.

En otros casos, con notable fotos de Chambi, García presenta los valores de la arquitectura monumental y doméstica de la ciudad imperial. En el excelente artículo sobre los patios del Cuzco, analiza la permanencia de la calle incaica y la intrusión de la vivienda hispana y recoge los valores de ese “*patio español que se acomodó a sus anchas, vibrante de luz, o replegado entre discretas sombras*”²⁵². No rehuye clasificar los patios coloniales, mostrando justamente esa inmensa capacidad por valorar una ciudad del presente a la que es capaz de interpretar desde un pasado que le es dolorosamente sesgado. Por ello no debe sorprendernos que, más allá de su militancia indigenista, García analice con entusiasmo no solamente los valores de su ciudad colonial, sino también de los pequeños poblados y la génesis de su arquitectura²⁵³. Para ello señala con claridad

249 Tamayo Herrera, José. *El pensamiento indigenista. Antología*. Lima, Mosca Azul Editores, 1981, p. 18.

250 García, J. Uriel. “Los últimos incas y el marquesado de Oropesa”. *La Prensa*, Buenos Aires, 24 de diciembre de 1933.

251 García, J. Uriel. *El nuevo indio. Ensayos indianistas sobre la sierra sudperuana*. Cuzco, H. y G. Rozas Sucesores, 1937 (la primera edición es de 1930).

252 García, J. Uriel. “Patios cuzqueños”. *La Prensa*, Buenos Aires, 20 de mayo de 1934.

253 García, J. Uriel. “En el pueblo peruano de Mamara”. *La Prensa*, Buenos Aires, 12 de marzo de 1939.

los tiempos marcados, más que por las incidencias de los estilos arquitectónicos transculturados, por la fatalidad del terremoto de 1650 que divide el devenir histórico y material de la ciudad. Su análisis de los principales monumentos religiosos de la ciudad evidencia la sensibilidad y la apertura que hace comprensible la necesidad de colocar el tema antes de subrayarlo con una adjetivación²⁵⁴.

Ya en 1925 García había publicado una *Guía del Cuzco* y un año antes lo había hecho José Gabriel Cosío, otro de los impulsores del movimiento cuzqueñista²⁵⁵. Cosío, nacido en Accha (Paruro) en 1886, editaría en Cuzco y en París en 1928 el primer libro sobre la pintura colonial cuzqueña marcando justamente la posibilidad de dar carácter universal a sus valores²⁵⁶. Antes, en 1918, había escrito *Cuzco prehispánico y colonial* y había ocupado la secretaría de la Universidad durante el rectorado de Giesecke.

A pesar de estas reivindicaciones de las raíces indígenas, el sistema de la colonización pedagógica que siempre ubicaba nuestra mirada fuera de nosotros y además valoraba más lo externo que lo propio, seguía estando presente en el Cuzco. Una prueba singular de ello es el libro de Latorre del *Almanaque del Cuzco*, realizado en 1928 que incluye una nota sobre “La arquitectura en América Latina” que increíblemente es sobre arquitectura maya, mencionando a Chichén Itzá y Uxmal. Con toda soltura y suponiendo bases científicas el autor, interpreta que el arte y la civilización maya “fueron importados de las grandes islas neerlandesas en una época muy antigua”.

El disparate no solamente es de fundamento histórico, que ubicaría a los holandeses como descubridores de América y a unas islas holandesas (que seguramente no serían Curaçao y Aruba) como emisoras de estas culturas mayas: lo más grave es la colonización pedagógica a doble vuelta. La primera por lo que se afirma, que en definitiva quiere decir que si esa arquitectura maya es buena, debe ser sin dudas importada, y no puede ser americana. La segunda por la omisión: podemos hablar de lo lejano, pero en el Cuzco debió analizarse lo propio en una lectura sobre arquitectura latinoamericana que además se reduce a una visión arqueologista. Esto resulta interesante para verificar que no siempre, en su tarea de difusión, los indigenistas cuzqueños tuvieron el campo fácil para desarrollar sus ideas frente al complejo de inferioridad local o la colonización pedagógica que siempre ubica lo positivo fuera de nosotros²⁵⁷. Inclusive cuando la editorial era justamente la de la familia Rozas, promotora de los primeros textos indigenistas.

La tesis doctoral de José Uriel García versó sobre el *Arte cuzqueño*, y siendo un primer y temprano avance sobre el tema, no puede extrañarnos que insista sobre los temas artísticos con frecuencia. En 1934 escribía sobre la pintura indígena del Cuzco rescatando la persistencia de la dialéctica vencedores y vencidos, perpetuada en el triunfo del cacique: “*caciques erguidos sobre millones de indios y de mestizos analfabetos que forman la plebe*”. Trasladaba a las manifestaciones pictóricas de la colonia esta dualidad de una producción para las elites nobles de pintura culta y otra de pintura “de los primitivos” destinada a las clases populares de los mitayos, esta última cargada de

254 García, J. Uriel. “La arquitectura colonial del Cuzco. *La Prensa*, Buenos Aires, 2 de febrero de 1936.

255 Cosío, José Gabriel. *El Cuzco histórico y monumental*. Lima, Ed. Incazteca, 1924; y García, J. Uriel. *Guía histórica artística del Cuzco*. Lima, Ed. Garcilazo de la Vega, 1925.

256 Cosío, José Gabriel. *Pintura colonial. Escuela cuzqueña*. Cuzco, H. y G. Rozas, 1928. Hay edición de París, de 1928.

257 Latorre, R. *Almanaque Cuzco para 1928*. Cuzco, H. y G. Rozas, 1928.

ironía y colores²⁵⁸. También abordará los temas referentes a la calidad de los trabajos de tallistas y ensambladores cuzqueños de los siglos XVII y XVIII²⁵⁹.

José Uriel García mantiene una fluida relación con los intelectuales argentinos, bolivianos y chilenos, y visita La Paz, Santiago de Chile, Buenos Aires y Tucumán en 1936 antes de participar en el Congreso de Historia de América en Buenos Aires junto a Mario J. Buschiazzo, Ángel Guido, Martín Noel de Argentina y Manuel Toussaint de México en un cónclave memorable. Sus trabajos vinculados al arte cuzqueño se prologan durante mucho tiempo y son editados no solamente en la Argentina sino también en México²⁶⁰. Siguiendo la línea de Arguedas y Valcárcel, Uriel García incursiona en los temas antropológicos y del folklore regional en diversos artículos que muestran su conocimiento de los diversos distritos andinos²⁶¹.

García fue a la vez el guía seguro de cuantos intelectuales y artistas visitaron el Cuzco en aquellos años. Se lo recuerda en la apoteósica recepción a Pablo Neruda en 1943 y como lo acompaña a visitar Machu Picchu, generando el texto que Neruda escribiera en 1945 sobre “Alturas de Machu Picchu” y que lograra la apertura de su *Canto general* a todo el continente²⁶².

EL PAPEL TRASCENDENTAL DE LUIS EDUARDO VALCÁRCEL

Luis Valcárcel comienza el desarrollo de una conciencia de las culturas indígenas desde una perspectiva de arqueólogo develando los valores y características de la ciudad capital del imperio incaico²⁶³. Así cumple una función pedagógica de equiparar las referencias más conocidas de los monumentos coloniales con las de los dispersos sitios arqueológicos de más difícil acceso²⁶⁴.

Animador cultural de primer orden fue Valcárcel quien impulsó la gira de la Compañía de Teatro Incaico a la Argentina, Uruguay y Bolivia en 1923 en directa vinculación con el argentino Martín Noel, a la sazón a cargo de la Dirección Nacional de Bellas Artes. Valcárcel llevaría a Noel de regalo un álbum de fotografías tomadas por Martín Chambi de la arquitectura colonial del Cuzco²⁶⁵.

Los primeros libros de Luis Valcárcel marcaron la línea de reivindicación de los valores culturales de los indígenas y la denuncia sobre el estado de los sectores populares postergados secularmente.

258 García, J. Uriel. “Los pintores indigenistas primitivos”. *La Prensa*, Buenos Aires, 19 de agosto de 1936. Hemos utilizado la copia mecanografiada existente en el Archivo de Martín Noel en el CEDODAL. Véase también “La plástica popular peruana”. *La Prensa*, Buenos Aires, 18 de febrero de 1934.

259 García, J. Uriel. “Imagineros y tallistas del Cuzco colonial”. *La Prensa*, Buenos Aires, 7 de enero de 1937.

260 García, J. Uriel. “Escuela cuzqueña de arte colonial. La iglesia de Huaroc”. *Cuadernos Americanos*, México, Vol. CXXVII, N° 3-4, 1963, pp. 162-182.

261 García, J. Uriel. “La fiesta de Cruz de Mayo”, “Danzas indoperuanas de origen prehistórico” y “Las danzas populares del Perú”. *La Prensa*, Buenos Aires, 12 de agosto de 1934, 10 de febrero de 1935 y 31 de marzo de 1935. Entre sus recorridos recordar “Por la cuenca del Títicaca”. *La Prensa*, Buenos Aires, 2 de octubre de 1932.

262 Nieto Degregori, Luis. “Neruda en Machu Picchu”. *Chasqui*, Boletín del Ministerio de Relaciones Exteriores, Lima, N° 5, 2004. Neruda tenía en su biblioteca el libro de Valcárcel sobre el Cuzco.

263 Valcárcel, Luis E. “Cuzco capital arqueológica de Sudamérica”. *La Prensa*, Buenos Aires, 1° de enero de 1934.

264 Valcárcel, Luis E. “Las lito-esculturas de Pukara”. *La Prensa*. Buenos Aires. Marzo de 1935

265 Actualmente se conserva en el CEDODAL. Archivo Noel.

Ellos fueron *Del Ayllu al imperio, De la vida incaica. Algunas captaciones del espíritu que la anima y Tempestad en los Andes*²⁶⁶. En 1925, en carta a Mariátegui, Valcárcel hacía explícito su programa: “Estoy en el empeño de demostrar dos cosas: Primero, el altísimo valor de la cultura inkaika junto a las grandes culturas del globo. Segundo, la supervivencia del Inkario sin el Inka”²⁶⁷. En *Tempestad en los Andes* insistía que “el Perú esencial, el Perú invariable no fue, no pudo ser, sino indio”.

Desde aquí se puede ver la línea más dura del indigenismo que planteaba Valcárcel, en definitiva una de las tantas vertientes del movimiento que impulsara Manuel González Prada y que llegaría a idealizar al indígena como “puro” y no contaminado situación en la que veía al mestizo y al español. Entendía al Perú como un “pueblo indígena” que testimoniaba la “verdadera nacionalidad” y vivía la historia como una dialéctica de enfrentamientos que persistían. A diferencia de José Uriel García, Valcárcel sostuvo en su momento las reivindicaciones que “el mestizaje de las culturas no produce sino deformidades”²⁶⁸. Este proyecto indigenista se radicalizaba en la exclusión del “otro”, en una actitud simétrica a la que combatía por la opresión y marginación secular del indígena. Basta leer las posiciones de Riva Agüero y Deustua a Vargas Llosa sobre la exclusión o reducción cultural del indígena, para comprender que el dualismo peruano tenía y tiene vigencias que a veces parecen irreductibles. En esta perspectiva solamente se concebía la renuncia del indígena a su cultura como posibilidad de “modernizar” al Perú.

La crítica al indigenismo aludía también al carácter urbano de sus autores y al desconocimiento de la realidad rural del mundo indígena. En este sentido es evidente como en la segunda mitad del siglo XX quienes asumieron la reflexión sobre la situación del indígena peruano lo hicieron atendiendo muy especialmente a este panorama del campesinado, como puede verse en varios textos de Hugo Neira²⁶⁹.

Sin embargo, al cumplirse los cuatrocientos años de la fundación española del Cuzco se realizaron numerosos actos y el Banco Italiano de Lima editó un libro de Luis Valcárcel que tuvo notoria fortuna en su distribución y motivó una amplia movilización para conocer la ciudad. *Cuzco, capital arqueológica de Sudamérica. 1534-1934* fue por lo tanto un suceso editorial de importancia, aunque destinado a conmemorar un acontecimiento fundacional que para los indigenistas no tenía sentido porque Cuzco existía desde antes de la llegada de los españoles²⁷⁰. No menos gravitante fue para el Perú y su autor la edición en México por el Fondo de Cultura Económica de su libro *Ruta cultural del Perú* (1945) con una amplia difusión continental.

La importante trayectoria de Valcárcel en el período que estuvo a cargo del Museo Nacional en Lima dejó una enorme cantidad de libros y folletos que constituyen elementos básicos de la

266 Valcárcel, Luis E. *Del Ayllu al imperio*. Lima, Ed. Garcilazo, 1925; *De la vida incaica. Algunas captaciones del espíritu que la anima*. Lima, Ed. Garcilazo, 1926; y *Tempestad en los Andes*. Lima, Ed. Minerva, 1927.

267 Carta del 21 de septiembre de 1925. Cfr. Marchena, Juan. *José Carlos Mariátegui*. Madrid, Historia 16, 1987, p. 141.

268 Montoya Uriarte, Urpi. “Hispanismo e indigenismo: o dualismo cultural no pensamiento social peruano (1900-1930). Uma revisão necesaria”. *Revista Antropología*, São Paulo, Departamento de Antropología, FELCH, USP, N°1, Vol. 41, 1998, pp. 151-175.

269 Neira, Hugo. *Cuzco. Tierra y muerte*. Lima, Populibros, 1964; y *Los Andes. Tierra o muerte*. Madrid, Ed. ZYX, 1968. Posteriormente su texto *Huillca: habla un campesino peruano* fue editado en Lima y La Habana en 1974 y en Buenos Aires en 1975.

270 Valcárcel, Luis E. *Cuzco capital arqueológica de Sudamérica*. Lima, Banco Italiano, 1934. José Uriel García publicaba en la misma época “En torno al IV Centenario de la conquista del Perú”. *La Prensa*, Buenos Aires, 23 de marzo de 1934.

historiografía arqueológica del Perú. Entre los editados por el Museo cabe recordar a *Los trabajos arqueológicos en el Departamento del Cuzco* (1935), *Ancient peruvian art and sculpture* (1937), *The latest archaeological discoveries in Peru* (1938), *La religión de los antiguos peruanos* (1939), *El Virrey Toledo, gran tirano del Perú. Una revisión histórica* (1940), *Mirador indio. Apuntes para una filosofía de la cultura incaica* (1941), *Historia de la cultura antigua del Perú* en tres tomos (1943) y la conducción de la *Revista del Museo Nacional* desde 1933. Artículos sobre temas arqueológicos y de divulgación fueron también publicados por Valcárcel en los periódicos de Buenos Aires²⁷¹.

Mirador Indio fue publicado originariamente en 1937, con una portada diseñada por Sabogal, y recogía buena parte de los artículos de Valcárcel publicados en La Prensa de Buenos Aires. Según el propio Valcárcel, esos artículos fueron a su vez reproducidos en diversas revistas de América “y los leyeron algunos millares de personas de nuestro mundo hispano parlante”²⁷². Aun después de esta antología, Valcárcel siguió publicando en *La Prensa*, entre ellos una nota sobre el significado de la obra del Inca Garcilazo de la Vega²⁷³.

ARGUEDAS Y OTROS PERUANOS, BOLIVIANOS Y ARGENTINOS: UN ESPACIO COMÚN DE REFLEXIÓN

José María Arguedas realiza sus aportes desde una visión del folklore y de los elementos del patrimonio inmaterial que subyacen tanto en los pueblos indígenas como en las manifestaciones “mestizadas culturalmente” en la sierra peruana. Busca en sus relatos justamente señalar la capacidad creadora del indio y del mestizo, algo que él personalmente testimoniaba tan claramente²⁷⁴. Conjuntamente con Luis Valcárcel escribirán en *Folklore Americano*, el Órgano del Comité Interamericano de Folklore, en Lima (1956) mostrando como se fue vertebrando todo este conjunto de intelectuales cuzqueños en sus diversas facetas disciplinares y temáticas. Sus artículos en Argentina fueron abundantes y siempre vinculados a temas etnográficos y antropológicos²⁷⁵.

Otros cuzqueños como Gover Zárate escribirán también en periódicos de Buenos Aires sobre “Las casas solariegas del Cuzco” utilizando como recurso ilustrativo los dibujos de Francisco E. Olazo y Mariano Fuentes Lira realizados en 1934. Zárate, editor de una *Guía del Cuzco*, realiza en su extenso artículo un recorrido descriptivo de la ciudad, incorporando diversas referencias históricas que incluyen citas de los cronistas o el vasto mundo de las tradiciones orales que configura todavía una parte sustancial de los mitos y creencias de la antigua capital del imperio²⁷⁶.

271 Valcárcel, Luis E. “Las torres funerarias de Sillustani” y “Sud Perú, país de quimeras”. *La Prensa*, Buenos Aires, 22 de junio de 1935 y 28 de abril de 1940.

272 Valcárcel, Luis. *Mirador indio*. Primera Serie. Lima, Museo Nacional, 1937. Los artículos que incorpora se refieren entre otros a “Cultura del maíz”, “Los mitos solares”, “El agua”, “La técnica”, “Muerte y sociabilidad”, “Campo y sociedad” y “Nuevas interpretaciones de la cultura incaica”.

273 Valcárcel, Luis. “Estampas del Inca Garcilazo”. *La Prensa*, Buenos Aires, 16 de julio de 1939.

274 Arguedas, José María. *Canto Kechwa*. Lima, Club del Libro Peruano, 1938. Con ilustraciones de su cuñada, la artista Alicia Bustamante.

275 Arguedas, José María. “Fiesta en Tinta”, “Ritos de la Cosecha” y “El valor documental de la fiesta del Señor de la Caña”. *La Prensa*, Buenos Aires, 20 de octubre de 1940, 27 de julio de 1941 y 30 de agosto de 1942.

276 Zárate, Gover. “Casas solariegas en el Cuzco colonial”. *La Nación*, Buenos Aires, 27 de enero de 1935. Véase también “Una mañana en la catedral del Cuzco”. *La Nación*, Buenos Aires, 28 de octubre de 1934. Incluye dibujo de Francisco Olazo.

El padre Jorge Lira, párroco de numerosas doctrinas de la región cuzqueña y luego canónigo y figura entrañable en el mundo andino, realizó un magnífico diccionario quechua-español que fue publicado en Tucumán en 1944²⁷⁷. Posteriormente editaría en Lima una farmacopea indígena (1946) y con M. B. Farfán un trabajo sobre los himnos quechuas católicos que prologaría José María Arguedas²⁷⁸. Su compromiso con el mundo indígena fue tal que fundó en 1954 el Partido Nacional Indígena en el Cuzco y ocuparía por tiempos las alcaldías de Maranganí y Andahuaylillas.

El periodista puneño Federico More, uno de los baluartes del indigenismo en la zona altiplánica, estuvo en Buenos Aires y escribió nota como corresponsal o articulista en las revistas *Caras y Caretas* y *El Hogar*, así como en los periódicos *La Razón* y *Crítica*. El historiador cuzqueño Jorge Cornejo Bouroncle (1899-1993) también realizó artículos para los periódicos argentinos y el arquitecto Emilio Harth Terré (1899-1983) de Lima haría lo propio²⁷⁹. Inclusive el fraile mercedario Pedro Nolasco Rodríguez, firmará un artículo sobre la famosa custodia que conservaba el templo de su orden en el Cuzco²⁸⁰. Desde el campo literario María Rosa Macedo (1909-?) autora de varios libros sobre el hombre y el paisaje peruanos, también aportaría artículos a los diarios de Buenos Aires²⁸¹.

En la Argentina los temas cuzqueños encontraron particular interés, no solamente en los teóricos de la reformulación americanista sino también en investigadores y científicos. Roberto Lehmann Nitsche escribía en 1928 sobre el Coricancha cuzqueño y también José Imbelloni lo haría con un libro de envidia titulado *Pachakutik. El incario crítico* que ratifica la nueva mirada y el aporte desde Argentina a esta preocupación de avanzar en el conocimiento de las culturas soslayadas²⁸². Acompañaba con interés las prospecciones arqueológicas de Tello y Valcárcel, el arqueólogo argentino Fernando Márquez Miranda (1897-1961) del Museo de La Plata, quien en 1937 hace una expedición científica al Perú²⁸³.

El arquitecto Carlos Federico Ancell, autor del libro *La biblia de piedra* (1924) y uno de los activos participantes del movimiento estudiantil de 1918 que reivindicaba la visión americanista, escribía sobre el Cuzco en 1924²⁸⁴.

277 Lira, Jorge A. *Diccionario Kkechua-español*. Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, 1944.

278 Lira, Jorge A. *Farmacopea tradicional indígena y prácticas rituales*. Lima, Antar, 1946; e *Himnos quechuas católicos cuzqueños*. Lima, Folklore Americano, 1955. Prólogo de J. M. Arguedas.

279 Cornejo Bouroncle, Jorge. "El tesoro de Pumakahua". *La Nación*, Buenos Aires 14 de mayo de 1939; Harth Terré, Emilio. "La piedra en la ciudad inca". *La Nación*, Buenos Aires, 21 de octubre de 1934, y "La fortaleza y la catedral del Cuzco". *La Nación*, Buenos Aires, 5 de enero de 1936.

280 Rodríguez, Fray Pedro Nolasco de. "La custodia de la merced del Cuzco". *La Nación*, Buenos Aires, 15 de diciembre de 1946.

281 Macedo, María Rosa. *Hombres de tierra adentro*. Lima, Ed. Hora del hombre, 1948, y "El Cuzco y su grandeza legendaria". *La Nación*, Buenos Aires, 11 de junio de 1950. Utiliza fotos de Chambi.

282 Lehmann Nitsche, Roberto. *El Templo del Sol en el Cuzco y las imágenes de su altar mayor*. Buenos Aires, Imp. Coni, 1928. Imbelloni, José. *Pachakutik. El incario crítico*. Buenos Aires, Ed. Nova, 1946. En los años 20, Imbelloni había publicado varios artículos sobre Tiahuanaco en el diario *La Prensa* de Buenos Aires, pudiendo mencionar entre otros "Cinco misterios convencionales de Tiahuanaco" (11 de febrero de 1926) o "Tiahuanaco. Crítica de la cronología hiperbólica" (7 de marzo de 1926).

283 Márquez Miranda, Fernando. "Visión arqueológica del Cuzco, sus culturas superpuestas". *La Prensa*, Buenos Aires, 2 de octubre de 1937. Posteriormente publicará "Un panorama de las primitivas culturas y artes del Perú". *La Nación*, Buenos Aires, 3 de septiembre de 1950.

284 Ancell, Carlos F. "Una población de la América española: la ciudad de los Incas". *La Nación*, Buenos Aires, 4 de febrero de 1924. Véase *La Biblia de piedra. Estudios de estética arquitectónica*. Buenos Aires, Ed. Porter, 1924.

Hacia 1929 Justo Dessein Merlo editaba en Buenos Aires otro texto sobre Bolivia y Perú que complementarían a otras ediciones de escritores bolivianos como Alcides Arguedas que se imprimen en la capital argentina²⁸⁵.

En el campo de la historia los argentinos José Torre Revello y Mario José Buschiazzo publicarían diversos artículos sobre temas peruanos y cuzqueños en diarios y revistas de Buenos Aires²⁸⁶. Lo propio harían desde una perspectiva más literaria Antonio Pérez Valiente de Moctezuma (1895-1941) y Julia Prilutzki Farny (1912-2002), en notas donde suelen recurrir, para ilustrarlas, a las fotos de Chambi²⁸⁷. Desde el campo literario Ernesto Morales escribía en 1928 sobre leyendas indígenas y también artículos sobre aspectos parciales de la cultura inca²⁸⁸. No faltará también el aporte desde una visión musical y folklórica como la que aporta Ana S. Cabrera (1897-1970), autora de libros que recogen sus impresiones de viaje y que recuerda al Cuzco en las festividades del cuarto centenario²⁸⁹.

En este cruce de sensibilidades e intereses compartidos podemos encontrar al argentino Wenceslao Jaime Molins (1900-1981) escribiendo, en ediciones bonaerenses, sobre Bolivia, y al boliviano Ricardo Jaimes Freyre (1868-1933) haciendo libros de historia sobre Tucumán y el noroeste argentino²⁹⁰. También el boliviano Alberto de Villegas escribiría en esos años sobre temas históricos regionales en periódicos de Buenos Aires²⁹¹.

En 1935 se realiza en Lima el XVII Congreso Internacional de Americanistas y Ricardo Rojas es invitado a disertar en la Universidad Mayor de San Marcos sobre “Las esencias vitales en que debe nutrirse la conciencia de América”. Allí con satisfacción los peruanos verifican cómo los argentinos ubican justamente en su territorio y en el antiguo incanato las raíces para la reformulación de una historia raigal que supere lo que Rojas llama “el corte brusco” de la conquista a pesar de señalar que carecemos de historia escrita antes de 1492²⁹².

Con una perspectiva más testimonial y centrada en la realidad boliviana luego de la Guerra del Chaco (reproduce los cuadros de Guzmán Rojas sobre el conflicto bélico), el musicólogo uruguayo Curt Lange realiza una mirada interrogadora sobre aquella realidad andina²⁹³.

285 Dessein Merlo, Justo. *Andes del sol. Aspectos de Bolivia y Perú*. Buenos Aires, Ed. Ateneo, 1929. Arguedas, Alcides. *Wuaua Wuaura. Novela boliviana*. Buenos Aires, Joyas literarias, 1922. (la primera edición es de 1904).

286 Torre Revello, José. “El trágico fin de Don Diego de Almagro. IV Centenario de la ejecución del famoso conquistador”. *La Prensa*, Buenos Aires, 1938. Buschiazzo, Mario J. “El templo y convento de Santo Domingo del Cuzco”. *Revista de Arquitectura*, Buenos Aires, noviembre de 1936. En ambos casos las fotos utilizadas son de Chambi.

287 Pérez Valiente de Moctezuma, Antonio. “Arte nativo, queros y huacos de los incas” y “Las montañas del Inca”. *La Nación*, Buenos Aires, 4 de diciembre de 1927 y 8 de diciembre de 1929. Prilutzki Farny, Julia. “La ciudad imperial”. *La Nación*, Buenos Aires, 11 de agosto de 1935.

288 Morales, Ernesto. *Leyendas de Indias*. Buenos Aires, El Ateneo, 1928 y “Un inca navegante”. *La Prensa*, Buenos Aires, 27 de diciembre de 1931.

289 Cabrera, Ana S. “Cuarto centenario de la fundación española de la ciudad del Cuzco” y “La moda de la mujer autóctona”. *La Nación*, Buenos Aires, 25 de marzo de 1934, 20 de febrero de 1944. Véase también *Rutas de América*. Buenos Aires, Ediciones Peuser, 1941, con ilustraciones de Francisco De Santo.

290 Jaime Molins, Wenceslao. *El despertar de una nación*. Buenos Aires, Ed. Tor, 1925; y *Potosí. la ciudad única*. Buenos Aires, Ed. Océana, 1922. Jaimes Freyre, Ricardo. *El Tucumán del siglo XVI*. Buenos Aires, Coni, 1914, e *Historia del descubrimiento del Tucumán*. Buenos Aires, Coni, 1916.

291 Villegas, Alberto de. “La prisión de Atahualpa, hijo del Sol”. *La Nación*, Buenos Aires, 13 de noviembre de 1932.

292 Rojas, Ricardo. “Esencia vitales en que debe nutrirse la conciencia de América”. *Itinerario de América*, Buenos Aires, N° 13, 1935.

293 Curt Lange, Francisco. *Impresiones andinas*. Montevideo, Ed. Nueva América, 1938.

No faltarán finalmente escritores extranjeros como Waldo Frank que dejaron sus testimonios e impresiones sobre el Cuzco y su región en los periódicos argentinos. En 1931 escribía sobre los indígenas del altiplano peruano y en 1932 incluía en su artículo dos xilografías de David O. Green de Chicago, sobre el indio del Cuzco y el indio aymara²⁹⁴.

II. EL “DESEMBARCO” ARTÍSTICO DE CUZCO EN BUENOS AIRES

DE ALGUNOS ARTISTAS PERUANOS EN LA ARGENTINA

Aunque será en el capítulo siguiente cuando hagamos alusión al fluido intercambio de artistas en la ruta cultural que unió a Buenos Aires con Cuzco, nos parecía oportuno, y antes de referir con detalle a la presentación de la Compañía Incaica de Teatro en la capital argentina en 1923, dejar constancia, a manera de antecedente, cómo se había fraguado en los años previos, a partir de la presencia de algunos artistas peruanos en la Argentina, un marco favorable a dicha receptividad. En tal sentido, queremos hacer notar que esta situación se plantea aquí de manera sesgada, en tanto que para entender el éxito de la citada Compañía y la puesta en escena del drama quechua “Ollantay”, mucho tuvo que ver la inclinación de varios artistas y literatos argentinos que se plegaron al ideario indianista ya en circulación por el sur del continente, y, en el caso de los primeros, adaptando los lenguajes prehispanistas e indígenas a sus propias obras. Será pues más adelante cuando tracemos un panorama más amplio acerca de los intercambios artísticos producidos en la ruta cultural, de allí este carácter parcial que señalamos para este apartado.

Para referirnos a la presencia del arte peruano en la Argentina quizá podríamos señalar como antecedente lejano a la época que vamos a tratar, la presentación, en 1867 en Buenos Aires, del gran lienzo “*La muerte de Atahualpa*” de Luis Montero (hoy en el Museo de Arte de Lima), con notable aceptación popular como señaló el historiador Adolfo Ribera, lo cual nos habla también de la recepción y comprensión de un imaginario que no era propiamente “nacional argentino” sino “americano”, que permite vislumbrar el desarrollo de una identidad continental que se consolidaría como tal en las primeras décadas del XX. Este hecho marcó un hito significativo a la vez que aislado.

Aun insertos en el siglo XIX, debemos hacer mención a la figura de Teófilo Castillo (1857-1922), radicado en Buenos Aires entre 1888 y 1906, tras su experiencia formativa en Europa. Regresado al Perú en ese último año, retornaría para autoexiliarse en Tucumán en 1920, donde fallecería en 1922. Como solía ser habitual (le había pasado a Luis Montero, le ocurriría a José Sabogal), el retorno en barco desde Europa solía traer aparejada escala en Buenos Aires. En algunos casos, como es el de Castillo, esto significaría finalmente no una corta detención sino el inicio de una nueva, y en su caso larga, etapa de vida. En el trayecto desde el Viejo Continente había conocido a la vasca María Gregoria Gaubeka, con quien decidiría casarse y radicarse en la capital argentina. El artista conseguiría vincularse rápidamente al medio argentino, pasando a colaborar con artículos de historia y crítica de arte en periódicos como *La Prensa* y *La Nación*. Fue designado director artístico de la Casa Witcomb, a la par que iba exponiendo pintura y fotografía en distintos espacios de la ciudad, dedicándose entre otros menesteres al oficio de retratista.

294 Frank, Waldo. “Los hijos de la roca”. *La Prensa*, Buenos Aires, 30 de agosto de 1931, y “El conquistador del Perú”. *La Prensa*, Buenos Aires, 4 de octubre de 1932.

Su emprendimiento más trascendente fue la creación de la Casa de Fotografía y Galería de Arte Freitas y Castillo, en 1892, esencial en el proceso de consolidación de las exhibiciones de arte en el país, que concretó junto a su amigo José Virginio Freitas; allí se hizo cargo de la Sección de Pinturas y Porcelanas²⁹⁵. Freitas, hijo del conocido fotógrafo Christiano Junior, curiosamente fundador en 1868 del establecimiento que luego se convertiría en la casa Witcomb, también había sido empleado de ésta; el salón que abrió junto a Castillo estaba ubicado en Florida al 300, pared con pared con aquél²⁹⁶. Justamente Christiano Junior, en mayo de 1901, instalado en la ciudad de Corrientes, se convertiría en agente de la casa Freitas y Castillo, trabajando como iluminador de retratos y dando lecciones de iluminación fotográfica²⁹⁷. En ese mismo año Freitas y Castillo acondicionaron el local para sala de exposiciones de arte, tomando el camino que ya transitaba Witcomb desde 1896, destacando a partir de entonces las muestras de “Pintura española contemporánea” organizadas por el andaluz José Pinelo, competidor en cierta medida del otro marchante de arte español destacado del momento en Buenos Aires, José Artal, que hacía las suyas en Witcomb fundamentalmente. Hacia 1902 Freitas y Castillo dejaron de actuar como socios en el emprendimiento, y el espacio pasó a denominarse simplemente Salón Castillo, dedicado esencialmente a exposiciones de arte, desarrollando estas tareas hasta poco antes del Centenario (aparentemente hasta 1907 o 1908). Freitas, quien había realizado un viaje a Europa, abrió un local de fotografía artística en Lavalle 627, muy cerca de su antiguo reducto.

En 1906 Teófilo Castillo había retornado al Perú, llevando consigo una novedad para la Lima de entonces: la fotografía iluminada. Pronto ingresó a trabajar en el establecimiento fotográfico de Courret y Cía.²⁹⁸. En 1908 partiría hacia Europa para dar nuevos bríos a su propia evolución de artista, incrementándose su fascinación, ya desarrollada en Buenos Aires a través de las exposiciones de arte español, por el preciosismo del catalán Mariano Fortuny, cuya impronta quedaría evidenciada en su pintura. Posiblemente haya también tenido que ver en esta huella la de otro artista, muy cercano estéticamente a Fortuny y seguidor de él, el argentino Emilio Caraffa, residente en Córdoba donde fue el principal promotor de la Academia y el Museo de Bellas Artes. La trayectoria de este tiene, en lo estético y en lo temático, paralelismos con la de Castillo, inclinándose por la pintura de género, la histórica y la religiosa, a la manera *fortunysta*.

Para Teófilo Castillo sería decisivo el viaje realizado casi una década después, en 1917 y 1918, a Bolivia, Chile y Argentina, que a su juicio significó “descubrir” que la modernidad de estos países aun no había sido alcanzada de manera auténtica por el Perú. Varias notas publicadas en serie bajo el título de “En viaje del Rimac a la Plata”, en la revista limeña *Variedades*, da cuenta de sus andanzas e impresiones durante el recorrido, mostrando un especial entusiasmo por la casa de Arturo Posnansky en La Paz, y sus ornamentaciones tiawanacotas, edificio que compara por su prestancia y significación con el Palacio Arzobispal de Lima, de Ricardo de Jaxa Malachowski, este de inspiración virreinal²⁹⁹.

295 Villegas Torres, Fernando. *El Perú a través de la pintura y crítica de Teófilo Castillo (1887-1922)*. Nacionalismo, modernización y nostalgia en la Lima del 900. Lima, Asamblea Nacional de Rectores, 2006, p. 107.

296 Palomar, Francisco. *Primeros Salones de arte en Buenos Aires*. Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1962, p. 73. Cuadernos de Buenos Aires N° XVIII. Ver también: Martínez, Rosendo. *Apuntes. Exposiciones de Arte en Buenos Aires. Salones Witcomb 1896-1916*. Buenos Aires, s.e., c.1934.

297 Alexander, Abel, y Príamo, Luis. “Recordando a Christiano”. En: *Un país en transición (1867-1883) Christiano Junior*. Buenos Aires, Fundación Antorchas, 2002.

298 Ugarte, Joaquín H. “Teófilo Castillo, 1857-1922”. En: *Pintor Teófilo Castillo (exposición retrospectiva)*. Lima, Sociedad de Bellas Artes del Perú, 1942.

299 Villegas Torres, Fernando. *El Perú a través de la pintura*, ob. cit., pp. 86-93.

En 1920, habiendo ya Sabogal desembarcado en Lima, y en vísperas de las celebraciones del Centenario de la emancipación peruana, y dominado Castillo por un marcado escepticismo respecto de Lima, ciudad en la que continuaba sus actividades como pintor e ilustrador, a la vez que la de crítico de arte, decidió marcharse. Se radicó entonces en San Miguel de Tucumán, siendo contratado como profesor de dibujo en la Universidad Nacional. Allí fundará un órgano de difusión artística y social, de carácter mensual, *Sol y Nieve. Revista Regional Argentina*³⁰⁰, editada por el periódico *La Gaceta*, y cuyo primer número se publicará el 12 de marzo de 1922, nueve meses antes de su fallecimiento, producido el 7 de diciembre de ese año. El variopinto contenido de la revista puede apreciarse desde el primer número, en donde se suceden páginas dedicadas a las fotografías de Luis Posse, reproducciones de obras del propio Teófilo Castillo como la titulada “Lapachos en flor” o una serie de apuntes a la pluma bajo el título “Impresiones de Santiago”, una entrevista suya al poeta Juan Carlos Dávalos en Salta, poemas, notas deportivas y un amplio reportaje gráfico sobre disfraces de carnaval de los niños tucumanos³⁰¹. En otros números encontramos, del propio Castillo, algunos artículos dedicados a casonas particulares de Tucumán, al estilo de las que publicaba en la revista *Plus Ultra* de Buenos Aires el granadino Antonio Pérez Valiente de Moctezuma, en donde al análisis del edificio agregaba comentarios sobre el mobiliario o las colecciones de arte de turno³⁰².

En sus años de residencia en Tucumán, Teófilo Castillo recorrerá en varias ocasiones por la región, como se aprecia en sus testimonios artísticos y literarios sobre Salta, Jujuy o Santiago del Estero (aquí pintará *La casa colonial de Santiago*, óleo reproducido en el número 4 de *Sol y Nieve*). En Tucumán, además de continuar con el cultivo del retrato, pintará lienzos como el titulado *Evocación histórica*, que representa el momento en que Manuel Belgrano presenta la bandera ante el Congreso de Tucumán en julio de 1816. Entablará numerosos vínculos profesionales y amistades como las cimentadas con los artistas Atilio Terragni –a la sazón Director de la Academia de Bellas Artes de la Universidad de Tucumán–, el escultor Juan Carlos Iramain y Jorge Augspurg, quien pocos años después, en 1926, publicaría su obra más recordada, *Arquitectura colonial de Salta*³⁰³, ilustrada con sus dibujos a la pluma, faceta en la que era eximio artista.

Dejando de lado a Castillo, señalaremos el papel ejercido en la Argentina por el arequipeño Julio Málaga Grenet (1886-1963), artista de reconocido prestigio en el ámbito peruano, y que triunfó con sus caricaturas durante la primera década del XX en prestigiosos periódicos y revistas limeños. En tal sentido podemos destacar su acción en *Actualidades* (se vincula a la misma en 1904), *Monos y monadas*, que dirigió junto a Leónidas Yerovi a partir de su creación en 1905, y *Varietades*, a partir de 1908, en la que sería reemplazado dos años después por Francisco González Gamarra. Fue considerado el más sagaz de cuantos hicieron, mediante la pluma, una lectura satírica de los sucesos de la política nacional³⁰⁴.

En 1909, un año antes del Centenario argentino, en la plenitud de su éxito, y debido a una caricatura suya, el semanario *Figaro*, en el cual trabajaba, fue clausurado. La libertad de prensa se

300 De esta revista se editaron solamente seis números, todos en 1922.

301 *Sol y Nieve*, Tucumán, año I, N° 1, 12 de marzo de 1922. (Gentileza: Celia Terán).

302 Castillo, Teófilo. “Casa del señor Alfredo Guzmán”. *Sol y Nieve*, Tucumán, año I, N° 3.

303 Editado por la Casa Peuser de Buenos Aires.

304 Rivera Escobar, Raúl. *Caricatura en el Perú. El Periodo Clásico (1904-1931)*. Lima, Universidad de San Martín de Porres, 2006. Ver también: Acevedo, Juan. “Málaga Grenet: humor gráfico limeño”. En: Maticorena Estrada, Miguel (comp.). *Historia de Lima y otros temas. VI Coloquio de historia de Lima*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1999, pp. 33-35.

había visto seriamente amenazada debido a la política represiva contra los medios de comunicación aplicada por el primer ministro Rafael Villanueva, tras la sublevación del 29 de mayo llevado a cabo por los Piérola contra el presidente Augusto B. Leguía. Ante la desagradable situación, Málaga Grenet tomó la decisión de marcharse a Buenos Aires, donde se consolidó pronto, junto a su amigo Alejandro Sirio y a otros artistas del gremio, como uno de los ilustradores principales de la vida social argentina, de su historia y sus circunstancias. Así lo hizo en medios tan reputados como *Caras y Caretas* (del que tras su llegada se convirtió en director artístico) o, más adelante, en *Plus Ultra*, *Mundo Argentino* y *El Hogar*, órganos de difusión masiva de alta circulación.

Aun mediando una larga temporada en que regresó a Lima, entre 1916 y 1921, para vincularse a la dirección del diario *El Perú* junto a Luis Fernán Cisneros, tarea que a la postre sería efímera, o para colaborar como dibujante en *Excelsior* o la revista *Don Lunes*, Málaga Grenet tenía ya prestigio consolidado en la capital argentina donde a partir de 1921 se desempeñaría como director artístico del suplemento dominical del diario *La Nación*, en el cual publicarían sus artículos, como hemos visto, los más conspicuos representantes de la intelectualidad cuzqueña. Su proyección artística se consolidaría a partir de allí con variadas tareas, no solamente en Buenos Aires sino en otros centros notables como Nueva York o París, donde ilustró libros como *Sang Gitane*, de Raymond Escholier en 1933.

Para cuando esto sucedía, se había producido ya la estancia de José Sabogal (1888-1956) en la Argentina, una vez cumplida su experiencia formativa europea. En efecto, Sabogal había partido hacia Roma en 1909, y dos años después, tras estallar la guerra ítalo-turca se dirigió al norte de África (Argelia y Marruecos) desde donde pasó a España. Tras recorrer algunas regiones de la Península, en Cádiz se embarcó con rumbo a Buenos Aires. En la capital argentina ingresó en la Academia de Bellas Artes, donde compartirá experiencias con los pintores Alfredo Guido, Ítalo Botti y Lino Enea Spilimbergo, y el escultor Agustín Riganelli, quienes serán entonces su principales referentes. En las tardes de domingo, acompañado por otro estudiante, Modesto Luccioni, se dirigió a menudo a pintar en los bosques de Palermo, a la Boca o a las afueras de la ciudad. Al terminar sus estudios allí, en 1913 fue nombrado profesor de dibujo en la Escuela Normal de Jujuy, instalándose durante un lustro en el noroeste argentino; en Jujuy realizaría sus dos primeras exposiciones individuales, en 1916 y 1917, dedicándose, en cuanto a su arte, a la realización de paisajes como el de la “Quebrada de Humahuaca” que fue adquirido por el gobierno de la provincia. Ejerció también, aunque no con el suceso de su compatriota Málaga Grenet, el oficio de la caricatura³⁰⁵.

En 1918 presentó Sabogal al Salón Nacional argentino el óleo “Carnaval de Tilcara”. Para entonces este pueblo de la Quebrada era eje aglutinador de un conjunto de artistas argentinos como Jorge Bermúdez o José Antonio Terry, ya con prestigio dentro de la órbita costumbrista e indianista, iconógrafos de los tipos humanos del noroeste argentino. Sabogal pasará temporadas allí durante el año 1918 antes de emprender su retorno al Perú y su paradigmática visita a Cuzco, donde realizará la serie de lienzos que expondría al año siguiente en Lima, dando pie a la consolidación, en la capital peruana, del llamado “indigenismo” pictórico peruano. De cualquier manera, creemos conveniente señalar que el terreno limeño que pisó Sabogal estaba previamente abonado, desde al menos un par de años antes, cuando se había presentado con éxito notable la Compañía Dramática Incaica Cuzco dirigida por Luis Ochoa (febrero y marzo de 1917); de ello

305 Falcón, Jorge. “¿Por qué Sabogal?”. En: *José Sabogal, 1888-marzo-1988*. Lima, Comisión Centenario José Sabogal, 1988, pp. 39-40.

hablaremos en el apartado siguiente. Como recordaba María Wiese, “Es en Jujuy que germina en el espíritu de José, el deseo de adentrarse en las tierras de América, en el Perú, su patria, y de esta patria el Cuzco... Amamantado de cultura europea –habiendo bebido, como Rómulo y Remo, en las mamas de la loba romana- José Sabogal descubrirá otra cultura; la del Perú. Ha comenzado este descubrimiento en los Andes Norteños argentinos, cuyas semejanzas con los nuestros es marcada; peregrino del arte, José empaqueta sus bártulos de pintor y por la ruta de Bolivia se dirige a Cuzco, la ciudad sagrada del incanato”³⁰⁶.

Sabogal tardaría una década en retornar a la Argentina, para exponer en Amigos del Arte en Buenos Aires, ya como artista consagrado y figura primordial del Indigenismo peruano. Su presencia en las páginas de *Amauta*, de importante difusión en los círculos intelectuales porteños, e inclusive la repercusión que tendría en algunos medios porteños su labor artística y su exposición de 1928, con un importante apartado dedicado a la xilografía, le permitirían instalarse como referencia del arte americano en la capital argentina³⁰⁷. En *Áurea*, una de las revistas argentinas que apuntó a tener un alcance cultural americanista, dio cuenta de la obra xilográfica de Sabogal el belga Víctor Delhez, quien se había radicado en la Argentina en 1926, donde a partir de ese año llevó a cabo una sobresaliente labor como grabador y xilógrafo. Delhez se expresó con entusiasmo acerca de la obra de Sabogal: “Su xilografía es el diminutivo de su pintura. El tema es el mismo. Continúa resolviendo problemas de colorido con el diminutivo de la cantidad de colores (blanco y negro) y el diminutivo de oficio... (...). La xilografía de Sabogal es la conclusión de su pintura. abstracción hecha de las nuevas tendencias que esta parece adoptar... Me inclino a creer que jamás se sobrepasará en los grabados del género que presenta, porque ha alcanzado la perfección que aún busca en la pintura”³⁰⁸.

El contacto de Sabogal con Bermúdez y Terry devendrá fundamentalmente para el peruano en la consolidación de sus temáticas y en la consolidación de una estética pictórica que tiene raíces en el regionalismo español, para entonces inspirador de buena parte de esa generación de creadores. La relación entre estos artistas crearía un caldo de cultivo que después continuarían otros como el español Francisco Ramoneda, que se radicaría en la localidad de Humahuaca. Pero antes de referirnos a éste, de actividad posterior en la región, desentrañemos aquí la labor de Bermúdez y de Terry en Tilcara, y el paso de otros notables artistas por la zona, como fue el caso de la francesa radicada en Buenos Aires Léonie Matthis, quien dedicaría varias series de gouaches al pasado y al presente indígena del norte del país.

El indigenismo en la pintura argentina, como analizaremos más detenidamente en el siguiente capítulo, si bien no alcanzó a tener la fuerza que tuvieron otras temáticas, dejó al menos expresiones puntuales en un conjunto de artistas que hicieron del asunto *leit motiv* de sus obras. Bermúdez fue quizá el más reconocido, llegando a puntos destacados como su exposición en Buenos Aires en 1919 que fue signada dentro de las tres exposiciones del año por el crítico y director de la revista *Augusta*, Manuel Rojas Silveyra³⁰⁹. Bermúdez había tenido una trayectoria casi paralela a la

306 Wiese, María. *José Sabogal, el artista y el hombre. Un relato*. Lima, 1957, p. 18.

307 Ver entre otras reseñas: Fernández, Celestino. “José Sabogal”. *Orientación*, Buenos Aires, N° 7, octubre de 1928.

308 Delhez, Víctor. “La xilografía de Sabogal”. *Áurea*, Buenos Aires, a. II, N° 15, agosto-septiembre de 1928, p. 7. Sobre Sabogal podemos citar también: Eandi, Héctor I. “Las exposiciones. Del pintor peruano José Sabogal”. *Áurea*, Buenos Aires, a. II, N° 15, agosto-septiembre de 1928, p. 22.

309 Rojas Silveyra, Manuel. “Las tres exposiciones del año. Bermúdez, Quirós y Fader”. *Augusta*, Buenos Aires, N° 17, octubre de 1919, pp. 151-176.

de Sabogal: también viajó a Europa en 1909, en su caso dirigiéndose a París, donde tras estudios académicos entró en contacto con su principal mentor, el vasco Ignacio Zuloaga, quien fue el que le incitó a dedicarse al paisaje y a las costumbres argentinas, lo que hizo tras regresar en 1913, al mismo tiempo que arribaba el peruano a la capital argentina. A partir de entonces la vinculación con el noroeste argentino y específicamente con Jujuy será moneda corriente en su trayectoria, solamente interrumpida por la obligatoriedad de desempeñar su cargo en la Academia Nacional de Bellas Artes en Buenos Aires. Los veranos traerán para Bermúdez la posibilidad de encuentro con Sabogal en Tilcara y los viajes otras poblaciones de la provincia de Jujuy. En 1919, estando ya este triunfando en Lima, Bermúdez se radicará en Catamarca³¹⁰.

En el caso de José Antonio Terry³¹¹, también su senda estuvo marcada por la pintura regionalista española. Proveniente de una familia de notables –su padre, del mismo nombre, había sido Ministro de Hacienda y Plenipotenciario del gobierno argentino ante el de Chile, y eminente abogado-, se había formado con Reinaldo Giudici, Ángel Della Valle y Ernesto De la Cárcova en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes hacia 1892, con Pedro Lira en la Academia de Bellas Artes de Chile diez años después, y, en Francia, a partir de 1904, con León Bonnat y Lucien Simon. Antes de retornar a la Argentina en 1910, recorrió detenidamente España empapándose de sus paisajes y del arte de Goya, El Greco y los pintores regionalistas contemporáneos. Al año siguiente inició su proceso de radicación en Tilcara, aunque manteniendo firmes lazos con la capital argentina y con Francia, en donde continuó exponiendo a menudo sus obras, en especial en los años 20. Había arribado al norte junto a otro pintor, Pompeo Boggio, integrados ambos a la Comisión de Arqueología que comandaban Juan B. Ambrosetti y Salvador Debenedetti, este último Director del Museo Etnográfico de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires.

No pretendemos hacer aquí un amplio recorrido biográfico por la vida y trayectoria artística de Terry, sino solamente centrar la atención en esos años de la segunda década de siglo en el que, como vimos, pasaron por Tilcara Sabogal y Bermúdez. La relación con ellos y la convivencia no está del todo esclarecida, pero casi con seguridad habrían coincidido allí en numerosas ocasiones. Terry estaba absolutamente consustanciado con aquella tierra, donde construiría su casa-atelier en 1922. Para entonces ya era usual que sus obras, de paisajes y tipos tilcareños, fueran enmarcadas, como una manera de potenciar aun más su raigambre al terruño, con madera de cardón. Reconocía que no le había sido fácil llegar a esa consolidación: *“La vida es muy difícil; hay que luchar con aquella gente que se puede decir son indios; no tienen noción de nada y son llenos de supersticiones; he tenido que familiarizarme con ellos para poder conseguirlos de modelos”*³¹².

Sería Terry quien en 1920 invitara a pintar en el Norte a Léonie Matthis y su marido, el pintor argentino Francisco Villar. A partir de entonces será una constante la visita del matrimonio a las poblaciones de la región, pintando en Tilcara, Uquía, Huacalera y otras localidades, en especial la primera. La vasta producción de Matthis en aquellas tierras se vería reflejada en numerosas exposiciones realizadas periódicamente en Buenos Aires, como las cinco en las salas de Witcomb entre 1920 y 1926, y la primera que presentó en el Salón Müller en 1933. La primera de todas, titulada “Paisajes de Salta y Jujuy”, llevada a cabo entre el 30 de agosto y el 11 de septiembre

310 Del Campo, Cupertino. *Jorge Bermúdez*. Buenos Aires, Casa Jacobo Peuser, 1926.

311 Ver: *José Antonio Terry. Vida y obra*. Tilcara, Ministerio de Cultura y Educación de la Nación, 1981.

312 Archivo del Museo José A. Terry, Tilcara. Memorias inéditas del artista, mecanografiadas.

de 1920, no era la primera que Witcomb dedicaba a las temáticas andinas, debida cuenta de la realizada en 1916 por el pintor austríaco Svetovar M. Franciscovich bajo el título de “Un viaje al Lago Titicaca”.

Léonie Matthis sería una de las mayores protagonistas en el eje Buenos Aires-Cuzco, pasando por el norte argentino y ciudades bolivianas, en especial Potosí, como referiremos en el apartado siguiente, cuando hablemos también de la concreción de una de sus series históricas más interesantes, la titulada “Un viaje al país de los Incas”.

LA MISIÓN PERUANA DE ARTE INCAICO

“La creación del teatro incaico ha sido un resultado trascendental de los armónicos esfuerzos de los núcleos argentino y peruano. Bajo la cúpula catedralicia del Teatro Colón, se ha anunciado la aurora del gran arte de América. La suerte ha deparado este insigne honor de los precursores a reducidos grupos de Buenos Aires y el Cuzco, como queriendo vincular, a través de dos mil años, a las dos grandes metrópolis del sur continental. En la gloriosa evocación de los Inkas se han unido dos magníficos anhelos de pasado y de futuro, como una promesa de que la civilización colombina que se incubaba ha de arrancar de las profundas raíces de la antigüedad keswa” (Luis E. Valcárcel, 1923)³¹³

Entre los más significativos contactos culturales efectivizados entre Cuzco y Buenos Aires, indudablemente debemos mencionar el arribo, en 1923, de la Compañía de Arte Incaico, dirigida por Luis E. Valcárcel, para actuar en dicha capital. Desde la óptica argentina la puesta en escena y el programa cultural realizado en torno de la misma, resultaba toda una novedad y un paso adelante en la consolidación del ideario americanista en boga en esos años. Dentro de lo que podríamos llamar “cuzqueñismo” se alcanzaría al año siguiente un nuevo reconocimiento al ser premiado en el Salón Nacional la *Chola desnuda*, del rosarino Alfredo Guido, una suerte de venus cuzqueña que hoy luce en el Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino” de Rosario.

Si, como decíamos, para la capital argentina la presentación en el Teatro Colón de la Compañía representaba un soplo de aire fresco, para entonces este tipo de representaciones estaba ya en un momento de transición y declive desde la óptica incanista cuzqueña, e iba dejando lugar a representaciones de corte cada vez más popular, vinculadas a la población consumidora del mismo y no tanto desde la perspectiva histórica. Esta situación ha sido certeramente analizada y documentada por César Itier, quien permite hacernos conocer los antes, durante y después de esa época significativa para el teatro de reconstrucción incaica.

Para entender el proceso es necesario mencionar que desde el siglo XVI se habían venido escribiendo y representando obras quechuas, teniendo un periodo de esplendor entre mediados del siglo XVII y 1780. En el cambio del siglo XVIII al XIX el cura de Sicuani Antonio Valdez escribió la obra paradigmática del género, *Ollantay* (con el título original *Los rigores de un padre y generosidad de un rey*, como señala Zoila S. Mendoza), que habría de ser traducida y adaptada a varios idiomas a partir de entonces. Entre finales del XIX y principios del XX las dos obras que se presentan en el Cuzco, aunque de forma esporádica, son *Sumaqti'ika* (1892) de Nicanor Jara y la

313 Valcárcel, Luis. Carta al Presidente de la Comisión Nacional de Bellas Artes de Argentina, Arq. Martín Noel, 17 de diciembre de 1923. En: Valcárcel, Luis E. (ed.). *Inkánida. Publicaciones nacionalistas*. Cuzco, 1924, p. 9.

más conocida de todas, *Ollantay*, que se escenificará tres veces en 1906 y otras tantas en 1910; en la mayor parte de los casos se utilizó la versión musical creada por Manuel Monet, pionero de la música de corte regionalista y nacionalista, que desde finales del XIX, junto a otros colegas, venía recopilando melodías indígenas para incorporarlas a sus composiciones³¹⁴.

El momento de mayor esplendor del teatro quechua en la contemporaneidad se dará entre 1913 y 1922, tras lo cual sobrevendrá ese declive que mencionamos. Esta etapa de sucesos está en buena medida vinculada a las reformas universitarias que se producen poco antes, y que llevan a acceder al rectorado a Alberto Giesecke, quien, además de sus labores institucionales, se convertirá en uno de los máximos potenciadores del incanismo y sus representaciones teatrales, es decir lo que se llamó “teatro quechua”³¹⁵. El “descubrimiento” del Machu Picchu por Hiram Bingham en 1911 y el incremento en la recuperación de piezas arqueológicas y su difusión, ayudaría aun más a incidir en esa línea. Las creaciones estaban cargadas de ideología incanista; el teatro y la música eran denominados “teatro incaico” y “música incaica”. Este incanismo significaba considerar a la cultura andina del siglo XX como una continuación de la incaica, caracterizándose así por una marcada atemporalidad. Por extensión, esta posición significó a inicios de la centuria dar un sentido nacional de corte indigenista a toda creación artística de inspiración ancestral, como el referente más elevado y más digno.

Más allá del éxito local de las compañías de teatro que trabajaban sobre el pasado incaico para sus representaciones, es importante señalar el periodo 1917-1923 como el de proyección internacional del “teatro incaico”, desplazándose hacia diferentes rutas (Puno-La Paz-Buenos Aires, norte de Chile-Arequipa-Lima-Ecuador) numerosas compañías dramáticas, que pusieron en escena tanto *Ollantay* como otras obras de artistas contemporáneos inspiradas en el pasado incaico; César Itier recogió al menos referencias sobre 130 representaciones pero estima el número fue mayor en esos años. Entre las más significativas estuvo indudablemente la Compañía Dramática Incaica Cuzco, dirigida por Luis Ochoa y que tenía como director de orquesta a Leandro Alviña. La misma se presentó en 1917 en Puno y La Paz, y luego, dado el éxito alcanzado allí y sus repercusiones, en los teatros municipales de Arequipa y de Lima, donde fueron representadas *Ollantay* y *Sumaq'ika* entre febrero y marzo de ese año. Casi enseguida comenzaría su gira por La Paz, Oruro, Antofagasta y Valparaíso, entre otras escalas, la Compañía Lírica Incaica Ccorillacta, dirigida por Calixto Pacheco. En 1918 el teatro incaico se convirtió en el principal referente de las fiestas patrias celebradas en las ruinas de Sacsayhuamán. En los años siguientes se multiplicaron las presentaciones en los más variados destinos, y giraron, además de las citadas otras como la Gran Compañía Incaica El Sol, dirigida por Nemesio Cazorla Zúñiga o la Compañía Huáscar, de Nicanor Jara, que entre julio y septiembre de 1920 circuló por Lima, Piura y Ecuador³¹⁶.

La otra gran gira, en este caso de la Compañía Peruana de Arte Incaico dirigida por Luis E. Valcárcel, y a la que Ochoa se incorporó como actor principal, será la que se realice en 1923 a La

314 Mendoza, Zoila S. “Crear y sentir lo nuestro. La Misión Peruana de Arte Incaico y el impulso de la producción artístico-folklórica en Cusco”. *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana*. Austin, University of Texas Press, vol. 25, Nº 1, 2004, pp. 61-62. De esta autora recomendamos también, para ampliar los conocimientos, su libro *Crear y sentir lo nuestro. Folclor, identidad regional y nacional en el Cusco, siglo XX*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006.

315 Itier, César. *El teatro quechua en el Cuzco. Tomo I. Dramas y comedias de Nemesio Zúñiga Cazorla*. Lima-Cuzco, Instituto Francés de Estudios Andinos-Centro de Estudios Regionales Andinos “Bartolomé de las Casas”, 1995, pp. 25-26. Ver también: *Antología general del teatro peruano. Vol. 1. Teatro quechua*. Selección, prólogo y bibliografía de Ricardo Silva-Santesteban. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú-BBV Banco Continental, 2000.

316 Itier, César. *El teatro quechua en el Cuzco. Tomo II. Indigenismo, lengua y literatura en el Perú moderno*. Lima-Cuzco, Instituto Francés de Estudios Andinos-Centro de Estudios Regionales Andinos “Bartolomé de las Casas”, 2000, pp. 9-62.

Paz y Buenos Aires bajo la denominación de Misión Peruana de Arte Incaico, cuyo éxito llevaría a Valcárcel a afirmar que la Misión “hizo más por el Perú que treinta años de diplomacia”. Para entonces, en varias oportunidades y dirigidos por aquél, alumnos universitarios habían escenificado *Ollantay*, junto a otras obras teatrales como las del canónigo Mariano Rodríguez, Luis Ochoa (*Ollanta y Manco II*, 1921), José Félix Silva y Nicanor Jara. Igualmente eran frecuentes en el Cuzco las veladas literario-musicales presentadas por los estudiantes, que consistían en conferencias sobre temas locales y regionales y culminaban con la ejecución de piezas musicales andinas.

En 1923 llegó a la ciudad el embajador argentino en el Perú, el prestigioso historiador Dr. Roberto Levillier para quien se organizó una función especial que consistió en la presentación de teatro, poesía, música y danza, expresiones que causaron grata impresión en el diplomático. El entusiasmo de Levillier, quien era conocedor de primera mano de experiencias contemporáneas como los Ballets Rusos, a cuya actuación había asistido en el París de preguerra, le llevó a solicitar a Valcárcel que organizara una embajada artística para presentarse en Buenos Aires, y mostrar allí aspectos del arte incaico. A Valcárcel esta misión, inicialmente, le pareció que escapaba a sus posibilidades. Sin embargo se abocó al encargo, vislumbrando la importancia de tal pedido. Así viajará al extranjero, la mayor y más trascendente misión cultural llevada a cabo por cuzqueños de la primera mitad del siglo XX y a la que llamaron la Misión Peruana de Arte Incaico de la que Valcárcel fue su director. Es interesante notar el cambio en las denominaciones, donde ya se incorpora el mote de “peruano” para esta compañía, consolidando el sentido “nacional”, más allá del puramente local cuzqueño, con que se solían amparar estos grupos.

Entre octubre de 1923 y enero de 1924, el elenco compuesto por 47 actores, músicos, escritores, pintores y bailarines cuzqueños, además de un voluminoso equipaje y una vicuña, partieron de Cuzco rumbo a su primer destino, la capital boliviana, La Paz. Es interesante hacer notar que, mayoritariamente, los participantes de la Misión no eran de extracción popular sino más bien de las clases medias y altas del Cuzco. Cuando leemos el listado de los actores llama la atención el hecho de que aparece un sólo miembro con apellido de procedencia indígena, Ramón Sullkapuma; el resto son, mayoritariamente, apellidos españoles.

La primera parte del viaje hasta la ciudad de Puno, la hicieron en ferrocarril para continuar en ómnibus y automóvil hacia La Paz, según relata en sus *Memorias* el director Luis E. Valcárcel³¹⁷. En esta ciudad el público les brindó gran acogida, presentándose tres funciones en el Teatro Municipal. Entonces, el gobierno estaba presidido por Bautista Saavedra, autor de la obra *El Ayllu*, quien luego de felicitarlos, les concedió un subsidio que les permitió continuar viaje hacia Argentina por ferrocarril, viaje que duró dos días, pasando por Santiago del Estero donde la población los recibió con saludos en quechua, manifestando su orgullo por sus ancestros andinos. En Buenos Aires, adonde arribaron el 27 de octubre, fueron recibidos por los hermanos Noel, Martín, conocido arquitecto y por entonces presidente de la Comisión Nacional de Bellas Artes y Carlos, Intendente de la capital bonaerense. Gracias a sus gestiones, la Misión tuvo a su disposición el famoso Teatro Colón, uno de los más importantes del mundo en aquella época, y el concurso de notables artistas como Pío Collivadino, Jorge Bermúdez, Oscar Ferrarotti (pintaron los decorados a partir de los diseños de Figueroa Aznar), Alfredo Guido y Rodolfo Franco, quien sería el autor del magnífico y raro cartel de presentación de la Compañía de Arte Incaico. Los músicos López Buchardo y Calusio colaboraron en la instrumentación de las páginas sinfónicas.

317 Valcárcel, Luis E. *Memorias*. Editado por José Matos Mar, José Deustua y José Luis Rénique. Lima, Instituto de Estudios Peruanos (IEP), 1981, pp. 218-219.

Para el momento en que arriba la Misión Peruana, ya se habían producido, vinculados a la Argentina, algunos sucesos y representaciones teatrales de raigambre indígena. Esto sin mencionar la concientización por lo indígena americano que ya se manifestaba en el arte y la literatura desde hacía varios años, y sobre lo que hay sobradas referencias en otros capítulos de este trabajo. En lo específicamente teatral, en parte el origen debemos buscarlo en el París de principios de siglo, y en especial a partir de 1908 cuando hicieron su aparición en la capital francesa los Ballets Rusos de Sergei Diaghilev, que cambiarían, al decir de Rubén Darío, “los modos de pensar y apreciar en literatura, pintura, escultura, música, y hasta arquitectura”. Ese sería el primer paso para una amplia secuencia de ballets del mismo origen, suecos, propiamente surgidos en París y de otras procedencias, y de los cuales participaron como decoradores principales artistas de vanguardia³¹⁸.

En el caso de los argentinos, debemos destacar el amplio grupo de la rue Bagneux, agrupados en torno al pintor catalán Hermen Anglada Camarasa, quien fue determinante para que artistas argentinos como Gregorio López Naguil, Rodolfo Franco, Jorge Bermúdez o Gonzalo Leguizamón Pondal se inclinaran a incorporar en su arte los lenguajes del arte prehispánico sudamericano, especialmente el de raigambre incaica. Dentro de ese grupo, en el que estaban también Alberto Lagos, Roberto Ramaugé, Aníbal Nocetti, Tito Cittadini o el mexicano Roberto Montenegro, muchos de los cuales acompañarían a Anglada a Mallorca en 1913, en vísperas del estallido de la primera guerra mundial, se hallaban también el escritor Ricardo Güiraldes y Alfredo González Garaño, quienes años más tarde, darían origen al Ballet *Caaporá*³¹⁹, que, inspirado en leyendas indígenas guaraníes, suponían una suerte de adaptación de la idea de los Ballets Rusos al ideario nacionalista argentino y americano³²⁰. Indudablemente, la figura de Anglada había sido decisiva en acercar a ese largo grupo de discípulos a los Ballet Rusos como asimismo al Museo del Trocadero y sus piezas prehispánicas, incitándoles a pensar en un arte nuevo americano a partir de ese pasado, como ya lo habían hecho numerosos artistas basándose en el arte primitivo americano o africano, como Paul Gauguin o Pablo Picasso, a lo que se podía sumar la incorporación contemporánea de las estampas japonesas, que marcaron la renovación del ámbito artístico de París a partir de fuentes ajenas a “lo europeo”.

En 1913 y 1917 se produjeron presentaciones de los Ballets Rusos de Diaghilev en Buenos Aires, con lo cual la huella de los mismos se manifestaría de forma directa. En efecto, en la primera de las temporadas citadas se presentó el ballet “L’Après-midi d’un faune” de Debussy, con coreografía e interpretación de Vlaslav Nijinsky y con decorados de León Bakst. En ambos casos se seguía la línea ya consolidada en París, de concebir el ballet como “obra de arte total”, en esa intensa búsqueda de consolidar un arte moderno. Entremedio, en 1915, Güiraldes y González Garaño concretaban el proyecto del Ballet *Caaporá*, encargándose inicialmente la música a Pascual De Rogatis, lo que no se concretó de forma definitiva, existiendo inclusive tanteos para que, tras el interés mostrado por Nijinsky en la obra, fuera Igor Stravinsky quien le pusiera música, lo que también se frustró³²¹.

318 Ver, entre otros: Paz, Marga (dir.). *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000; Ocaña, María Teresa, y otros. *Picasso y el teatro. Parade, Pulcinella, Cuadro Flamenco, Mercure*. Barcelona, Museu Picasso, 1996.

319 Ver: Prins, Enrique. “Las decoraciones indígenas de González Garaño”. *Augusta*, Buenos Aires, año I, vol. I, 1918, pp. 71-79.

320 Véase: Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. “Hermen Anglada Camarasa y Mallorca. Su significación para el arte iberoamericano”. En: Cabañas Bravo, Miguel (coord.). *El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001, pp. 189-203; y “Roberto Montenegro y los iberoamericanos de Mallorca (1914-1919)”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, México. N° 82, Primavera de 2003, pp. 93-121.

321 Babino, María Elena. *Ricardo Güiraldes y su vínculo con el arte. Buenos Aires, París, Mallorca, un itinerario estético para un*

Lo único concreto es que Alfredo González Garaño exhibiría en abril de 1920, en el Salón Vilches de Madrid, los diseños de modelos, las tres decoraciones de los tres actos de *Caaporá* y accesorios, además de una cerámica, vestimentas y paisajes guaranícos. Esta muestra sería elogiada por el prestigioso crítico español José Francés, quien no dudó en afirmar que “*Ricardo Güiraldes, el autor de la leyenda Caaporá, hace surgir los caciques, las vírgenes, los guerreros, con el ímpetu arrollador de su primitivismo, agitando sus lanzas, sus mantos de pluma, sus gritos de reto en el fondo de las selvas remotas, entre las humaredas votivas y el revuelo de las flechas policromas a contra cielo urente. / Por su parte Pascual de Rogatis, el músico, ha seguido los ritmos viejos y melódicos del alma india a través de los cantos populares, y dándoles la sabia esquematización de los modernos sinfonistas franceses y rusos*”³²².

La puesta en escena teatral que sí se había concretado en Buenos Aires, en 1916, había sido la de la obra *Huemac*, bajo la dirección de Pascual De Rogatis (quien la había culminado dos años antes) y con libretos de Edmundo Montagne. Los diseños quedaron a cargo de Jorge Bermúdez. Se basaba dicha obra en una leyenda tolteca, que tenía como protagonista a Huemac, continuador del legendario monarca Acatl, una suerte de moisés tolteca. Se estrenó en el Teatro Colón el 22 de julio de 1916. Anteriormente, en 1910, Rogatis, cuyo americanismo se debió en buena medida a la lectura de *La Restauración Nacionalista* (1909) de Ricardo Rojas, había creado un breve poema sinfónico bajo el título de *Zupay*³²³, inspirado en el capítulo homónimo que Rojas había incluido en *El País de la Selva* (1907).

Pero habría que ir más allá para encontrarnos referencias de interés respecto del teatro indigenista en Buenos Aires. En tal sentido, es imprescindible señalar la representación de las obras *La indígena*, de Wenceslao Fumi, en el Teatro de La Victoria de Buenos Aires el 5 de diciembre de 1862, y más aquí en el tiempo *Atahualpa* del italiano Ferruccio Cattelani presentada en el Teatro San Martín el 10 de marzo de 1900. *Huemac* sería la segunda ópera de un compositor argentino basada en tema indígena después de *Yupanki* de Arturo Beruti, estrenada en italiano por Enrico Caruso en el Teatro de la Ópera el 25 de julio de 1899, y que fuera dramatizada tiempo después por Enrique Larreta. La puesta en escena de *Huemac* en 1916 se haría con intérpretes italianos, que, como era habitual, se negaron a cantar en castellano, por lo que la obra debió traducirse a la lengua de estos para ser representada en el Colón³²⁴.

Con motivo de la llegada a Buenos Aires de la Compañía Incaica, se pudo leer en un diario de Buenos Aires: “*Desde las audiciones que dieran en Buenos Aires los folkloristas santiagueños Manuel Gómez Carrillo y Andrés Chazarreta, nuestro público demuestra singular predilección por toda manifestación americanista de arte; a esta predilección se deben la fundación de la Sociedad Argentina de Arte Nativo y el éxito de la señora Ana S. de Cabrera*”³²⁵. A todo ello podríamos añadir la labor del poeta Arturo Capdevila, uno de los responsables de clasificar, en la Argentina, las tradiciones incaicas. La Misión venía procedente, como dijimos, de Bolivia, país en el que había

proyecto americanista. Buenos Aires, Universidad Nacional de General San Martín, 2007, pp. 27-32.

322 Francés, José. “El decorador González Garaño”. *El Año Artístico 1920*. Madrid, Editorial “Mundo Latino”, 1921, p. 125.

323 Ver: Bastos, A. “Zupay. Poema sinfónico de Pascual de Rogatis”. *Pallas*, Buenos Aires, N° 1, 15 de mayo de 1912, pp. 15-16.

324 Kuss, Malena. “Huemac, by Pascual de Rogatis. Native Identity in the Argentine Lyric Theatre”. *Anuario Interamericano de Investigación Musical*. Austin, University of Texas, vol. 10, 1974, pp. 68-87.

325 “Compañía Peruana de Arte Incaico. Su llegada a Buenos Aires”. *La Nación*, Buenos Aires, 28 de octubre de 1923.

significado, al decir de Valcárcel, una “cruzada de conquista de nosotros mismos” y un “torbellino cosmogónico”. En otras palabras, “una cruzada de americanismo” que luego se confirmaría con las exitosas presentaciones en Buenos Aires y Montevideo.

Ya en los días previos se aguardaba con gran interés, aunque no sin cierta intriga, la llegada de la Misión Peruana y las representaciones. El 25 de octubre se leía en *El Telégrafo*: “¿Tendrá éxito el espectáculo? Novelero es Buenos Aires y por ese aspecto la cosa ofrece halagüeñas expectativas... ¡Todo está bien con tal que la compañía no nos hable en quichua, pues aquí podrán las familias bien avergonzarse de no saber francés o italiano y, lo entiendan o no, van a ver a los actores de Roma o de París porque lo consideran de buen tono!. ¡Pero quichua! Sospechamos que el quichua no lo entienden ni los actores incaicos que han bajado del Cuzco (Cuzco es una ciudad peruana, no un falderillo de casa pobre). Esta aclaración va para las chicas del Colón, que nos consta que en geografía andan a pie...”³²⁶.

Fue el martes 6 de noviembre cuando comenzó la obra cultural de la Misión en Buenos Aires. A las 21,30 hs., en el vestíbulo del Teatro Colón, Luis E. Valcárcel pronunció una conferencia sobre la historia y el arte incaicos, acompañada de la proyección de vistas de monumentos indígenas y coloniales del Departamento de Cuzco, y la ejecución de algunas canciones por parte de Roberto Ojeda. Fue presentado a la sazón por el presidente de la Comisión de Bellas Artes, Martín Noel, y asistieron entre otras personalidades el Ministro de Instrucción Pública de la Nación Antonio Sagarna, el Intendente Municipal de Buenos Aires Carlos Noel y el decano de la Facultad de Filosofía y Letras, Ricardo Rojas.

En su discurso de presentación, Martín Noel afirmó, con su habitual florido verbo, aun al hablar de arquitectura, que “Valcárcel viene de aquella vieja y famosa Universidad cuya austera fachada de aparente línea renacentista hispana, descubre, sin embargo, por su adusto carácter y extrañas proporciones, por el abultado almohadillado y aparejo de su sillería, el sentido emblemático del concepto arquitectónico que dio forma al templo, a la huaca funeraria y a las fortalezas –aquellos- que cerraban los misterios de ultratumba, el interrogante metafísico del más allá...”³²⁷. Acto seguido, en su conferencia, “El doctor Valcárcel precisó la circunstancia de que una misión auténtica de arte Inkaico, de arte peruano, no podía salir del Cuzco sino para venir a Buenos Aires. O, en otros términos, salir de la más ilustre de las antiguas ciudades de América para venir a la más fuerte y más rica y más culta de las ciudades de hoy. Esta conexión directa, sin peligro a inocuos intermediarios, entre las dos ciudades –la que es todo pasado y la que es todo porvenir- puede determinar la formación de una magnífica actualidad americana”³²⁸. Leyendo entre líneas, se advierte con claridad, cuando se habla de una vinculación Cuzco-Buenos Aires sin “inocuos intermediarios”, la intención de los intelectuales de la ciudad peruana de gestionar sus relaciones con la capital argentina por su propia cuenta y sin el concurso de Lima.

La *première* en el Teatro Colón tuvo lugar el viernes 9 de noviembre, con la presencia del presidente argentino Marcelo T. de Alvear y la élite intelectual de Buenos Aires. Las repercusiones estarían en la calle al día siguiente, comentando el espectáculo, sus cuadros, música y decorados.

326 “Invasión indígena en el Colón”. *El Telégrafo*, Buenos Aires, 25 de octubre de 1923.

327 “El Doctor Luis E. Valcárcel, profesor de arqueología de la Universidad del Cuzco, dió anoche en el Colón su anunciada conferencia sobre el arte inkaico”. *La Unión*, Buenos Aires, 7 de noviembre de 1923.

328 “Pronunció su conferencia preliminar el director de la Misión Peruana de Arte Inkaico”. *La Razón*, Buenos Aires, 7 de noviembre de 1923.

El crítico de música Julián Aguirre, desde un punto de vista técnico, 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 geoméricamente y decorado de diversas maneras*”³²⁹.

No faltó, entre tanta resonancia, la declaración trascendente para situar la significación de esta presentación en la capital argentina. Pudo leerse en *La Prensa*: “*La Compañía peruana que se presentó en el Teatro Colón viene a probar a los incrédulos –los hay, y en gran número– que esa materia prima, susceptible de desarrollarse y estilizarse, existe en nuestra América hispánica, ya bajo la forma de admirables motivos musicales, ya bajo la forma decorativa en tejidos de dibujo y colorido nuevos, ya en las leyendas y tradiciones indígenas, ya en la coreografía; todo ello en nada inferior a lo que ha dado nacimiento al arte ruso, que tanto asombro causó a las naciones de larga tradición artística, como Alemania o Francia. / Todo está en que verdaderos artistas, compositores, decoradores, poetas y bailarines, inspirándose en lo que nos queda del arte inkaico y calchaquí y en lo que han producido los criollos, creen grandes estilizaciones, como lo hicieron los rusos en ‘Scherzade’, ‘Thamar’, ‘Petuschka’, ‘Baba Yaga’ y demás bailes deslumbradores y originales. / El programa de ayer, recibido tan calurosamente por el público, ofrece a los artistas innumerables bellezas inéditas, dignas de aprovecharse, y que ofrecen mayor campo de acción que el arte europeo, perfecto ya y casi agotado*”³³⁰.

El diario *El Argentino* resumiría ese mismo parecer de la siguiente manera: “*Califico de acontecimiento la presencia entre nosotros de ese grupo de actores dramáticos, porque realmente ellos representan el principio de una nueva era artística, por completo diferente de las que les ha precedido. / Nosotros, que hemos vivido siempre inspirando nuestro espíritu en la historia y la vida del Viejo Mundo, jamás habíamos advertido que poseíamos un tesoro riquísimo en nuestra propia tierra, en la prehistoria americana, en la religión de los aborígenes, en la organización social y política de los imperios destruidos por el conquistador, en las leyendas populares, en la danza y el canto (...). Poseedores de los secretos del arte europeo, los literatos y los artistas de todo género, tenían como asunto, en general, antes el tema ajeno que el nativo y así, no hemos podido todavía abordar los asuntos de América; de suerte que carecemos hasta ahora, de arte característico*”³³¹.

En el diario *El Sol* del Cuzco del 22 de enero de 1924 se publicaría una crónica con el titular “La Misión Peruana de Arte Incaico. Una nota de *El Argentino* (noviembre de 1923)” que decía: “*Con el espectáculo de anoche en el teatro argentino, terminó la temporada que podíamos llamar de evocación incaica que nos ha proporcionado la misión peruana de arte indígena. La impresión que nos dejan los esforzados componentes de esta cruzada artística, tan desinteresada y bella como la leyenda magnífica de los Hijos del Sol, es óptima. Con la divulgación entre nosotros de los temas con motivos de la vida sencilla de los quechuas, sus cantos religiosos, sus bailes ceremoniosos, sus*

329 Cfr.: García Muñoz, Carmen. *Julián Aguirre*. Buenos Aires, Ministerio de Cultura y Educación, 1970. 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*”.

330 “Arte y teatro. Colón. Compañía de Arte Inkaico”. *La Prensa*, Buenos Aires, 10 de noviembre de 1923.

331 “Advenimiento del arte americano”. *El Argentino*, Buenos Aires, 23 de noviembre de 1923. Repr.: López Lenci, Jazmín. *El Cuzco, paqarina moderna. Cartografía de una modernidad e identidades en los Andes peruanos (1900-1935)*. Lima, Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONCYTEC), 2004, p. 212.

hábitos, pasiones, han tocado en el fondo de nuestra almas una fibra recóndita,.... No debemos de terminar esta impresión, sin discernir los méritos que corresponden al núcleo directivo... señores Luis E. Valcárcel, José Figueroa Aznar, Luis Velasco Aragón, Víctor Guzmán, Luis Ochoa. Al emprender el regreso de nuestra ciudad, les enviamos el afectuoso saludo de despedida”.

En efecto, el jueves 22 de noviembre cerró sus actuaciones la Compañía de Arte Incaico en el Colón con una “única gran función popularísima de despedida”, tal como se anunciaba en los carteles, vendiéndose la Platea a 3 \$ y el Paraíso a 0,70 \$. En los dos días siguientes se realizaron funciones en el Teatro Argentino, presentándose como “el espectáculo de arte más novedoso y original del año”. A partir del martes 27 se inició una temporada en el Teatro San Martín, a precios populares. “No hay duda alguna –se leía en *Última Hora*- que en un más directo contacto con el público los artistas peruanos obtendrán un triunfo amplio. Nuestra pseudo-aristocracia, que es tan estirada y tan parca en demostraciones de aprobación, acogió con marcada simpatía los espectáculos de arte incaico. Con mayor razón, pues, hay que esperar que esos espectáculos sean gustados por el genuino público teatral, el cual sabrá apreciar en todo su valor estético el desinteresado y noble esfuerzo”³³². El 5 de diciembre la Compañía haría su presentación en el Teatro 18 de Julio de Montevideo (Uruguay), con el antecedente fresco del éxito obtenido en las presentaciones en Buenos Aires, adonde retornaría la Compañía para hacer el día 12, de nuevo en el Colón, una representación extraordinaria dedicada a los establecimientos de educación, tal como se había acordado por decreto presidencial de Marcelo T. de Alvear el 30 de noviembre.

Los dos programas presentados tanto en los teatros de La Paz, Buenos Aires y Montevideo, estuvieron concebidos, en lo que respecta al lenguaje teatral, literario, musical, pictórico y fotográfico por el director general y literario Luis E. Valcárcel, por el músico Roberto Ojeda, uno de los “cuatro grandes” de la música cuzqueña del siglo XX, por el dramaturgo Luis Ochoa, por el pintor y fotógrafo radicado en Cuzco Juan Manuel Figueroa Aznar y el escenógrafo Julio Rouvirós. El primer programa consistió en catorce números y el segundo por doce. Se abrían con la ejecución sinfónica orquestal del *Himno al Sol* y de un yaraví cuzqueño respectivamente y se incluían fragmentos de los dramas *Ollanta* y *Manco* de Luis Ochoa, ya mencionados, y con piezas musicales populares cuzqueñas como *Sumaj Ñusta*, *Kosko Piris* y *Mosoj Punchai* entre otras, ejecutadas por la orquesta indígena con instrumentos nativos como el pinkuyllu, la tinya, la antara, la qipa y la qina³³³.

Resaltamos los arreglos y composiciones de músicos cuzqueños contemporáneos como el *Atawallpa* y los cantos corales como *Kosko Llaqta* de Juan de Dios Aguirre Choquecunza; *El Prisionero*, yaraví y el wayno *Ima Sumaj* de Roberto Ojeda. Se incluían danzas como la danza guerrera *Kachampa* recogida por Leandro Alviña Miranda o *Tika Kaswa* o danza de las flores compuesta por Ojeda. Completaban el programa cuadros escénicos que mostraban reconstrucciones históricas, paisajes costumbristas, paisajes cuzqueños y tipos indígenas.

Completaron las presentaciones teatrales, las conferencias de Luis Velasco Aragón sobre la música incaica y de Valcárcel sobre arte inca, enriquecidas con gran cantidad de diapositivas de monumentos incas y coloniales del Cuzco como se señaló. Se intentaba inculcar en el espectador

332 “La Compañía de Arte Incaico pasará al San Martín. Temporada a precios populares”. *Última Hora*, Buenos Aires, 25 de noviembre de 1923.

333 López Lenci, Jazmín. *El Cusco...*, ob. cit., p. 210.

una suerte de emoción para entender y reconocer el antiguo arte americano a través de sus riquezas y recordar el significado de Cuzco como génesis de este arte y de su “continentalismo incaico” como lo señaló Luis Velazco Aragón en la conferencia que dio cuando las presentaciones de la Misión³³⁴. En cuanto a Juan Manuel Figueroa Aznar, además de ser el autor de los bocetos para los decorados de las presentaciones teatrales, y de registrar fotográficamente la experiencia, realizó en Buenos Aires una exposición de pinturas caracterizada por la presencia de escenas costumbristas, escenas de la vida de los indígenas de su época, y paisajes andinos del Cuzco.

Las palabras de Valcárcel en el teatro de La Plata, el 23 de noviembre de 1923, son una afirmación de la finalidad que llevó a los componentes de la Misión a presentarse en esos escenarios: promover como cuzqueños, la resurrección del arte incaico en América: *“No somos una “troupe”, puesto que no se trata de profesionales del escenario; ni puede llamársenos explotadores de una espectáculo exótico, que no lo es nunca en lugar alguno de América el arte vernacular de los Andes. / Cuando escuchéis la música que traemos, estad seguros que en vuestro espíritu se va a operar una revisión. Pugnareis por recordar dónde y cuándo oísteis tales doloridos acentos. Vuestro cuerpo, al son de las alegres danzas, cobrará un dinamismo insistente. Será como un pertinaz pero vago recuerdo, luchando contra una montaña de olvido. Es el alma aborigen en duelo con el alma europea. Habrá triunfado América cuando el recuerdo indistinto se aclare e intensifique, hasta hacerse omnipotente”*³³⁵.

La Misión Peruana de Arte Incaico es un capítulo esencial en la historia cultural del Cuzco del siglo XX. Reconocida en la prensa nacional y extranjera de la época como la “embajada cultural peruana”, es de recalcar que fue una muestra del rico repertorio de arte cuzqueño, llevado a cabo no sólo por intelectuales y artistas de Cuzco de formación artística formal, sino también de varios artistas provenientes de tradición popular rural y autodidacta cuzqueña, que como ideología, llevaron el mensaje de un arte representativo de lo inca, de la peruanidad y de lo americano.

Como habíamos señalado al principio de este apartado, el éxito de la Misión en el exterior coincidió con un declive del “teatro incaico” en su propio lugar de origen, Cuzco. Si el éxito más allá de las fronteras propiciaría, entre otros aspectos, la fundación del Centro Qosqo de Arte Nativo, conviviría esto con la popularización del género y el surgimiento de la comedia costumbrista que propició en parte el ocaso de lo puramente “incaico”, mientras que en los años 30, como señala Itier, echaría raíces en sectores emergentes de las clases populares. *“Pero tal vez la causa principal del colapso del ‘drama incaico’ esté en las nuevas tendencias indigenistas que estaban privilegiando lo indio, lo serrano y lo popular como fuente de símbolos nacionales, a expensas de lo inca, lo antiguo y lo culto. Si bien los años 20 no descubren esos símbolos, parecen por lo menos darles un nuevo sitio. El éxito del folklore serrano en Lima, por ejemplo, se remonta principalmente a esa época, mientras en el Cuzco se llevan a cabo a principios de los años 20 los primeros conciertos y concursos de música popular”*³³⁶.

En cuanto a la Argentina, la presencia del “teatro quechua” tendría aun nuevas formas de revitalización, pudiendo señalar primeramente una nueva representación de *Ollantay*, en este caso

334 Valcárcel, Luis E. (ed.). *Inkánida. Publicaciones nacionalistas*. Cuzco, N° 2, enero de 1925.

335 López Lenci, Jazmín. *El Cusco...*, ob. cit., p. 213.

336 Itier, César. *El teatro quechua en el Cuzco. Tomo I...*, ob. cit., pp. 40-41.

la versión del compositor argentino Constantino Gaito, estrenada en el Teatro Colón el 25 de julio de 1926, con escenografías y decoraciones de Rodolfo Franco, apartado este último en el que también colaboraron Raúl M. Rosario, Rogelio González Roberts y Eduardo Tartaglione. Asimismo, la publicación de 300 ejemplares de *Ollantay* prologados por Ventura García Calderón y con grabados al boj en colores del conocido escultor argentino de vanguardia Pablo Curatella Manes, que fue editado en París en enero de 1932 (aun cuando en la portada menciona el año anterior), y más aun, por su presencia tangible, la edición de *Ollantay* en la versión de Ricardo Rojas en 1939, y su representación en el Teatro Nacional de Comedia con decorados del arquitecto Ángel Guido.

Respecto de la citada edición de 1932, se presentó en español y francés, utilizándose las traducciones a cargo del quechuista Miguel Ángel Mossi³³⁷, de Santiago del Estero, y Gavino Pacheco Zegarra. Indudablemente sobresalen los grabados de Curatella Manes, que sigue lenguajes sintéticos muy cercanos a los de Fernand Léger, con fuertes contornos negros y manchas de colores a veces bien complementadas con las líneas otrora independientes de ellas. Se trata de la manifestación plástica de más avanzada que conocemos vinculada a *Ollantay*, y en donde la idea de vanguardia con tradición se hace palpable.

Más trascendental sería la versión de *Ollantay* creada por Ricardo Rojas³³⁸. Hay varios antecedentes, literarios y vitales, que terminan por desencadenar que el literato argentino se centre de forma determinante en realizar ese trabajo. El primero de todos –y que él mismo habría de reseñar– fue su infancia en Santiago del Estero, ciudad en la que a finales del XIX se alzaba un teatro llamado justamente “Ollantay”, y en la que aun se conservaba con fuerza el quechua. Esta lengua tenía como uno de sus puntales la labor del sacerdote Miguel Ángel Mossi, cura de Atamisqui, que era un erudito filólogo conocedor del hebreo, el griego y el latín, y fue autor de una *Gramática Quichua*, editada con la ayuda de Absalón Rojas, padre del escritor y quechuaparlatante, obra que sería presentada con otros libros y productos santiagueños en la Exposición Universal de París en 1889³³⁹. Ricardo Rojas incorporaría en el capítulo “El trovador” de su libro *El país de la Selva* (1907) referencias a la leyenda ollantina, y también en el emblemático *La Restauración Nacionalista* (1909) anunció la preparación de su versión de *Ollantay* que tardaría en concretarse; es sabido que hacia 1921 Pascual De Rogatis había compuesto *Tres preludios* para la misma³⁴⁰.

Cuando en 1923 arribó a Buenos Aires la Compañía Incaica de Teatro, recibió encendidos elogios de Ricardo Rojas, quien la vinculó a su ideario *euríndico* además de testimoniar su papel pionero respecto del teatro indigenista en la Argentina: “Yo me precio de haber sido precursor en este género de aventuras, pues hace años presenté ante el público de Buenos Aires a una danzarina boliviana que se llamaba KANTUTA, y antes había presentado a una compañía criolla que también cantaba huainos y recitaba coplas de nuestro quichua de nuestros gauchos santiagueños. Veo hoy, con regocijo, que a los iniciales ensayos siguen empresas más vastas y que la ciudad Cosmopolita

337 Con anterioridad a esta edición, pero después de la muerte de Mossi, se había publicado *Ollantay. Drama kjéchu en verso, de autor desconocido*. Buenos Aires, Coni, 1916, con apuntes facilitados por la familia del extinto y abundante correspondencia de este con Samuel Lafone Quevedo, amigo del sacerdote. La edición incluía, además de una extensa biografía de Mossi, realizada por el prosecretario del Museo de La Plata, Maximino de Barrio, una bibliografía del drama *Ollantay*, preparada por Mossi, y enriquecida con los apuntes del doctor Roberto Lehmann-Nitsche, por entonces Jefe de Antropología en el citado Museo.

338 Al respecto, además de la edición de Rojas, puede verse: Lizarralde, Fernando. *El Ollantay argentino. Ensayo sobre la tragedia andina de Ricardo Rojas*. La Plata, Ediciones de la Imprenta Moreno, 1953.

339 A finales de siglo se publicaría en Buenos Aires otra gramática quechua, incluyendo traducción de *Ollantay*: Spilsbury, J. H. Gybbon. *El quichua. Gramática y crestomatía. Seguido de la traducción de un manuscrito inédito del drama Ollantay*. Buenos Aires, Casa Editoria de Jacobo Peuser, 1897.

340 Suárez Urtubey, Pola. “Difícil sincretismo de folclore e indigenismo en la matriz europea de la música argentina”. En: “Arte prehispánico: creación, desarrollo y persistencia”. *Temas de la Academia*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 2000, p. 182.

del Plata –crisol de “Eurindia”- va tornándose cada vez más trascendentalmente americana”³⁴¹.

Más cerca en el tiempo, en 1937, Rojas publicó *Himnos quichuas*, obra en la que aludía a tres series de himnos quechuas: a) los de Molina según las ediciones de Markham, Urteaga y Romero, y según la enmienda del profesor Rozas; b) los de Salcamayhua según las ediciones de Markham, J. de la Espada, M. A. Mossi, y tres himnos de Salcamayhua en inglés y español; c) plegarias del noroeste argentino, a Pachamama y a Huayrapuca³⁴². En mayo de ese año publicó en *La Nación* los “Estudios sobre Ollantay” que, con añadiduras, publicaría Losada en 1939, bajo el título de *Un titán de los Andes*, coincidiendo con la publicación de su *Ollantay* y al año siguiente de la publicación de otra obra paradigmática, *Retablo español*, también por Losada.

Para *Ollantay*, decía Rojas, “Según mi propia doctrina estética de Eurindia, yo debía fundir la más auténtica sustancia indígena en la más elevada especie teatral creada por los griegos”³⁴³; para su representación teatral, las escenografías diseñadas por Ángel Guido mostrarían un fuerte componente arquitectónico, de potentes lineamientos. Guido sería también autor de las escenografías y figurines para una nueva obra teatral de Ricardo Rojas, *La Salamanca. Drama en verso*, publicado en 1943 por Losada.

Rojas optó por denominar su trabajo como una “restauración” de la leyenda andina convertida en tragedia. “*Mi Ollantay funda su verosimilitud en documentos arqueológicos; no mezcla personajes indígenas con españoles; sus indios, suntuosamente ornados, son actores de una leyenda prehistórica en el ambiente de un mito trágico. De ahí provienen las dificultades y las novedades de esta pieza, que es por todo ello diferente de cuanto antes se haya hecho con el indio en el teatro. El tema es clásico por su esencia, aunque la inspiración de que nace es romántica; pero es moderna su técnica, al utilizar todas las experiencias del teatro contemporáneo*”³⁴⁴. Asimismo señala que “*me he apartado del Texto Quíchua en la concepción de mi obra, porque aquél falsea la leyenda primitiva, y he preferido, como germen inspirador, la olvidada versión folklórica del Cuzco, confirmada por otra que el arqueólogo Wiener recogió en Ollantaytambo, aunque las he completado en diversas fuentes arqueológicas, desarrollándola dramáticamente en sus consecuencias más genuinas. Así restaurado el mito autóctono, he creado sobre él una fábula nueva y un poema original*”³⁴⁵.

La obra se presentó el día 28 de julio de 1939 (coincidiendo con la celebración de un nuevo aniversario de la independencia peruana) y estuvo en escena, bajo la dirección de Antonio Cunill Cabanellas, en el Teatro Nacional de Comedias hasta el 22 de octubre. Vieron la obra 100.000 espectadores, según el testimonio del propio Rojas³⁴⁶. El actor Miguel Faust Rocha desempeñó el papel del actor central, Ollantay, y las escenografías diseñadas por Ángel Guido fueron concretadas en escena por Gregorio López Naguil. La música quedó a cargo de Gilardo Gilardi. Casi enseguida de finalizado el ciclo, y evidentemente a la luz de las repercusiones que el éxito de *Ollantay* había

341 Ricardo Rojas, diciembre de 1923. En: Valcárcel, Luis E. (ed.). *Inkánida. Publicaciones nacionalistas*. Cuzco, 1924, p. 16.

342 Rojas, Ricardo. *Himnos quichuas*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1937.

343 Rojas, Ricardo. *Ollantay. Tragedia de los Andes*. Buenos Aires, Losada, 1939, p. 12

344 *Ibidem.*, p. 10.

345 *Ibidem.*, pp. 10-11.

346 Rojas, Ricardo. “El indio en el teatro”. *Saber Vivir*, Buenos Aires, año II, N° 16, noviembre de 1941, pp. 12-14.

tenido en Buenos Aires y que reflejaron los periódicos de esta ciudad que arribaban al Cuzco, como *La Nación* y *La Prensa*, Ricardo Rojas realizó un viaje a la antigua capital del imperio inca en el que se le confirió el Doctorado Honoris Causa por parte de la Universidad. En la Casa Museo del literato se conservan fotografías donde se le puede ver en Tambomachay con Pardo, José Gabriel Cosío y Gregorio Marañón, en recorrido hacia Ollantaytambo por el Valle Sagrado, reconociendo los sitios emblemáticos donde habían sucedido los hechos referidos en *Ollantay*.

Julio G. Gutiérrez Loayza escribiría en *El Comercio* una nota refiriéndose a Rojas, afirmando que, para su "Ollantay", "*Rojas se fundamenta... en una documentación amplísima que le pone a cubierto de toda mistificación como podrían atribuirle los tradicionalistas a ultranza... (...). Es un Ollantay creado a su manera, libremente, sin sujeción a lo estrecho de la tradición conservada ni a los moldes de la forma. Un Ollantay nuevo, que poco tienen de aquel cuyas sonoras imprecaciones escuchamos embelesados en el más puro y castizo quechua de nuestros abuelos*"³⁴⁷. Durante casi dos décadas, el texto de inspiración incaica había unido a Cuzco y Buenos Aires, al pasado con la contemporaneidad, a la tradición con la modernidad.

III RICARDO ROJAS, ENTRE EL HISPANISMO Y EL INDIGENISMO

Más allá del destacado papel que le cupo a Ricardo Rojas (1882-1957) en lo que atañe específicamente al drama *Ollantay*, consideramos apropiado el incluir aquí un apartado en el que quede asentado su determinante labor como vigorizador de las tradiciones, ora de raigambre hispanista, ora, como vimos, en la senda de recuperación de los valores del mundo indígena americano. Uno de los primeros contactos de Rojas con la literatura y el pensamiento de su época fue la lectura de la obra de Unamuno *En torno al casticismo*, de 1902, la cual aseguró en repetidas ocasiones que era su preferida entre las de dicho autor, como también lo eran las de Ángel Ganivet, en especial el *Idearium Español*. Fue justamente con Unamuno con quien el joven argentino tuvo temprano contacto, a través del envío de un ejemplar de su obra *La victoria del hombre* en 1903 (remitida también a Blasco Ibáñez al año siguiente), siendo dedicada "*Al eminente escritor D. Miguel de Unamuno, llamado a servir de vínculo entre el nuevo pensamiento de la Península y el pensamiento nuevo de sus antiguas colonias. Homenaje intelectual de Ricardo Rojas*". Adjuntaba Rojas una carta que marcó el inicio de una fecunda correspondencia que se extendió hasta 1935, rescatada y estudiada con amplitud por Manuel García Blanco³⁴⁸, estudioso de Unamuno que hizo lo propio con la relación epistolar que el escritor tuvo con otros americanos como el nicaragüense Rubén Darío, el argentino Manuel Gálvez, los uruguayos Juan Zorrilla de San Martín y Carlos Vaz Ferreira y el mexicano Alfonso Reyes.

En la referida primera misiva de Rojas a Unamuno, fechada el 15 de diciembre, el argentino le escribía: "*Tenemos con Buenos Aires una ciudad estupenda, orgullo de la raza por su vasta y compleja civilización exterior, pero cuya alma... no cede aun a los estímulos superiores. Nuestro país ha pasado de su inmenso desierto gaucho a la metrópoli cosmopolita...*"³⁴⁹. Rojas manifestaba claramente aquí sus inquietudes y preocupaciones en torno a la "identidad nacional".

347 Gutiérrez Loayza, Julio G. "Notas sobre el 'Ollantay' de Ricardo Rojas". *El Comercio*, Cuzco, 1º de enero de 1940. Repr. en: Gutiérrez Loayza, Julio G. *Sesenta años de arte en el Qosqo (1927-1988)*. Cuzco, Municipalidad, 1994, pp. 98-102.

348 García Blanco, Manuel. *América y Unamuno*. Madrid, Ed. Gredos, 1964, pp. 31-53.

349 *Ibidem.*, p. 250.

En 1907, siendo Rojas funcionario del Ministerio de Instrucción Pública, fue enviado a Europa en misión oficial del gobierno argentino “para estudiar el régimen de la educación histórica en las escuelas europeas”. En Londres conoció a Ramiro de Maeztu, coincidiendo en la misma “boarding house” de la calle Grenvill, sobre la plaza Brunswick. Rojas pasó más adelante a París, ciudad en la que escribió *El País de la Selva*, obra inspirada en los mitos, leyendas y tipos populares de la provincia de Santiago del Estero, producto de su abandono de la tierra natal y del impacto de sus primeros contactos con la cosmopolita Buenos Aires. Su interés por la literatura hispana se manifestó con la publicación, en Valencia de *El alma española*, en la que incluía comentarios críticos a obras como *La Catedral* de Vicente Blasco Ibáñez, *Electra* de Benito Pérez Galdós y *Camino de perfección* de Pío Baroja³⁵⁰.

Durante 1908 Ricardo Rojas llevó a cabo su esperado viaje por España, cuyas vivencias reflejó treinta años después en su libro *Retablo Español*, publicado en plena guerra civil española. Luego de cruzar los Pirineos se detuvo en San Sebastián para encontrarse con el escritor vasco-argentino Francisco Grandmontagne. Luego, ya en Madrid, se convirtió en habitué de las tertulias del Café del Gato Negro, compartiendo mesa con Antonio Palomero -de *ABC*-, José López Pinillos -el popular *Parmeno* de *El Heraldo de Madrid*-, el poeta Francisco Villaespesa, Ricardo Catarineu, Mariano Martínez, Manuel Ciges Aparicio, Eduardo Zamacois -director de *El Cuento Semanal*-, Manuel Carretero -director de *La Ilustración Artística*- y Pedro de Répide, entre otros. “A mí me desazonaba -recordaba Rojas- la poca información de mis amigos sobre América, tan necesaria para entender el proceso español, y a ellos los desazonaba mi modo de interpretar a España, a la que involucraba en mi recio americanismo”³⁵¹.

Entre las personalidades a las que Rojas visitó durante su estancia en Madrid se cuentan Marcelino Menéndez Pelayo, Ramón del Valle-Inclán -a quien devolvió atenciones dos años después en Buenos Aires-, Ramón Menéndez Pidal y Vicente Blasco Ibáñez. En el mes de abril permaneció durante un par de días en Salamanca, ciudad que recorrió en compañía de Miguel de Unamuno. Resulta curioso pensar, a la luz del fructífero intercambio epistolar, que ambos solamente se vieron en aquella ocasión; Unamuno, a pesar de haber tenido ofrecimientos concretos, no llegó nunca a realizar un viaje al continente americano.

Tras retornar a la Argentina, Rojas se abocó a la elaboración del informe que se publicó en 1909 bajo el título de *La Restauración Nacionalista*, obra fundacional del nacionalismo argentino, en la cual reflexionaba: “Nuestra situación de pueblo nuevo y cosmopolita requiere del Estado argentino, hoy más que nunca, el culto de la tradición y la formación de un ambiente histórico nacional”, afirmando a la par que en el texto “...se hallan... las medidas necesarias para remediar nuestras actuales deficiencias. Fúndanse todas ellas en el concepto moderno de las humanidades, en documentados principios de pedagogía, en necesidades de nuestra formación nacional y en peculiaridades de nuestra posición histórica respecto de civilizaciones más antiguas”³⁵².

Un ejemplar del informe fue enviado el 28 de diciembre de 1908 por Rojas a Unamuno, acompañado por una carta en la que le advertía que, “Como Vd. verá, no se trata... de expulsar extranjeros ni de cerrar el Hotel de Inmigrantes. Se trata de salvar la cohesión nacional, la tradición como fuerza de perduración, y el idioma como instrumento de comunicación y de conquista”³⁵³.

350 Rojas, Ricardo. *El alma española (ensayo sobre la moderna literatura castellana)*. Valencia, F. Sempere y Compañía Editores, 1907.

351 Rojas, Ricardo. *Retablo Español*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1938, p. 207.

352 Rojas, Ricardo. *La Restauración Nacionalista*. Buenos Aires, A. Peña Lillo Editor, 1971, 3º ed., p. 239.

353 García Blanco, Manuel. *América...*, ob. cit., p. 290.

Fue Unamuno el encargado de advertir en dos extensos artículos publicados en *La Nación* en 1910, acerca de la validez de la obra realizada por Rojas, ya que en la Argentina la indiferencia había sido la nota saliente. Según relata Rojas en el prólogo que escribió para una nueva edición del libro en 1922, Unamuno señaló: “*Cómo no he de aplaudir estas predicaciones idealistas de Rojas, yo que apenas hago otra cosa que predicar idealismo? Y cómo no he de aplaudir su nacionalismo, yo que, como él, he hecho cien veces notar todo lo que de egoísta hay en el humanitarismo? He de repetir una vez más lo que ya he escrito varias veces, y es que cuanto más de su tiempo y de su país es uno, más es de los tiempos y de los países todos, y que el llamado cosmopolitismo es lo que más se opone a la verdadera universalidad*”. Poco después Ramiro de Maeztu escribió críticas favorables desde Londres para *La Prensa*, desde Montevideo lo hizo José Enrique Rodó, y el impulso decisivo y consagrador se completó con las intervenciones de Enrico Ferri y Jean Jaurés, en sendas conferencias dadas en el Odeón, de Buenos Aires, en septiembre de 1910 y 1911 respectivamente, luego publicadas en *La Patria degli Italiani* y *Le Courier Français*.

La evolución del pensamiento nacionalista y americanista de Ricardo Rojas se halló, en los años siguientes, en plena efervescencia. Un producto de sus reflexiones en tal sentido fue el proyecto, en 1914, de fundar una Escuela de artes indígenas en la Universidad de Tucumán; sostenía que “*...en lugar de una vaga escuela de bellas artes, convenía fundar un instituto de artes decorativas inspirado en el estilamiento 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*”³⁵⁴. A ello nos referiremos en el siguiente capítulo.

Sin lugar a duda fue la edición, en 1924, de *Eurindia*, conjunto de ensayos publicados en los años precedentes en las páginas de *La Nación*, donde Ricardo Rojas llegó al punto culminante de sus teorías y a su más definitiva posición respecto de la presencia de lo español y lo indígena en el “alma nacional” argentina. Sucedió esto con el recuerdo aun fresco de la presentación de la Compañía de Arte Incaico en Buenos Aires, al final del año anterior. Proponía Rojas una doctrina basada en la conciliación de teorías europeas “*con la argentinidad, con el indianismo y con la conciencia de lo continental. En esa fusión reside el secreto de Eurindia. No rechaza lo europeo: lo asimila; no reverencia lo americano; lo supera*”³⁵⁵. Basaba Rojas su teoría en la revalorización de las tradiciones, americanas y argentinas: “*Si la tradición se interrumpe, la memoria colectiva se pierde y la personalidad nacional se desvanece*”³⁵⁶, decía, agregando que “*lo indígena, lo español y lo gauchesco -lo que creíamos muerto en la realidad histórica- sobrevive en las almas, creando la verdadera historia de nuestro país o sea la conciencia de su cultura, en virtud de esa ley que he llamado “continuidad de la tradición” en la memoria nacional*”³⁵⁷.

Con la publicación, también en 1924, de *La Guerra de las Naciones*, Ricardo Rojas aportaría nuevas reflexiones al ya consistente *corpus* de ideas incluido en *Eurindia*. “*En Europa -afirma- la cultura crea el progreso; entre nosotros el progreso se transporta por medios mecánicos, para ir creando un sociedad propicia a la cultura. Allí se vive del pasado, aquí del porvenir... ellos tienen*

354 Rojas, Ricardo. *Silabario de la decoración americana*. Buenos Aires, “La Facultad”, 1930, p. 13.

355 Rojas, Ricardo. *Eurindia (Ensayo de estética sobre las culturas americanas)*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1951, p. 128.

356 *Ibidem.*, p. 132.

357 *Ibidem.*, p. 134.

*una ciencia y un arte seculares; nosotros una ciencia y un arte por crear...*³⁵⁸. Y agrega más adelante: *“Tal es la entraña del problema que el nacionalismo plantea en nuestro país. Buscamos salvar nuestro genio nativo y nuestro espíritu territorial, para poder forjar nuestra cultura, dando un contenido humano a nuestro progreso material”*³⁵⁹.

A partir de 1927, año en el que Ricardo Rojas adquirió el solar, comenzó la construcción, bajo la dirección del arquitecto Ángel Guido, de la residencia de Ricardo Rojas sita en la calle Charcas 2837 de Buenos Aires, desde 1958 convertida en Museo. Su dueño comenzó a habitarla en 1929. La ornamentación de esta residencia es el producto, en síntesis, de la doctrina de *Eurindia* que Rojas había expuesto, como vimos, en 1924.

Rojas, aun cuando supervisó al detalle la construcción, confió plenamente en Guido para la ejecución del ecléctico proyecto. Este notable arquitecto y teórico, que enseñaba Historia de la Arquitectura en la Universidad Nacional del Litoral, había publicado en 1925 una obra clave titulada *Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial*, que proponía caminos “hacia una arquitectura nuestra”. *“La Puerta del Sol de Tiahuanaco -como afirma Nicolini- le ofreció un adecuado campo de análisis para el enunciado de las leyes de ornamentación preincaica... Del cotejo de la naturaleza decorativa prehispánica con “la dirección seiscentista hispana hacia el churrigueresco”, concluyó que en los frontis de la Casa Ricketts y de la Casa del Moral, dos solares arequipeños, aparecen unidades formales puramente indígenas de carácter simbólico, antropomorfo, fitomorfo, zoomorfo y geométrico”*³⁶⁰.

Esta fusión de estilos planteada por Guido estará presente en la definición ornamental de la casa de Ricardo Rojas, donde se advierte la presencia de la simbología prehispánica y claros esquemas compositivos tomados de la arquitectura altoperuana, como asimismo elementos de la arquitectura argentina que se hacen evidentes en la fachada principal, inspirada en la histórica Casa de Tucumán donde se firmó el Acta de la Independencia en 1816. Tras atravesar el zaguán de ingreso, se accede al patio de recepción, rodeado de galerías y presidido por el monumental frontispicio, frente al que se encuentra un busto de Rojas realizado por el escultor argentino Luis Perloti con la leyenda *“Poeta, maestro de América”*³⁶¹.

El citado patio, cuyo centro lo compone una pequeña fuente, está bordeado por un claustro cuyos pilares, al igual que el gran frontispicio, constituyen un muestrario de la simbología incaica que Rojas y Guido rescataron en sus obras; allí se aprecian representaciones del dios Sol (Inti) y de la Luna (Quilla), productos de la tierra como las margaritas, el zapallo (calabaza), la mazorca de maíz o la flor sagrada de la kantuta, y aves como el colibrí o picaflor. En el frontispicio sobresalen además las figuras de las dos sirenas indiadas en actitud de tocar el charango, inspiradas en la portada lateral de la Compañía de Jesús, de Arequipa (Perú), y los dos torsos de indias representados en las pilastras laterales.

El amplio salón al que se llega siguiendo el recorrido natural del actual Museo, contiene la réplica de un balcón cuzqueño. A posteriori se accede a la Sala Colonial, así llamada por albergar un importante conjunto de muebles del estilo de los utilizados en las residencias de Buenos Aires

358 Rojas, Ricardo. *La guerra de las naciones*. Buenos Aires, “La Facultad”, 1924, p. 96.

359 *Ibidem.*, p. 110.

360 Nicolini, Alberto. “Ángel Guido y las teorías estéticas de la fusión hispano-indígena”. En Amaral, Aracy (coord.). *Arquitectura Neocolonial. América Latina, Caribe, Estados Unidos*. São Paulo, Fundação Memorial da América Latina, 1994, p. 209. Del mismo autor, véase también: “Ángel Guido, urbanista, arquitecto, dibujante, periodista, crítico”. *Summa*, Buenos Aires, núms. 215/216, pp. 34-38.

361 Se deja constancia que para la enumeración y descripción de los distintos ambientes y posesiones del Museo “Casa de Ricardo Rojas” nos hemos apoyado en material amablemente facilitado en 1998 por Romina Crippa, secretaria de la institución.

durante el siglo XVIII. Contigua a ella se encuentra la “galería española”, decorada con azulejos y mayólicas traídas desde la Península y con tres grandes puertas de hierro forjado cerradas con vidrios, a través de las cuales se observa el “Patio de los naranjos”, que se extiende hasta los fondos de la vivienda.

La síntesis “euríndica” de los interiores de la Casa-Museo, dentro de la que ya aludimos a la presencia de lo colonial y lo español, se completa con la presencia de lo prehispánico, concretamente de lo incaico, lo cual queda cristalizado en la Biblioteca. A ella se accede trasponiendo una puerta cuyo dintel reproduce, tallado en madera, el friso de la Puerta del Sol de Tiwanaku, cuya simbología, como vimos anteriormente, poseía notable trascendencia en la obra teórica de Guido y la tendría también en el *Silabario de la decoración americana* de Ricardo Rojas. Las paredes del recinto, de color ocre, son imitación de las piedras labradas por los incas para sus construcciones, lo mismo que la puerta trapezoidal que comunica la biblioteca con el escritorio. Gobierna la sala un gran friso que presenta las figuras de dragones enfrentados, motivo tomado de vasijas prehispánicas.

En el año en que se dio inicio a la construcción de la residencia (1927), Ángel Guido publicó su obra *Orientación espiritual de la arquitectura en América*. En ella reafirmaba la necesidad de estudiar la arquitectura hispanoamericana, de reflexionar acerca de sus formas europeas y el influjo que hay en ella de lo indígena-americano; “*ésta arquitectura -dice- constituye para nosotros la fuente principal para la interpretación americanista moderna*”. Al final del libro, Guido planteó un programa de acción con diferentes etapas, algunas de las cuales eran, en síntesis: a) reducir la acción de la arquitectura ecléctica cosmopolita; b) profundizar la comprensión del lenguaje de las formas americanas y descifrar su psicología formal; recoger los temas y motivos de nuestro folklore y estilizarlos de acuerdo a una visión moderna...”³⁶². La evolución teórica de Guido durante los años treinta se condensaría en la obra titulada *Redescubrimiento de América en el Arte*³⁶³.

Al año siguiente de estar instalado en su flamante residencia, Ricardo Rojas publicó su obra *Silabario de la decoración americana*, la cual estaba dedicada “*A Ángel Guido, arquitecto de Eurindia*”. En la misma afirmaba como objetivo principal “*mostrar el contenido del arte indígena y lo que de él puede ser aprovechado por las modernas artes industriales... (...). La novedad de la obra consiste en que he iluminado las cuestiones con el criterio de Eurindia, o sea, he aplicado al material indígena métodos europeos de clasificación y valoración*”³⁶⁴.

Para entonces, Ricardo Rojas había sido decano de la Facultad de Filosofía y Letras entre 1921 y 1924, y desde 1926 (hasta 1930) se venía desempeñando como Rector de la Universidad de Buenos Aires. Fue en estos años en que el pintor argentino Cesáreo Bernaldo de Quirós ejecutó su notable retrato, que el artista tituló *El poeta y su mundo*. Este lienzo permite vislumbrar un fondo de paisaje americano, completando la alegórica composición dos indígenas y dos conquistadores españoles, con lo cual Quirós simbolizaba las dos vertientes centrales del pensamiento “euríndico” de Ricardo Rojas.

Esta obra, que puede considerarse la más destacada de la colección del Museo “Casa de Ricardo Rojas” de Buenos Aires y que representa uno de los más notables retratos realizado nunca por un

362 Nicolini, Alberto. “Ángel Guido...”, ob. cit., p. 210.

363 Guido, Ángel. *Redescubrimiento de América en el arte*. Rosario, Universidad del Litoral, 1940.

364 Rojas, Ricardo. *Silabario de la decoración americana*. Buenos Aires, “La Facultad”, 1930, pp. 16-17.

artista argentino, se encuentra actualmente almacenado, en pésimas condiciones, y necesitado de una urgente restauración y consecuente puesta en valor. El mismo fue realizado en momentos en que Quirós se hallaba culminando su recordada serie de obras titulada *Los Gauchos, 1850-1870*, arropada con grandes elogios durante su presentación en la Asociación Amigos del Arte de Buenos Aires en 1928, y que al año siguiente fue presentada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid -con catálogo prologado por Ricardo Rojas y visitada por Alfonso XIII- y en el Real Círculo Ecuéstre de Barcelona.

En los años 30 sería sobresaliente en la trayectoria de Rojas el ya referido éxito con su versión publicada y puesta en escena del drama *Ollantay*, al que seguiría su viaje al Cuzco para ser investido Doctor Honoris Causa por la Universidad. Ricardo Rojas habría de fallecer el 29 de julio de 1957 en su vivienda porteña. Poco tiempo después, la viuda del escritor cumplió con el deseo póstumo de éste de donar su biblioteca, documentos, objetos de arte, reliquias y muebles al Estado. Aceptada la donación por decreto-ley de febrero de 1958, el 28 de abril de ese año quedó fundado el actual Museo “Casa de Ricardo Rojas”.

IV EL RETORNO DE LAS IDEAS: DIARIOS Y REVISTAS ARGENTINAS EN EL CUZCO

LA PRENSA ESCRITA

Más allá de lo que sucedía entre artistas e intelectuales, muchas personas del Cuzco y de la Argentina sabían unas de otras y participaban de un mundo de intercambios sin conocerse. Eran parte de grupos anónimos que, sin moverse de su ambiente, estaban al tanto de lo que ocurría en el otro sitio. Lógicamente, dentro de ese anonimato saltaban algunos nombres que terminaban siendo tan familiares en una tierra lejana casi tanto como en la propia. Así escritores, músicos, artistas del espectáculo, personajes de historieta y hasta marcas comerciales ajenas tenían espacio en el imaginario local.

A ello contribuyeron diferentes factores, aunque entre todos, parece haber sido la prensa la vía de conocimiento principal. Los diarios de Buenos Aires llegaban al Cuzco apenas con tres jornadas de atraso, pero mantenían al tanto de las novedades porteñas y aún de las mundiales que los periódicos argentinos recogían. Otra era la suerte de lo que arribaba desde Lima, ya que normalmente lo hacía con cierta lentitud, cinco días por tierra. Pero los mensuarios y semanarios argentinos podían leerse antes que en Buenos Aires inclusive, pues la política de estas publicaciones era cerrar su edición unos tres días antes de la fecha de tapa y despacharla de inmediato a provincias y a países limítrofes. Esta forma de distribución ponía en pie de igualdad a los lectores de lugares muy distantes y con ello lograba visiones similares de sucesos o situaciones de muy diferentes grupos humanos.

No debemos olvidar el papel desarrollado por la prensa en el ámbito cuzqueño en el período de la Independencia y de la organización nacional. Pero también es cierto que las bases que entonces se echaron continuarían en épocas posteriores y no sólo darían pie a muchas publicaciones periódicas, folletos y sueltos varios, sino que generarían una masa importante de lectores ávidos por enterarse de las noticias y dispuestos a tomar partido por unas u otras ideas. Durante buena parte del XIX los semanarios y mensuarios no tuvieron mucha continuidad y casi siempre eran leídos en la propia región de origen. Aunque también hubo “rebotes” de noticias en otros países,

de imágenes mentales y de leyes, llegándose a finales de siglo con las imprentas “exportando” su producción a otras ciudades³⁶⁵. Las vías de comunicación física como la del ferrocarril fueron las promotoras de este intercambio de ideas escritas a lugares más lejanos y con más eficacia. Así, a lo político se unirían lo social y lo cultural, que encontraban un eco similar en diferentes ámbitos.

Por eso, cuando en la primera década del siglo había aparecido *El Hogar*, su contenido y su presentación cautivarían a las mujeres cuzqueñas con la misma fuerza con la que habían seducido a las argentinas de muchas capas sociales. En sus páginas tanto podía leerse un texto de algún literato conocido, como una receta de cocina, unas recomendaciones para la decoración de la casa o la educación de los hijos, así como historietas, novelas por entregas y mil comentarios de actualidad. Pero había dos asuntos que atrapaban a las lectoras: el cuadernillo central en papel ilustración y la página titulada “La paja en el ojo ajeno”, dedicada a comentar errores cometidos por la prensa reciente. En aquella parte central aparecían notas sociales con muchas fotografías que eran estudiadas minuciosamente pues en ellas se mostraban usos y costumbres, ropa y peinados, muebles y adornos, y todos los demás detalles que rodeaban a las personas allí retratadas, generalmente con la anotación de nombre, apellido y hasta parentesco. Bodas, bautizos, bailes de presentación en sociedad, reuniones en casas y en clubes deportivos, competencias de tenis y de golf, ferias de beneficencia, todo era ocasión para mostrar la activa vida social de Buenos Aires y de otras ciudades importantes. En épocas de verano no faltaban las crónicas de Mar del Plata y de Punta del Este (Uruguay). Todo este despliegue abría las puertas a la imitación, no siempre lograda, pero sí soñada.

Su fundador, Alberto M. Haynes había planteado nuevas formas periodísticas con su revista, a la que luego se sumarían otras de su misma editorial, como *Selecta* y *Mundo Argentino*. Tiempo después ampliaría la oferta con el diario *El Mundo* del que finalmente derivaría Radio El Mundo, aún en el aire. En sus publicaciones supo dosificar frivolidades y páginas serias, con lo que muchas mujeres conocieron en esta revista a colaboradores como Enrique Méndez Calzada, Eduardo González Lanuza, Manuel Láinez, Jorge Luis Borges, Horacio Quiroga, Conrado Nalé Roxlo y otros³⁶⁶.

Las revistas de la editorial Atlántida, fundada por Constancio C. Vigil en 1918, llegaron prontamente al Cuzco y siguieron ese camino hasta nuestros días. Entre ellas se contaron *Para Ti*, *Billiken* y *El Gráfico* que concitaban la atención femenina, infantil y deportiva, respectivamente. La primera en aparecer fue *El Gráfico* el 30 de mayo de 1919. Al principio, fue una publicación de actualidad, que salía los sábados, pero en 1925 pasaría a ser exclusivamente deportiva, teniendo amplia difusión en todo el continente. En 1986, cuando la selección argentina obtuvo la segunda Copa del Mundo, llegó a vender 800.000 ejemplares. Desde 2002 -ya en manos de Torneos y Competencias- se convirtió en revista mensual.

Vigil empezó con *Billiken* el 17 de noviembre del mismo año, para deleite del público infantil. Allí las historietas se unían a novelas por entregas, material de apoyo escolar sobre temas históricos, geografía, naturaleza. El trabajo manual también tenía lugar con explicaciones detalladas y hasta con láminas para recortar y armar escenas patrióticas o pequeñas maquetas de monumentos nacionales. Poesía, música e innumerables artículos sobre otros países latinoamericanos permitieron a los niños sentirse inmersos en una historia compartida. Se edita hasta el día de hoy, incluso en versión en línea.

365 Glave, Luis Miguel. *La república instalada. Formación nacional y prensa en el Cuzco. 1825-1839*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2004, pp. 27-57.

366 www.revistacontratiempo.com.ar/revistasargentinas.htm (febrero de 2008).

La revista femenina *Para Ti* tardó un poco más en salir, ya que lo hizo a partir del 16 de mayo de 1922. También contenía una novela por entregas, pero además incluía otras tres o cuatro novelas cortas completas. A las cuestiones de educación de los hijos, salud, decoración del hogar, recetas de cocina, unía artículos de carácter cultural sobre teatro, poesía, música y no dejaba de lado las entrevistas y las colaboraciones de personas destacadas. Durante algunas décadas colocó en su interior un folio en colores en el que se mostraban obras de arte, que con un completo epígrafe, permitían conocerlas y valorarlas. Con el tiempo fue dejando de lado lo literario y se adentró en cuestiones de moda y novedades hasta el día de hoy.

Además estaban *Vosotras*, su complemento *Labores de Vosotras* y otras femeninas de menor impacto. Igualmente llegaban al Cuzco unas cuantas revistas de cultura como *Leoplán*, *Histonium*, *Lyra* o *Vea y Lea*, cada una con un enfoque particular. *Leoplán* traía una novela completa en cada número, pudiendo leerse de Dumas, Víctor Hugo o Stendhal. Su mismo nombre lo decía: plan de lectura. *Histonium* se presentaba como “Revista Mensual Ilustrada de Cultura” y ya desde el diseño de la tapa anunciaba la cuidada diagramación que las técnicas de entonces permitían. *Lyra* había tendido a los temas musicales, pero pronto abarcaría también el teatro, el cine y las artes en general, incluyendo en su tapa y en su interior algunas reproducciones de cuadros de artistas nacionales. *Vea y Lea* “La gran revista de América” tenía también tapas “a todo color”, pero agregaba un recuadro en el que se destacaban tres o cuatro artículos. Los temas eran variados: política, actualidad, historia, arte.

No debemos olvidarnos de algunas publicaciones y periodistas pioneras, pues si nos remontamos a finales del siglo XIX encontraremos dos mujeres peruanas que se relacionaron con la Argentina a través de la prensa. Ellas fueron Carolina Freyre de Jaimes y Clorinda Matto de Turner. La primera, nacida en Tacna el 12 de enero de 1835, llegó a Buenos Aires con su marido, el escritor boliviano Julio Lucas Jaimes. Suponemos que no le sería ajena la ciudad, ya que pertenecía a la familia de Cornelio Saavedra, presidente del primer Gobierno Patrio. Su periplo había incluido ciudades del Perú -durante su estadía en el Callao había estrenado *Blanca de Silva*, una obra teatral- y del Brasil. En Buenos Aires colaboró en *La Nación* y dirigió la revista *La columna del Hogar*, para fundar más tarde, con Carlota Garrido de la Peña, *La Revista Argentina* (1902-1905). También colaboró en publicaciones del interior, como *El Orden* de San Miguel de Tucumán, *Nueva Época* y *Güemes*, de Salta. Participó en el congreso que en 1910 hiciera el Consejo Nacional de Mujeres, del cual era miembro³⁶⁷. El hijo de Carolina -Ricardo Jaimes Freyre- se destacó como escritor y quedó vinculado también a la Argentina, Bolivia y el sur peruano.

Clorinda Matto nació en el Cuzco el 11 de noviembre de 1866 y allí comenzó su tarea literaria y educacional fundando el semanario *El Recreo*, de educación, ciencias y literatura. Habiendo enviudado en su juventud, atendió los intereses de los negocios de su marido logrando un desahogo económico que le permitió la radicación en Lima. Allí dirigió *El Perú Ilustrado* y su diario político *Los Andes*, a la par que publicaba la novela *Aves sin nido*, que fuera traducida a varios idiomas. Después de un activo y combativo trabajo en esa ciudad, debió alejarse de su país y se radicó en Buenos Aires en 1895. Pronto empezó a dictar clases en la Escuela Normal N° 1, dirigió la revista *El Búcaro Americano* y escribió en *El Tiempo*. Con su *Tradiciones cuzqueñas*, además de novelas, biografías, dramas y poesías, dejó un tratado de literatura para el bello sexo, que fue apreciado tanto en su tierra de origen cuanto en Buenos Aires, donde murió en 1909. En un libro póstumo -*Impresiones de viaje*- quedaron sus apuntes de cuando fuera a Europa comisionada por el gobierno argentino³⁶⁸.

367 Sosa de Newton, Lily. *Diccionario Biográfico de Mujeres Argentinas*. Buenos Aires, Plus Ultra, 1986. <http://www.monografias.com/trabajos26/inmigracion-periodistas/inmigracion-periodistas3.shtml#peru> (febrero de 2008).

368 *Ibidem*.

La conexión de estas dos periodistas del sur peruano con la Argentina es una muestra de los grandes intercambios culturales pioneros. Sus respectivas obras siguieron difundiendo aún después de que ellas hubieran fallecido en la Buenos Aires que las acogiera a fines del XIX.

Pero más que anotar este flujo de autores y publicaciones, interesa dar a conocer algunas cuestiones más duraderas que una mera recepción de noticias en papel periódico. Llama la atención el destino que han tenido ciertas revistas y diarios argentinos en el sur peruano. En los años '70 en la ciudad de Puno, podían consultarse colecciones encuadernadas de varios años de *Billiken* y de *El Gráfico* que hijos y nietos del lector original habían seguido utilizando. Y en la propia región del Cuzco no era difícil encontrar colecciones o números sueltos de otras revistas, pero no colocadas en una estantería olvidada, sino en el revistero o en la mesita de la sala, notándose que una y otra vez eran leídas a pesar de tener una antigüedad que se contaba, no por años, sino por décadas. Era normal que la lectora -porque por lo general eran mujeres quienes las conservaban- hablara de personas, lugares y situaciones argentinas como si fueran parte de su entorno.

Como contrapartida, en los diarios cuzqueños anteriores al terremoto de 1950, las noticias llegadas de la Argentina solían tener un sitio destacado y un espacio amplio. Ello se vio con los acontecimientos del 17 de octubre de 1945 donde, si bien no había ningún elemento gráfico, se explicaba con detalle la concentración popular en la Plaza de Mayo y todos los sucesos que abrirían las puertas al movimiento peronista. Durante varios días, los periódicos del Cuzco se hicieron eco de lo que sucedía en Buenos Aires. Se supone que si noticias como ésta se anotaban tan cuidadosamente es que habría suficiente cantidad de lectores que estarían esperándolas y las seguirían con atención. Los números de esos diarios locales también fueron guardados por algunas familias. De eso dan fe las veces que ellos se encontraban guardados en casonas del centro de la ciudad cuando, en la década de 1970, hubo que dejarlas vacías para ser rehabilitadas como hoteles u otros servicios turísticos.

LA PRENSA LITERARIA

Un papel semejante, aunque con una circulación más restringida, tuvo la prensa periódica de carácter literario y artístico donde muchas veces el espíritu americanista afloró con insistencia sobre todo en las décadas que van desde 1920 a 1940.

En estas revistas solían aparecer artículos de la actualidad coyuntural o de un alcance menos efímero que apuntaban a consolidar las relaciones entre el Perú y Argentina de una forma genérica. Es cierto que los autores peruanos que con más frecuencia aparecían suscribiendo textos eran fundamentalmente aquellos vinculados al campo de la política y las ideas como José Carlos Mariátegui, Víctor Raúl Haya de la Torre y Luis Alberto Sánchez, pero ello no obvia la directa relación con sus posturas y la vinculación a los problemas sociales y culturales del mundo andino.

Entre las revistas que podemos recordar que recogen textos que se vinculan a esta lectura transversal de lo americano y en particular de lo peruano-argentino cabe recordar a *Aconcagua* (1927-1930) dirigida por Enrique Loudet, *Áurea* (1927-1928) que dirigida por el arquitecto Francisco Gianotti integra textos e imágenes indigenistas en la revista considerada como “el máximo exponente tipográfico producido en el país”³⁶⁹. *El Carcaj* editada en Tucumán (1928-1929)

369 Pereira, Washington Luis. *La prensa literaria argentina. 1890-1974*. Buenos Aires, Librería Colonial, 1995, tomo II, p. 94.

recogía la búsqueda de un nuevo nacionalismo y aspiraba “a la formación de una nueva conciencia nacional”. También en Tucumán se editaría *Sol y Nieve* (1922) dirigida por el pintor peruano Teófilo Castillo y *Tucumán ilustrado* (1923) que recogían la directa articulación del noroeste argentino con Bolivia y el sur Peruano. En una línea tradicionalista, la larga vida de la revista *Nativa* (1924-1961) recogía el espíritu de “difusión de los asuntos americanos”. No faltarán otras revistas cuyo propio nombre muestra la articulación con el mundo quechua *Inti Raymi* editada en la Provincia de Buenos Aires en 1927 y *Ñan* editada en Santiago del Estero (1933-1934) por Bernardo Canal Feijoo testimonian, a pesar de su escasa duración, el espíritu que las animaba.

No menor intensidad simbolista tenía la revista denominada *Ayacucho* (1937-1944) órgano de la Asociación de Concordia Americana que inicialmente se llamaba *Aconcagua* y que propugnaba la solidaridad continental; en ella escribían José Santos Chocano y Julio Téllez. En una línea militante, *Itinerario de América*, dirigida por Atilio García Mellid (1938-1941), tenía como corresponsal en el Perú a Luis Alberto Sánchez y en Bolivia a Porfirio Díaz Machicao. En la revista *PAN* (1935-1940) definida como “Síntesis de toda Idea Mundial” escribía José Carlos Mariátegui, a quien también encontramos colaborando con *Transición* (1935-1936). Este panorama complementa por lo tanto, en un círculo más militante o articulado ideológicamente la presencia singular del pensamiento peruano de la vanguardia y de la tradición en tiempos de esta enriquecedora aproximación cultural.

LAS IMÁGENES

También deben tomarse en cuenta las publicaciones de gráficos que, aún cuando fueran normalmente monocromos, iban dando ideas en uno y otro país de elementos propios de otras culturas. Eso sucedía en los suplementos dominicales de los diarios o en las hojas insertas en las revistas que en varias ocasiones se asociaban a cuestiones costumbristas, folklóricas o, al menos, curiosas. También es cierto, que algunos dibujos muchas veces vistos en las ediciones que llegaban de fuera llegaran a identificarse con algún significado y que, con el tiempo, esa imagen ajena sirviera para ilustrar ese significado. Valga como ejemplo lo que podía encontrarse en publicaciones escolares y de divulgación en el Cuzco de hace treinta años: la palabra “cabildo” era ilustrada no con el cabildo cuzqueño, sino con el de Buenos Aires... aunque no se mencionara a la ciudad argentina.

Las mismas ideas sobre cuestiones lejanas deben haberse suscitado con las ilustraciones de las revistas, especialmente con las que anunciaban películas, algunas de las cuales terminarían llegando al Cuzco, pero aún las que no lo hicieran quedaban fijadas en la mente de los lectores a través de las caras de los actores, sus vestidos, su situación. Si finalmente se proyectaban en los cines locales, las imágenes adquirirían vida.

Pero como contrapartida, también las imágenes andinas -y especialmente cuzqueñas- se recrearían en la Argentina. En los libros de lectura de las escuelas ya se anotaba que “No todos los indios de América eran salvajes”, como en Rama Florida, donde los textos de Luis Arena se complementaban con los dibujos de Manuel Ugarte para dar una idea de los aborígenes andinos, su vestimenta, sus casas y sus costumbres. Y esas ilustraciones se desarrollarían aún más en tapas de cuadernos, especialmente de los de dibujo en que aparecían personas, textiles, alfarería e indumentaria propios del sur peruano.

En la mente de los argentinos asimismo quedaba fijado el muro de pórfido de Ollantaytambo, aquellas famosas seis piedras rojizas que habían sido recreadas para las ilustraciones de la ópera

Ollantay y que se habían multiplicado en publicaciones y dibujos durante las décadas centrales del siglo XX. Posiblemente, del sitio arqueológico general no se tuviera mucha idea, pero de esa pared en particular se tenía bien conocido su diseño. Hay que anotar también que la imagen de exotismo había quedado idealizada entre los argentinos ya desde su mismo nombre, pues lo de *Ollantay* serviría para bautizar establecimientos y marcas comerciales. Famoso fue un hotel con esta denominación que se situaba a la vera de la estación de trenes de Vicente López, aun cuando su arquitectura no se relacionara con lo peruano.

Sin embargo, no siempre las reproducciones e imágenes eran fidedignas. El desconocimiento de lo que pasaba un poco lejos de Buenos Aires podía impedir una interpretación ajustada. Pero también sucedía que en una versión para niños del libro de Prescott sobre *La conquista del Perú*, se mostraran “indios” vestidos a la usanza amazónica o caribeña. Para colmo, los dibujos estaban hechos por un boliviano: Víctor Valdivia. ¿Sería una imposición de la editorial? ¿o simplemente la búsqueda de no identificar a su gente con el asesinato de Pizarro tal como lo cuenta Prescott?.

De todos modos, el conocimiento de las culturas andinas llegó a Buenos Aires a través de muchos medios, aunque no siempre fue acogido de la misma forma. Los estudios folklóricos de Carrizo o de Chazarreta fueron un camino y llegaron a abrir poco a poco el panorama. Ciertas revistas, como la nombrada *El Hogar*, dieron lugar en sus páginas a estos temas que, luego tenderían lazos con lo que sucedía en otros países andinos. En tal sentido, el número especial de finales de 1950 fue un detonante con su propuesta de “Todo el país en su folklore”, en donde se daban a conocer costumbres y creencias propias del mundo andino tan poco habituales en Buenos Aires.

LA MÚSICA

Pero no sólo las influencias estaban sustentadas en el papel: la música fue desde antaño un camino de encuentros. Si antes lo era a través de quienes se movían en el espacio andino y trasladaban ritmos, letras e instrumentos, ya en el siglo XX ello se vería multiplicado por la potencialidades de la radio y los discos de pasta. Dentro de ese contexto, los valeses criollos y los tangos tuvieron amplia repercusión. En el caso de los primeros -muchas veces nombrados en diminutivo, “valsecito”- los hubo creados en muchas regiones del continente y en lo que respecta a la zona particular de este estudio, no siempre quedaba claro en intérpretes y en públicos de dónde provenían, ya que se popularizaban en paralelo gracias a esas nuevas cadenas de transmisión. En unas y otras latitudes se memorizaban las cuartetos que la cadencia musical hacía pegadizas y se repetían hasta el cansancio.

El tango, era claro que llegaba desde el Río de la Plata, pero desde la década del '30 era parte de la música de moda también en el sur peruano. En tal sentido, los jóvenes de aquellos años también recordaron por años las letras, las cantaron y las aprendieron a bailar casi con la soltura de un porteño. En 1976, cuando se inauguró el restaurante El Truco, sus dueños llevaron a un cantor argentino generándose un conjunto de veladas en las que muchas parejas maduras se deleitaron bailando y siguiendo los versos de las canciones.

Y si de músicas más serias hablamos, no debemos olvidar la presencia de la famosa Marcha de San Lorenzo -de Carlos Benielli y Héctor Panizza- que siguió por décadas tocándose en el Corpus cuzqueño. Ya nadie se acordaría de que se trataba de esa marcha argentina, ni que ella

conmemoraba la primera batalla ganada por San Martín frente a los realistas. Ya nadie habría que supiera la letra, pero la melodía estaba allí y se tocaba con variados instrumentos.

Pero también había caminos de ida y de vuelta, hibridaciones y mezclas. Los llamados “carnavalitos” en la Argentina -el más popular sigue siendo *El Humahuaqueño*- son en realidad huainos que se tocan y bailan en toda la zona de influencia quechua y aymara. Por otro lado, hay canciones que llegando desde otros países se han transformado en su ritmo, pero sin alterar mayormente la melodía ni la letra. Así, puede oírse la polca paraguaya *Pájaro Chogüí* interpretada en el Perú en tiempo de huaino.

Otras melodías han pasado hacia uno y otro lado de las fronteras en reiteradas ocasiones, y en ese vaivén puede haber más de una ciudad que la reclame como parte de su patrimonio, que al final queda registrado con el nombre de quien la anota oficialmente, pero que nunca sabremos bien cuál es su verdadera autoría y cuántas derivaciones ha tenido. Los ejemplos son muchos y hasta han originado largas polémicas. Valga como ejemplo la canción conocida como *Dos Palomitas* -¿peruana, boliviana, argentina?- que termina transformándose en un bailecito argentino llamado *Viva Jujuy*.

Como hemos dicho, los discos de pasta y las llamadas “victrolas” que permitían su reproducción sonora, fueron el vehículo de estas idas y vueltas, reposiciones, consolidaciones y recuerdos. Pero también estaban las propias radios que, con sus transmisiones de onda corta o en cadena, posibilitaban la llegada instantánea de lo que pasaba en otros sitios. Así se conocían las noticias, se oían las músicas de moda, se estaba al corriente de las películas y de lo nuevo que aparecía en el mercado. Era en cierto modo, una avanzada de anunciantes y editores para hacer conocer los productos, los nombres, las marcas, que aún no estaban presentes en esos sitios, pero que pronto llegarían y tendrían público atento. Por ejemplo, la ya citada Radio El Mundo -de Buenos Aires- era oída por gente de la ciudad del Cuzco y del Valle Sagrado hasta la década del '70. La diferencia horaria llevaba a algunas personas a sintonizar muy temprano algunos noticiosos claves de los que eran fieles oyentes. Durante el día hacían gala de estar al corriente de muchas cuestiones que las radios locales aún no habían anunciado.

LOS ESTUDIANTES UNIVERSITARIOS

Otro medio de intercambio notable fue el del mundo universitario. Posiblemente por la gratuidad de su enseñanza pública y la inexistencia de cupos, la Argentina fue lugar de llegada de muchos estudiantes de los países del área. Los destinos más buscados fueron La Plata y Córdoba, dos ciudades de fuerte tradición estudiantil. Con la creación de la Universidad de Tucumán se abría otra perspectiva importante hacia otros países, ya que allí se recibirían profesores extranjeros, se editarían libros y se darían nuevos enfoques a los estudios e investigaciones. Aunque también recibieron estudiantes extranjeros la propia Buenos Aires, el Litoral y el Nordeste, la incidencia peruana en estos lugares no fue tan notoria en el período que estudiamos.

Una de las carreras más elegidas fue la medicina, aunque también hubo ingenieros, arquitectos, economistas y de las áreas de Humanidades. Muchos de ellos regresaron al Cuzco casados con mujeres argentinas y, a veces, hasta con una familia consolidada con varios hijos. Los medios de transporte que iban ampliándose permitieron que algunos de estos egresados mantuvieran una relación continua con la Argentina y volvieran a hacer cursos o prácticas de posgrado. Las mujeres,

casi sin pensarlo, fueron conociéndose y haciendo amistad a pesar de provenir de distintas ciudades y de tener edad muy dispares. En la segunda mitad del siglo XX, los días de fiesta patria -25 de mayo y 9 de julio- era habitual reunirse en casa de alguna de ellas a festejar con mate acompañado por las famosas tortas fritas, obra de una mendocina ya mayor. Allí el Himno Nacional, alguna banderita y los recuerdos de la provincia de cada una se unían a los relatos de la inserción en la sociedad cuzqueña y las mil anécdotas sobre las diferencias y las coincidencias entre lo peruano y lo argentino.

Pero también, los universitarios cuzqueños ya formados en el Perú viajaron a la Argentina. No debemos dejar de lado que en la década de 1940 había habido un intercambio interesante entre el sur peruano y el noroeste argentino. Un ejemplo de ello es el padre Jorge A. Lira que hacia 1942 viajó a Argentina en calidad de invitado de honor de la Universidad Nacional de Tucumán, visitando varias ciudades donde dio charlas y conferencias. Esa casa de estudios publicó su importante diccionario quechua español³⁷⁰. Aun hoy, esta obra sigue siendo motivo de consulta de numerosos investigadores que buscan interiorizarse de la lingüística regional y ha sido motivo de varias reediciones parciales populares, en general en la misma ciudad de Cuzco. Las actividades del padre Lira lo llevaron a diferentes regiones del Perú, en donde ejerció cargos políticos, educativos y religiosos, ocupándose también del patrimonio artístico de sus parroquias. Sus trabajos de investigación y su acción pastoral sirvieron de nexo entre el noroeste argentino y el sur peruano a lo largo de más de cuatro décadas.

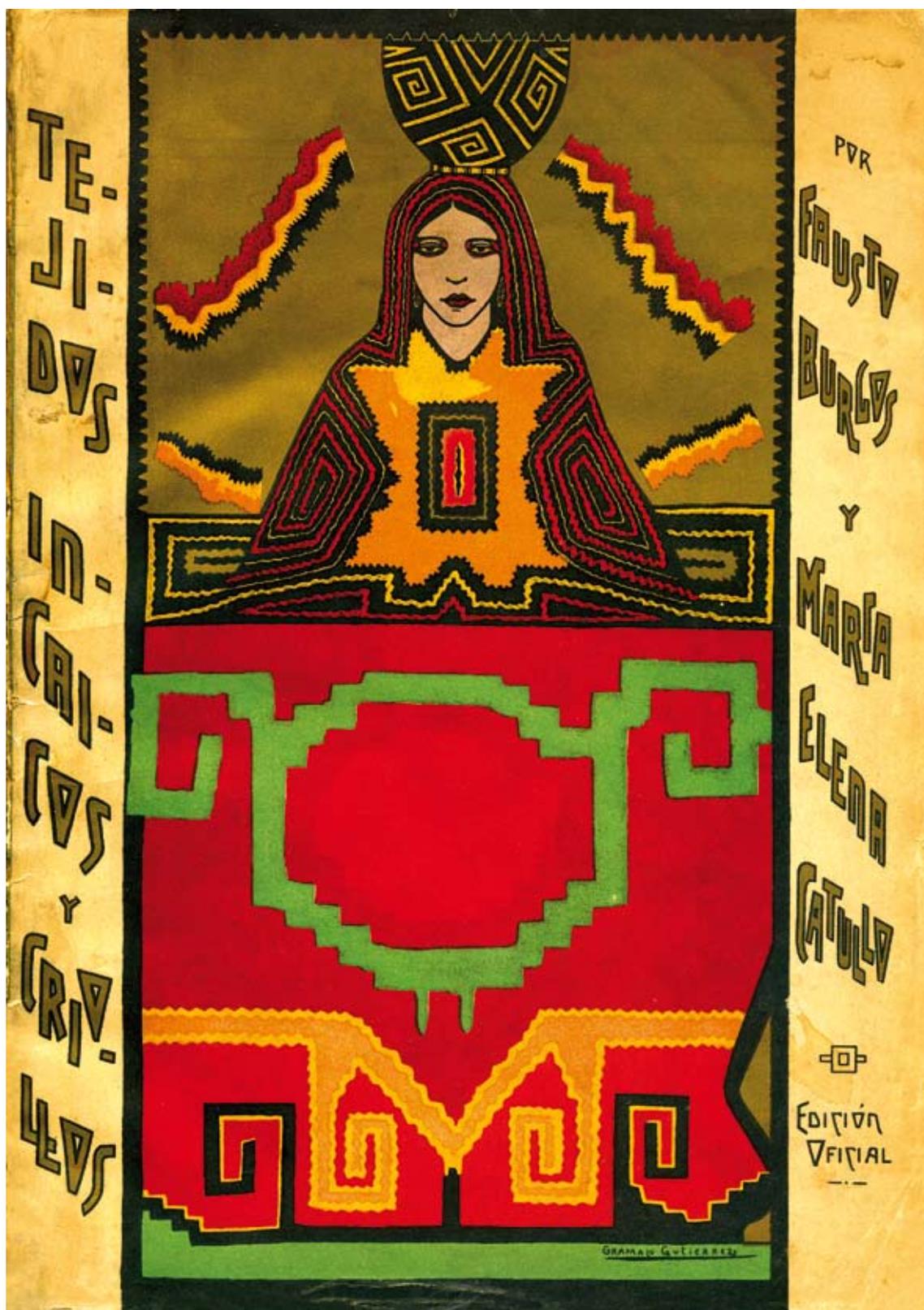
LOS CAMBIOS

Más adelante vendrían algunos cambios que se dispararon a causa del terremoto de 1950. Uno muy importante fue el uso del avión que fue incrementándose. Con ello, los diarios de Lima ganaban la delantera y llegaban con mayor prontitud. Por otro lado, el ferrocarril fue cediendo paso a los caminos y al transporte automotor. Aún cuando éstos siguieran siendo dificultosos por algunas décadas más, los servicios del tren habían decaído en su calidad y cumplimiento de horarios. Por eso, a partir de 1950 las relaciones con Lima fueron consolidándose y las que se daban a través de Bolivia hacia la Argentina iban decreciendo. La construcción del nuevo aeropuerto al iniciarse la década del '70 aceleró esos cambios.

Los diarios argentinos dejaron entonces de llegar, aunque las principales revistas siguieron estando en Cuzco. *El Gráfico*, *el Billiken*, *Para Ti*, así como otras más modernas tuvieron sus seguidores hasta finales del siglo XX.

Los intercambios universitarios siguieron; las músicas, las películas, las telenovelas, los discos también cruzaron fronteras, aunque a los cruces Perú-Argentina se unieron los de otras procedencias. Hoy nos es más fácil saber unos de otros, tener a disposición inmediata las noticias y las expresiones culturales que pueden circular por internet. En Cuzco se puede seguir oyendo Radio El Mundo y en Buenos Aires escucharse sin problemas las radios del Cuzco en línea.

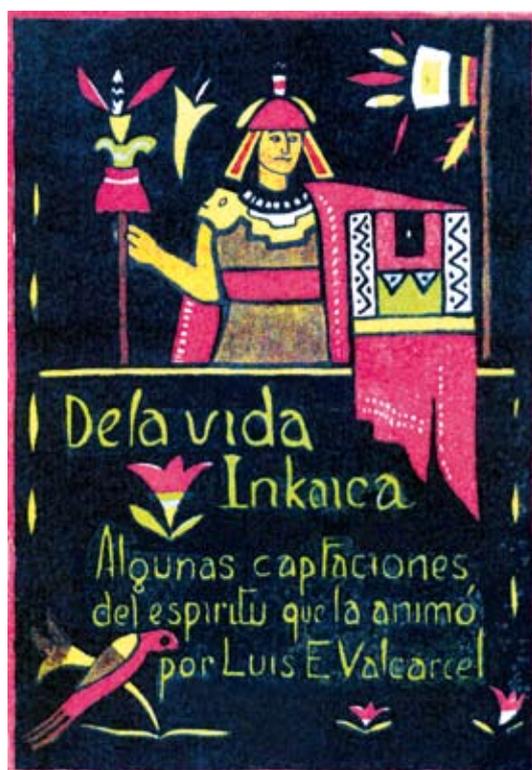
370 Lira, Jorge A. *Diccionario kkechuwa-español*. Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, Departamento de Investigaciones Regionales, Instituto de Historia, Lingüística y Folklore, 1945.



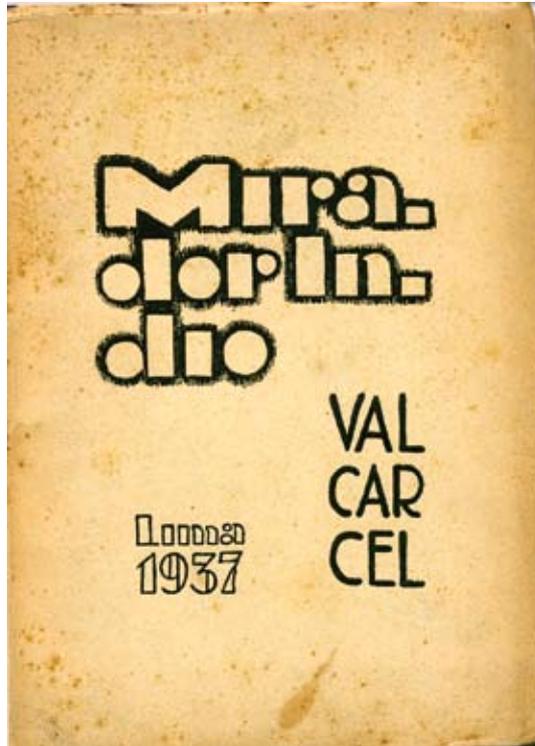
Alfredo Gramajo Gutiérrez. Cubierta para el libro *Tejidos incaicos y criollos*, de Fausto Burgos y María Elena Catullo. Buenos Aires, Talleres Gráficos de la Penitenciaría Nacional, 1927. (Colección CEDODAL).



Recorte del periódico *La Nación* de Buenos Aires, de 1936, con una nota sobre Cuzco de Emilio Harth-Terré. (Colección CEDODAL).



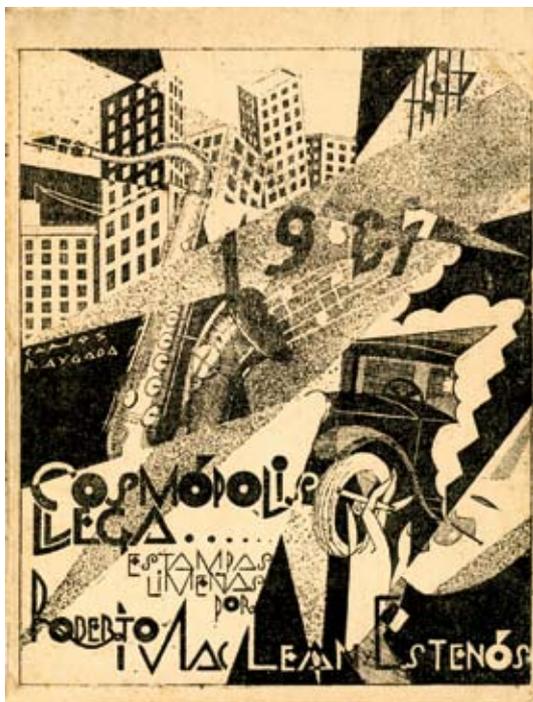
Cubierta de *La vida inkaica. Algunas captaciones del espíritu que la animó*, de Luis E. Valcárcel. Lima, Editorial Garcilaso, 1926. (Colección CEDODAL).



José Sabogal. Cubierta de *Mirador Indio*, de Luis E. Valcárcel. Lima, Talleres Gráficos del Museo Nacional, 1937. (Colección CEDODAL).



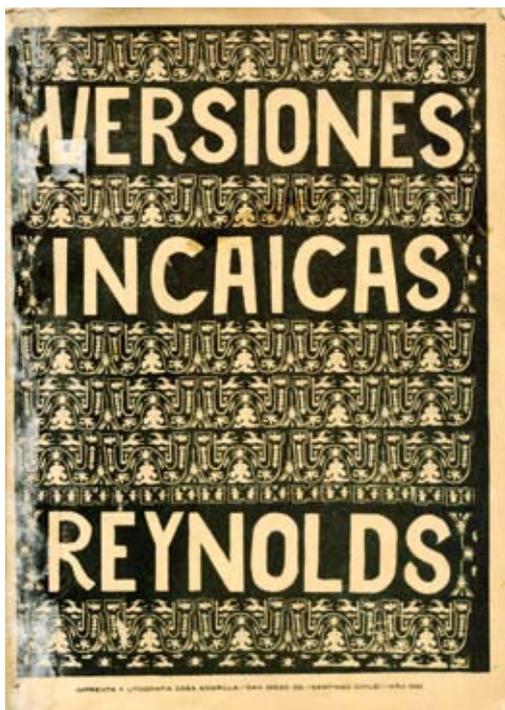
Cubierta de *Cuentos y leyendas inkas*, de Luis E. Valcárcel. Lima, Ediciones de la Imprenta del Museo Nacional, 1939. (Colección CEDODAL).



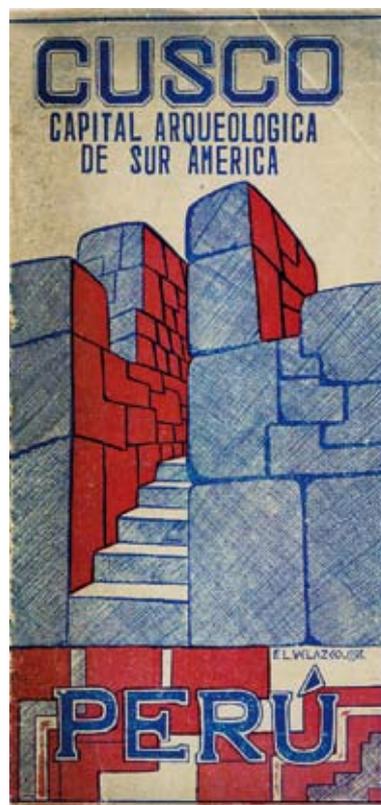
Carlos Raygada. Cubierta de *Cosmópolis llega Estampas limeñas*, de Roberto Mac Lean Estenós. Lima, 1927. (Colección CEDODAL).



“Manco Capac”, en *Versiones incaicas*, de Reynolds. Santiago de Chile, Casa Amarilla, 1930. (Colección CEDODAL).



Cubierta de *Versiones incaicas*, de Reynolds. Santiago de Chile, Casa Amarilla, 1930. (Colección CEDODAL).



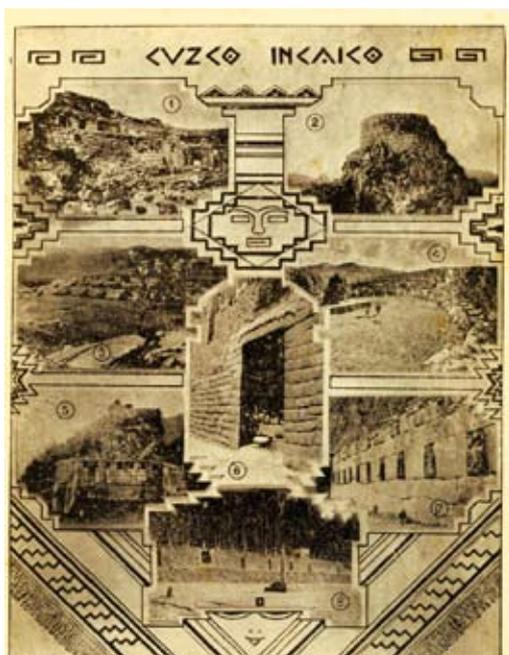
F. L. Velazco. Cubierta de *Cusco. Capital arqueológica de Sur América*. Lima, Publicaciones del Banco Italiano, 1934. (Colección CEDODAL).



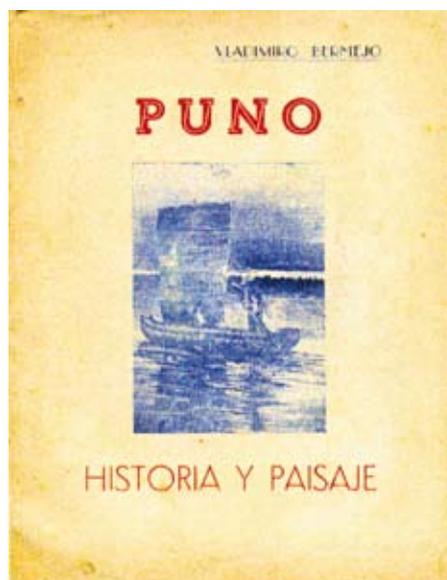
Cubierta de *Cuzco moderno, colonial, incaico*
Pequeño álbum de vistas del Cuzco.
 Cuzco, Casa Editora "Cuzco Imperial", 1937
 (Colección CEDODAL).



Cubierta de *Las tres fundaciones del Cuzco*,
 por Luis A. Pardo. Lima, 1939.
 (Colección CEDODAL).



J. T. D. Página con fotos del Cuzco incaico,
 de *Cuzco moderno, colonial, incaico.*
Pequeño álbum de vistas del Cuzco. Cuzco,
 Casa Editora "Cuzco Imperial", 1937.
 (Colección CEDODAL).



Cubierta de *Puno. Historia y Paisaje*, de
 Vladimiro Bermejo. Arequipa, Colmena, 1947
 (Colección CEDODAL).



Elvera. Cubierta de la *Guía Oficial de Turismo, 1947-1948*, editada en Buenos Aires por Ferrocarriles del Estado. (Colección CEDODAL).

Sol y Nieve

REVISTA REGIONAL ARGENTINA



TIPOGRAFÍA IMPRESA EN LOS TALLERES DE "LA GACETA"

ELENA SOSA DELACROIX

Cubierta de *Sol y Nieve*, Tucumán, año I, N° 3, 7 de mayo de 1922. Reproduce el retrato de Elena Sosa Delacroix realizado por Teófilo Castillo. (Gentileza: Celia Terán).



Julio Málaga Grenet. *Roque Sáenz Peña*.
Publicado en *Actualidades*, Lima,
en 1905, con motivo de la visita del
presidente argentino al Perú.
(Reproducida por Raúl Rivera Escobar).

El día de un inmigrante en Buenos Aires



Julio Málaga Grenet. *El día de un inmigrante en Buenos Aires*. Publicada en *Variedades*, Lima, en 1910; enviada desde Buenos Aires
(Reproducida por Raúl Rivera Escobar).



Julio Málaga Grenet. *Autocaricatura*.
Publicada en *Monos y Monadas*, Lima, en 1906.
(Reproducida por Raúl Rivera Escobar).

Siluetas Bonaerenses



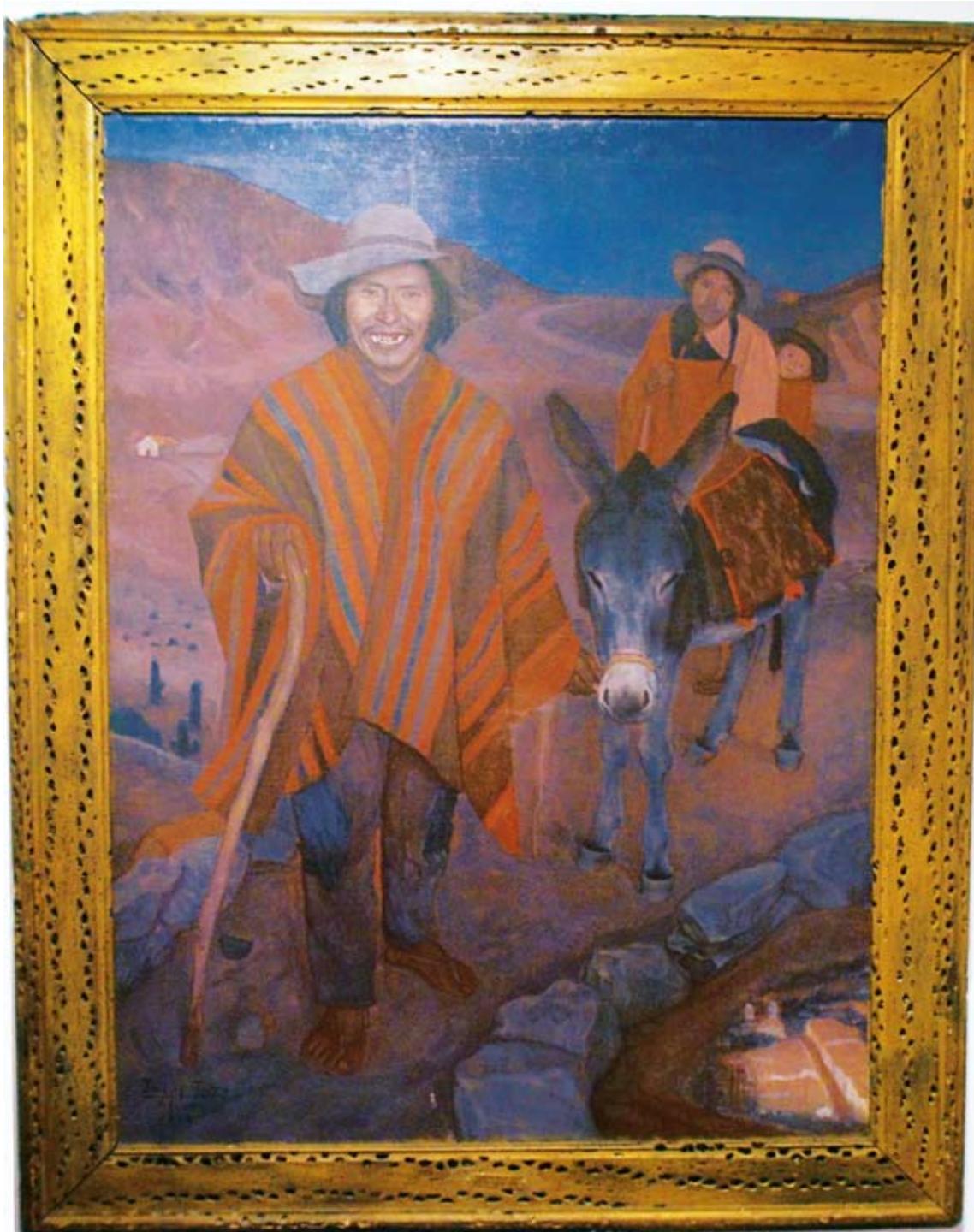
Julio Málaga Grenet. *Siluetas bonaerenses*.
Publicada en *Lléveme Ud.*, Lima, en 1911;
enviada desde Buenos Aires.
(Reproducida por Raúl Rivera Escobar).



Catálogo de la exposición de José Sabogal celebrada en Buenos Aires en 1928.



José Antonio Terry. *Al bajar del cerro* (1925). Óleo sobre lienzo. Museo de Artes Plásticas "Eduardo Sívori", Buenos Aires.



José Antonio Terry. *Juancito en Tilcara* (1928). Óleo sobre lienzo. Museo José A. Terry, Tilcara (Jujuy).



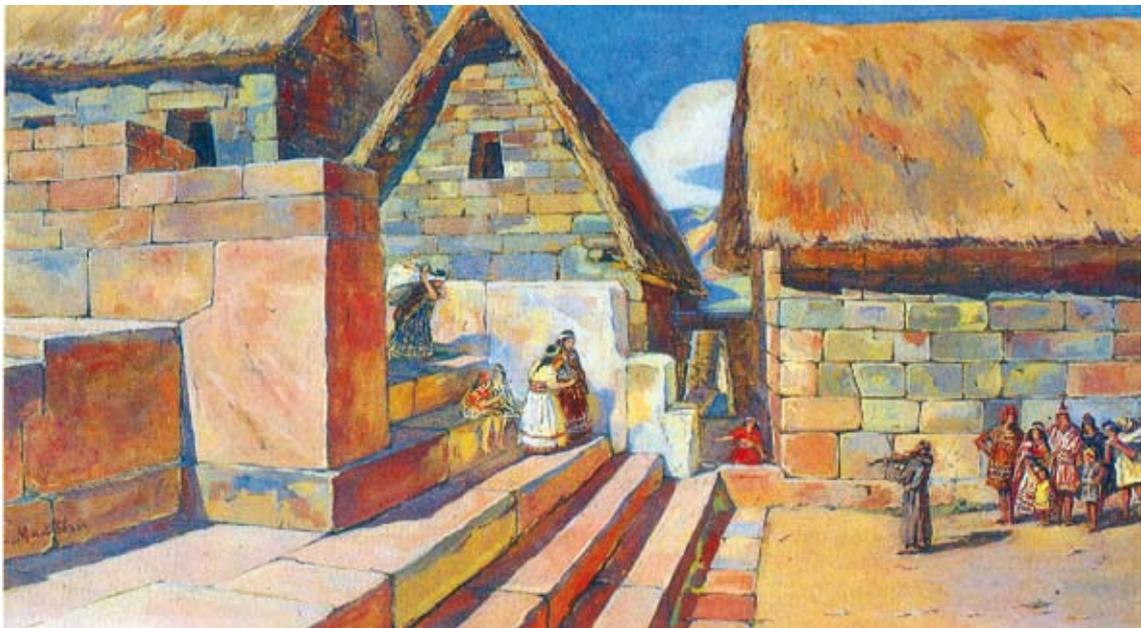
Léonie Matthis. *Tilcara*. Gouache sobre papel.



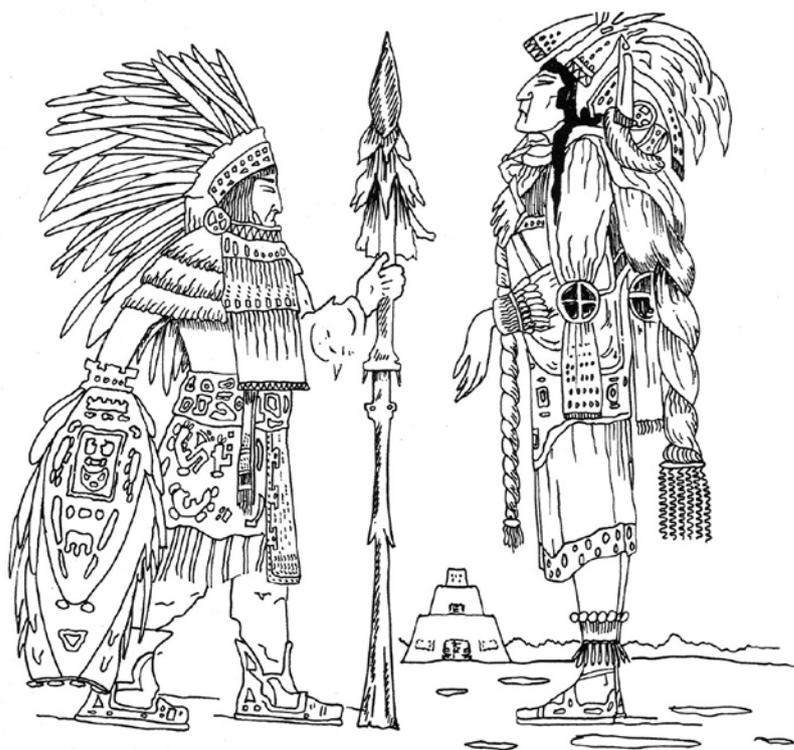
Léonie Matthis. *Calle de San Francisco, Potosí*. Gouache sobre papel.



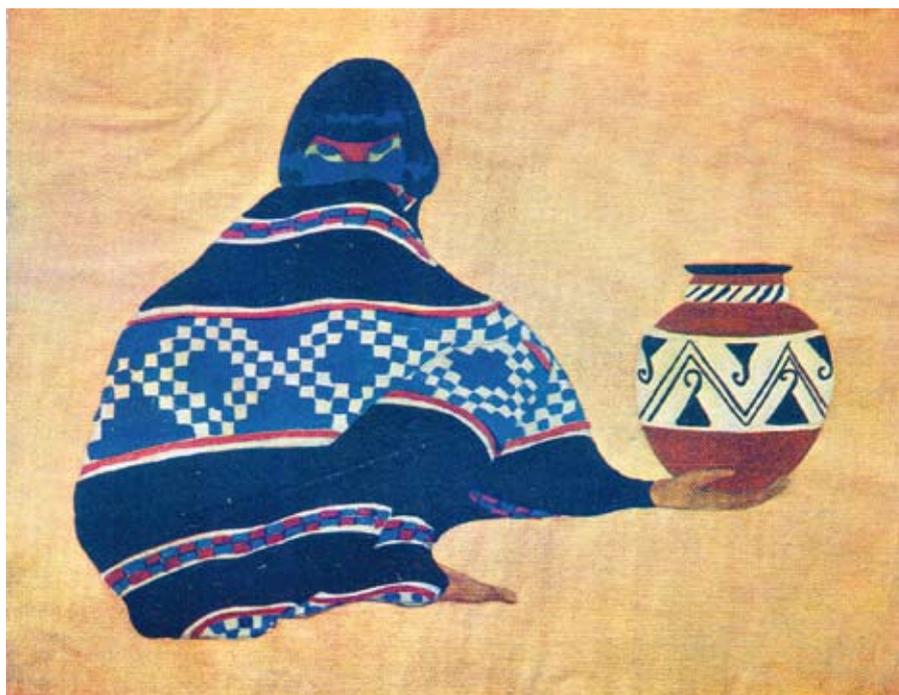
Léonie Matthis. *Casa del Almirante, Cuzco*. Gouache sobre papel.



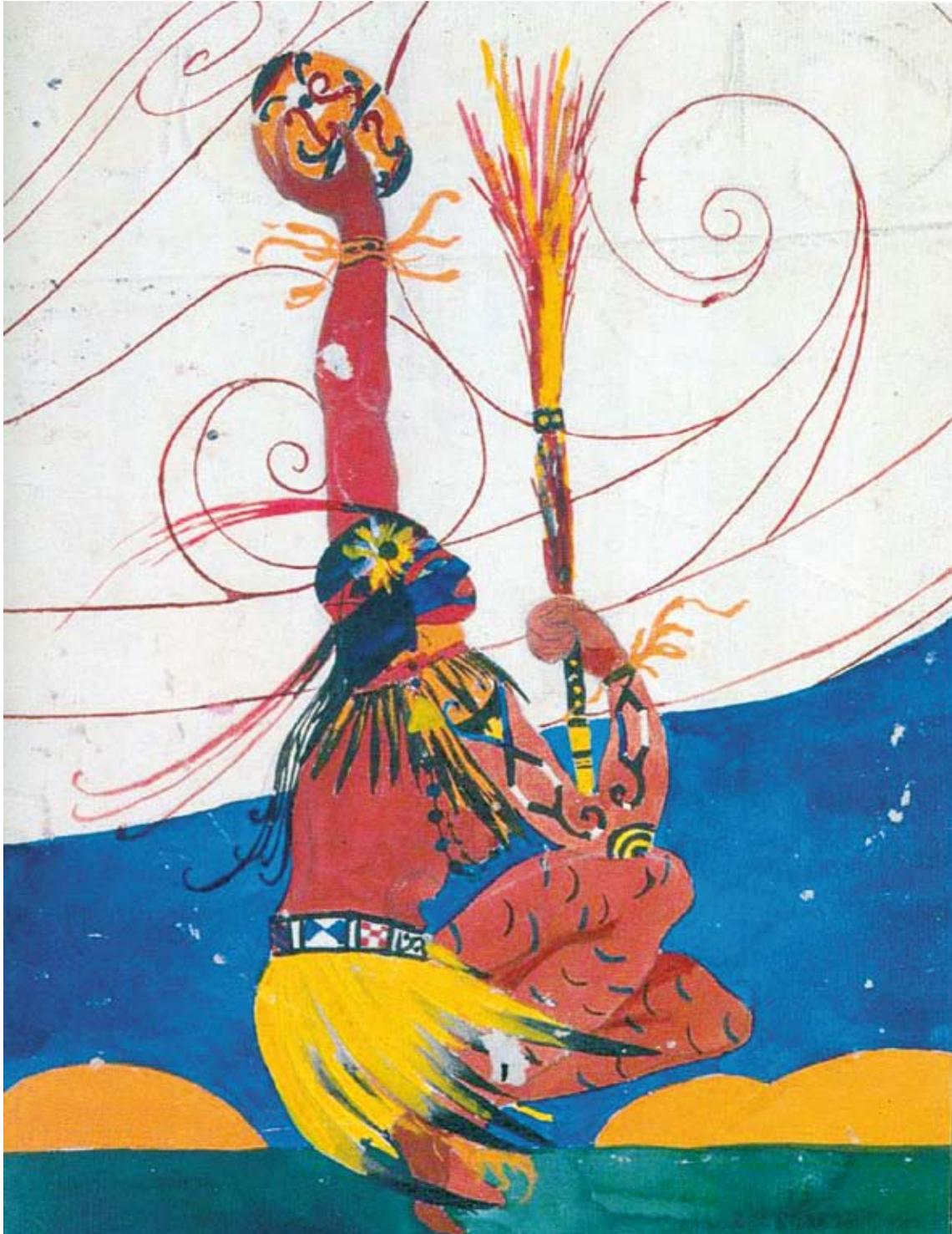
Léonie Matthis. *San Francisco Solano predicando en el Cuzco*. Gouache sobre papel.



Jorge Bermúdez. Figurines para la obra teatral *Huemac* (1916) de Pascual De Rogatis.



Alfredo González Garaño. Figura con vasija, diseño para el Ballet *Caaporá* (1915-1920). Museo de Asuntos Gauchescos de San Antonio de Areco, Provincia de Buenos Aires. (Repr. en *Augusta*, Buenos Aires, 1918).



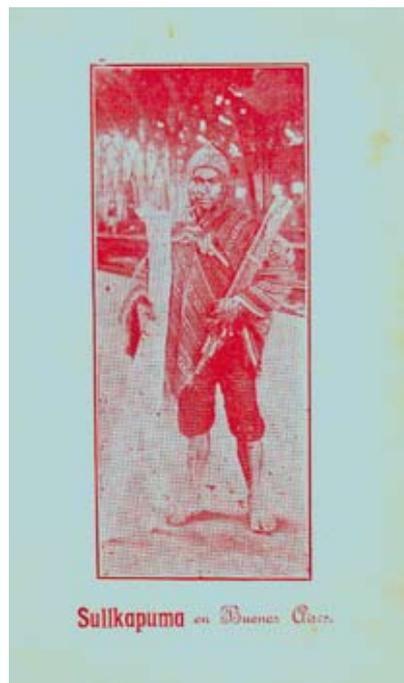
Alfredo González Garaño. Personaje, diseño para el Ballet *Caaporá* (1915-1920). Museo de Asuntos Gauchescos de San Antonio de Areco, Provincia de Buenos Aires.
(Foto: María Elena Babino).



Rodolfo Franco. Cartel para la presentación de la Compañía de Arte Incaico, Buenos Aires, noviembre de 1923. (Archivo CEDODAL).



Juan Manuel Figueroa Aznar. *De la vida de los indios actuales. Una escena.* En: *Inkánida. Publicaciones nacionalistas.* Cuzco, 1924.



Juan Manuel Figueroa Aznar. "(Ramón) Sullkapuma en Buenos Aires". En: *Inkánida. Publicaciones nacionalistas.* Cuzco, 1924.



Juan Manuel Figueroa Aznar. El personaje de Pachacutec en *Ollantay*. Misión Peruana de Arte Incaico, Buenos Aires, 1923. Centro Nacional de Información Cultural (INC, Lima).



El actor Luis Ochoa. De *La Razón*, Buenos Aires, 15 de octubre de 1923.



Juan Manuel Figueroa Aznar. Luis Ochoa en *Ollantay*. Archivo Familia Figueroa.



Escena de *Usqullu* de Luis Ochoa Guevara. Misión Peruana de Arte Incaico, Buenos Aires, 1923.



Escena de *Ollantay*. Misión Peruana de Arte Incaico, Buenos Aires, 1923.



Fernán Félix de Amador. "Una revelación del arte quichua". *Plus Ultra*, Buenos Aires, N° 90, octubre de 1923.



Fernán Félix de Amador. "Una revelación del arte quichua". *Plus Ultra*, Buenos Aires, N° 90, octubre de 1923.



Fray Mocho, Buenos Aires,
9 de octubre de 1923.



La Nación, Buenos Aires,
2 de noviembre de 1923.

TEATRO COLON

COMPAÑIA DE ARTE INCAICO

BAJO EL PATROCINIO DE LA
COMISION NACIONAL DE BELLAS ARTES

Director:
Dr. Luis E. Valcárcel

SABADO 10 de Noviembre
A las 21.15
TERCERA FUNCION

PROGRAMA

PRIMERA PARTE

1. — SIEMPO AL SOL — Orquesta Sinfónica
2. — KOSKO LLAITA — Coro
3. — SIKTY BURITA — Solo de canto y acompañamiento de voces
4. — KACHAMPA — Danza de guerreros
5. — SUMAJ-BURTA — Orquesta Típica Indígena

SEGUNDA PARTE

6. — PARTITURA DE OLLANTAI — Orquesta Sinfónica
7. — INTI-RAYMI — Canto, coro y baile
8. — UNA ESCENA CULMINANTE del drama «Ollantay»
9. — KOSKO PIRIS — Canto tipo «Bataste» — Coro
10. — ACHANKARAILLA — Coro y baile

TERCERA PARTE

11. — ATAWALLPA — Orquesta Sinfónica
12. — AWAI-KUNA — Canto y coro
13. — WACHTY-TUSUI — Danza
14. — TIRA-KARWA — Baile y canto

PRECIOS DE LAS LOCALIDADES

Palcos de primer y balcón, sin entrada	\$ 40.00		Terceras filas, de 1ª, 2ª y 3ª fila, sin entrada	\$ 3.00
Palcos de primer y balcón, con entrada	\$ 15.00		Cuarta fila, de 1ª, 2ª y 3ª fila, con entrada	\$ 2.00
Palcos de balcones, sin entrada	\$ 10.00		Palcos de galería, sin entrada	\$ 1.50
Palcos de balcones, con entrada	\$ 5.00		Tercera o galería, con entrada	\$ 1.00
Palcos de galería, sin entrada	\$ 4.00		Entrada a orquesta	\$ 0.50
Palcos de galería, con entrada	\$ 3.00		Entrada a tertulia	\$ 0.50
Carretera inferior, de 1ª, 2ª y 3ª fila, con entrada	\$ 2.00		Entrada a portales	\$ 0.50

\$ 4.-- PLATEA \$ 4.--

MAÑANA DOMINGO: Dos grandes funciones de la
COMPAÑIA DE ARTE INCAICO
MATINEE a las 10 **QUINTA FUNCION a las 21 y 35**

CORAMIN, S.A., Salavina 172

Programa de la presentación de la Compañía de Arte Incaico, Buenos Aires, 10 de noviembre de 1923.
(Archivo CEDODAL).



TEATRO COLON
Compañía de ARTE INCAICO
BAJO EL PATROCINIO DE LA
COMISION NACIONAL DE BELLAS ARTES

DIRECTOR: LUIS F. VALCARCEL

Sábado 10 de Noviembre, Matinée a las 16 horas

Rodolfo Franco. Volante publicitario para la presentación de la Compañía de Arte Incaico, Buenos Aires, 10 de noviembre de 1923. (Archivo CEDODAL).



Arturo Morey. Apunte de este dibujante peruano sobre un miembro de la Compañía. En *Crítica*, Buenos Aires, 10 de noviembre de 1923.



Urquiaga. Apuntes de la Compañía de Arte Incaico. *La Voz*, Buenos Aires, 10 de noviembre de 1923.



El Telégrafo, Buenos Aires, 14 de noviembre de 1923.



Última Hora, Buenos Aires, 15 de noviembre de 1923.

Pays Libre 18-11-23

THEATRES

Ambassadeurs d'une race millénaire
LA COMPAGNIE INCAIQUE



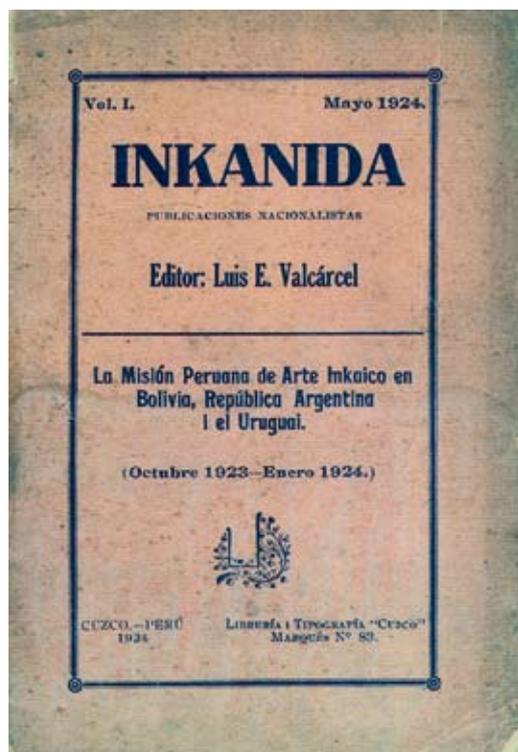
ART INCAIQUE

Un croquis pris pour CRITICA durant la représentation, par le célèbre dessinateur péruvien MOREY actuellement notre hôte Cliché gracieusement cédé par CRITICA notre grand collègue argentin du soir.

Pays Libre, Buenos Aires, 18 de noviembre de 1923.



Anuncio de la última función de la Compañía en el Teatro Colón, antes de pasar al Teatro Argentino, el 22 de noviembre de 1923. (Archivo CEDODAL).



Portada de *Inkánida*. *Publicaciones nacionalistas*. Cuzco, 1924. (Colección CEDODAL).



Rodolfo Franco. Escenografía para *Ollantay* de Constantino Gaito.
Teatro Colón, Buenos Aires, 1926.



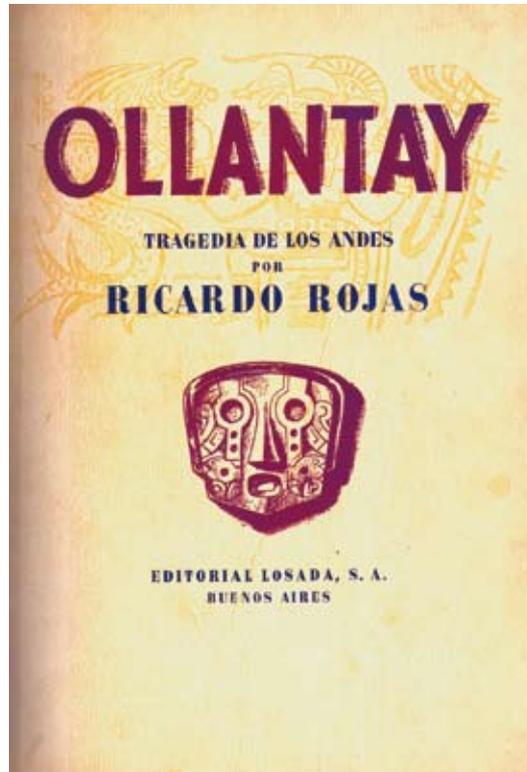
Rodolfo Franco. Diseño de indumentaria para *Ollantay* de Constantino Gaito.
Teatro Colón, Buenos Aires, 1926.



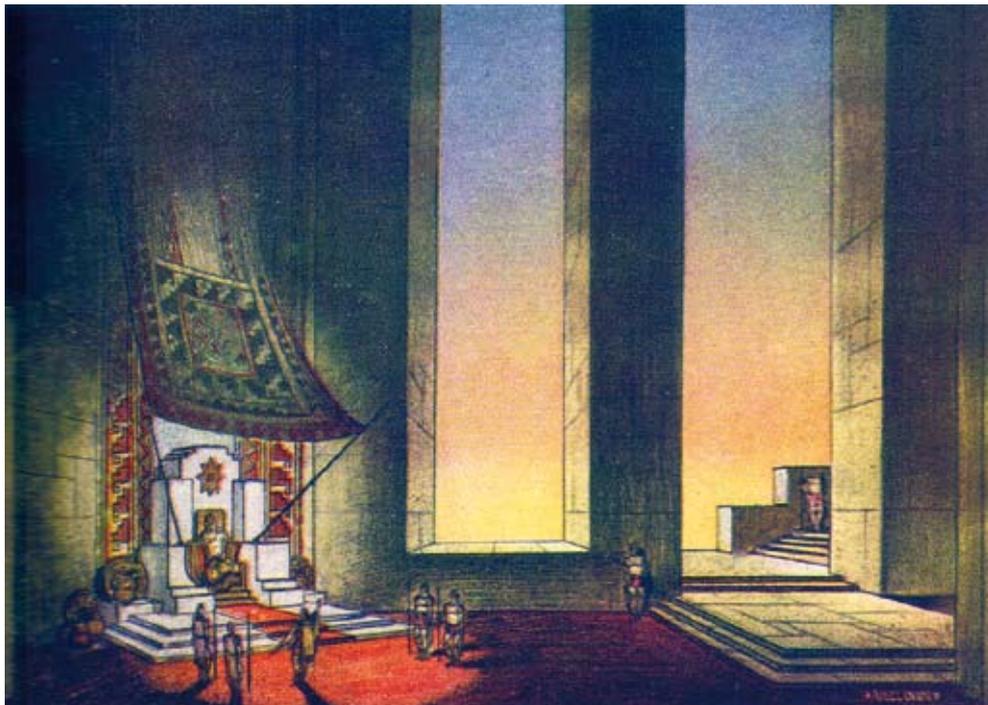
Pablo Curatella Manes. Grabado al boj para la edición de *Ollantay. Drama Kjechua*. Madrid-París-Buenos Aires, Agrupación de Amigos del Libro de Arte, 1931. (Colección CEDODAL).



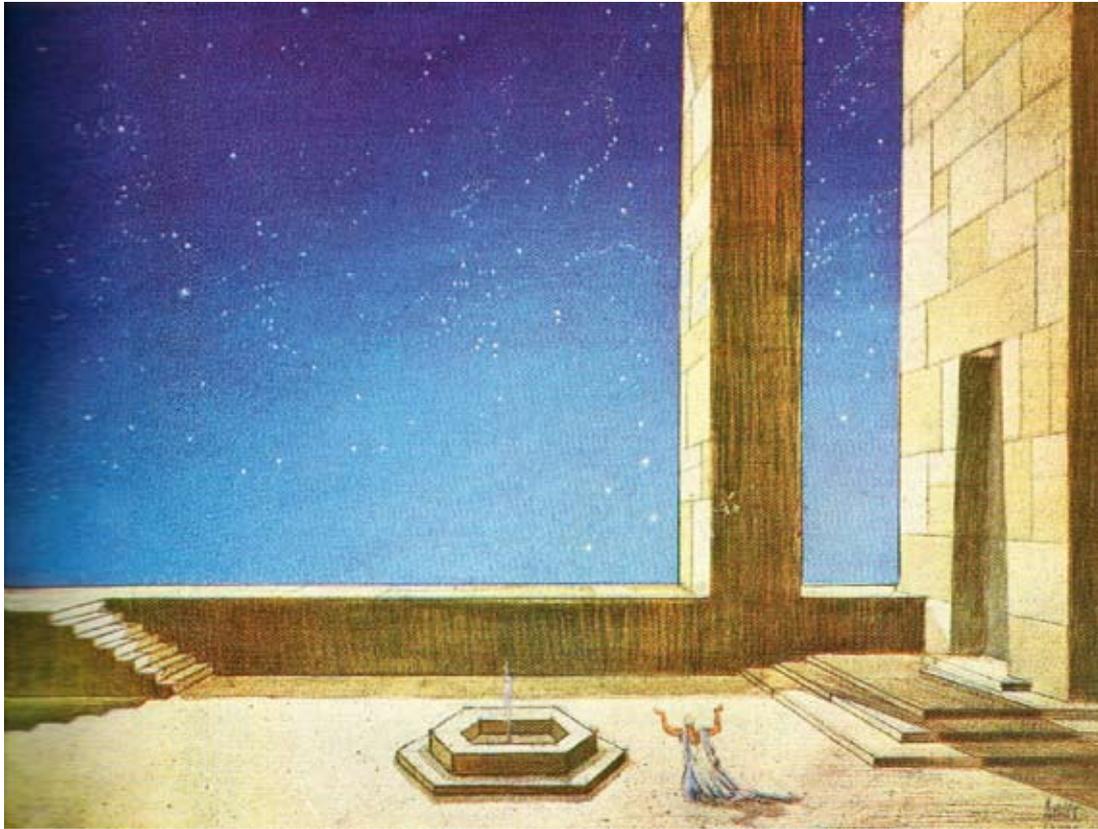
Pablo Curatella Manes. Grabado al boj para la edición de *Ollantay. Drama Kjechua*. Madrid-París-Buenos Aires, Agrupación de Amigos del Libro de Arte, 1931. (Colección CEDODAL).



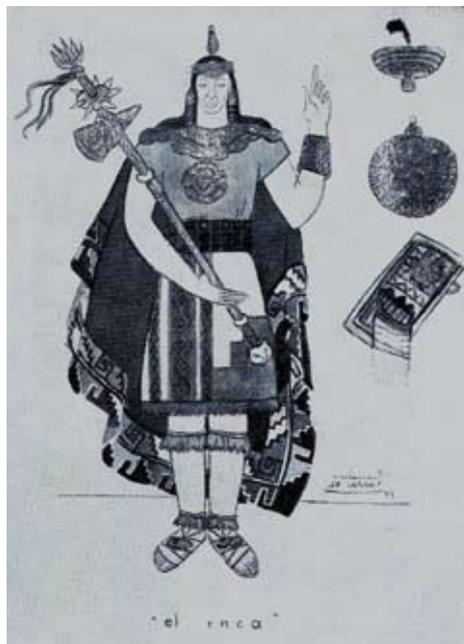
Portada del libro *Ollantay. Tragedia de los Andes* por Ricardo Rojas. Buenos Aires, Losada, 1939. (Colección CEDODAL).



Ángel Guido. Escenografía para la escena I de *Ollantay. Tragedia de los Andes* por Ricardo Rojas. Buenos Aires, 1939.



Ángel Guido. Escenografía para la escena II de *Ollantay. Tragedia de los Andes* por Ricardo Rojas. Buenos Aires, 1939.



Mecha N. de Carman. "El inca". Reproducido en *Ollantay. Tragedia de los Andes* de Ricardo Rojas. Buenos Aires, Losada, 1939.



Los actores Miguel Faust Rocha y Luisa Vehil en una escena del acto III de *Ollantay*. Teatro Nacional de Comedia, Buenos Aires, 1939. (*La Prensa*, Buenos Aires, 3 de agosto de 1939).



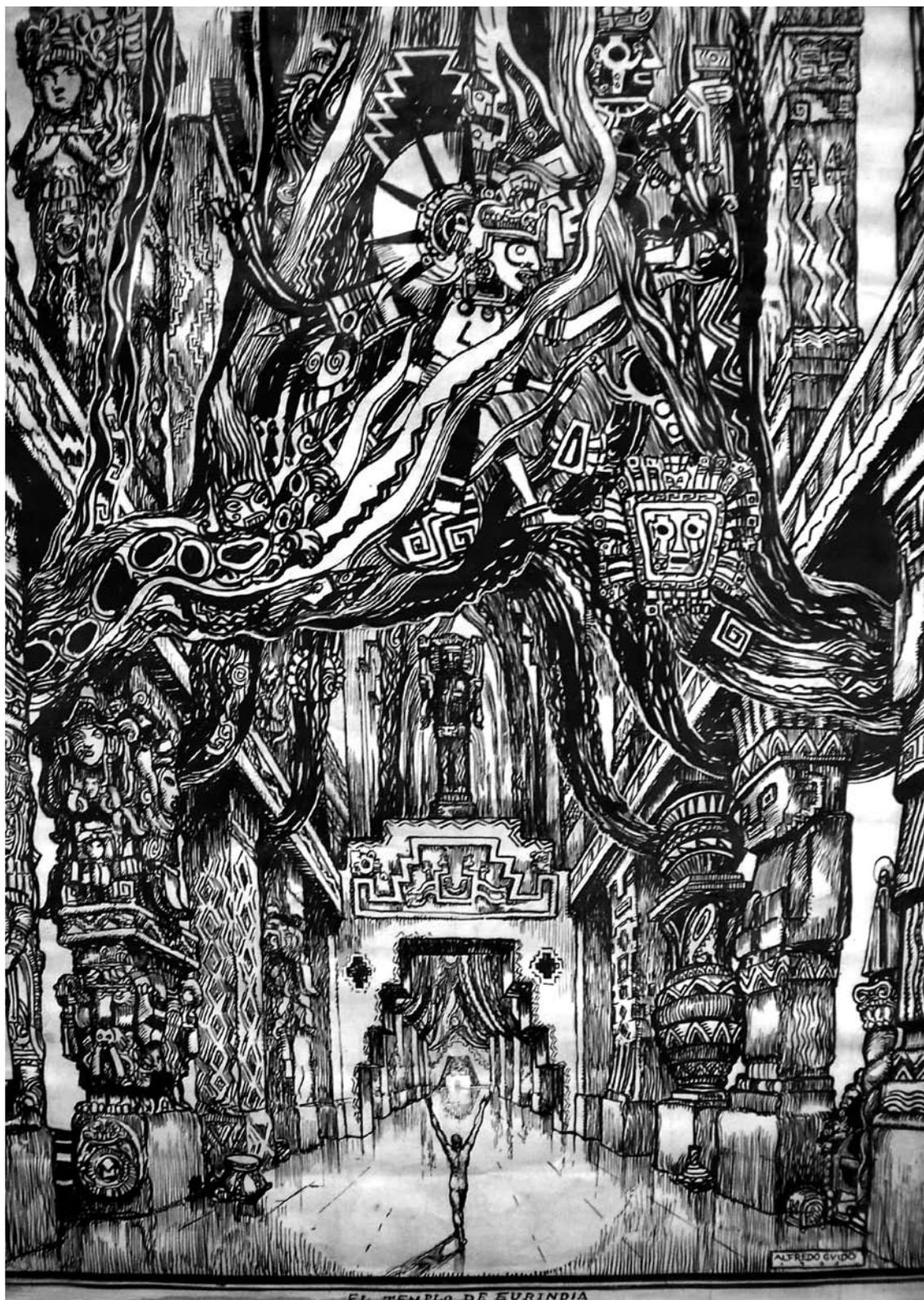
La actriz Iris Marga en la interpretación de Anahuarqui, de *Ollantay*. Teatro Nacional de Comedia, Buenos Aires, 1939. (*La Prensa*, Buenos Aires, 3 de agosto de 1939).



Representación teatral indigenista, Arequipa, 30 de agosto de 1950
(Foto: Sabino Vaca Ludeña, Arequipa. Archivo CEDODAL).



Dioses y sacerdotes. Representación teatral en las pirámides de Teotihuacán, México
(Fotografía de Yáñez, Archivo CEDODAL).



Alfredo Guido. *El templo de Eurindia* (1924). Tinta sobre papel.
Casa-Museo Ricardo Rojas, Buenos Aires.



Ángel Guido y Ricardo Rojas al inicio de las obras de la casa del segundo (1927).
(Archivo Casa-Museo Ricardo Rojas, Buenos Aires).



Ángel Guido. Casa de Ricardo Rojas (1927). Detalle del frontón del claustro. Buenos Aires.
(Foto: Rodrigo Gutiérrez Viñuales).



Ángel y Alfredo Guido. Casa de Ricardo Rojas (1927). Detalles arquitectónicos y ornamentales de la Biblioteca. Buenos Aires. (Archivo Casa-Museo Ricardo Rojas, Buenos Aires).



Alfredo Guido. Decoración tiawanacota en la Biblioteca de la residencia de Ricardo Rojas (1927). Buenos Aires. (Foto: Rodrigo Gutiérrez Viñuales).



Ángel Guido. Casa de Ricardo Rojas (1927). Detalle ornamental del claustro. Buenos Aires.
(Foto: Rodrigo Gutiérrez Viñuales).



Ángel Guido. Casa de Ricardo Rojas (1927). Detalle de uno de los pilares del claustro, inspirados en los del claustro de la Compañía de Jesús en Arequipa. Buenos Aires.
(Foto: Rodrigo Gutiérrez Viñuales).



Alfredo Gramajo Gutiérrez. *Yarávies*. Ilustración para el libro *El país de la selva* de Ricardo Rojas. Buenos Aires, Editorial Guillermo Kraft, 1946. (Colección CEDODAL).



Eduardo Álvarez. "Carnaval de 1917". *Plus Ultra*, Buenos Aires, N° 10, febrero de 1917.



Gregorio López Naguil. Detalle de la ilustración para "Cuando me propuse descubrir el Orinoco" de José María Salaverría. *Plus Ultra*, Buenos Aires, N° 77, septiembre de 1922.



"Arte incásico". *Plus Ultra*, Buenos Aires, N° 17, septiembre de 1917.



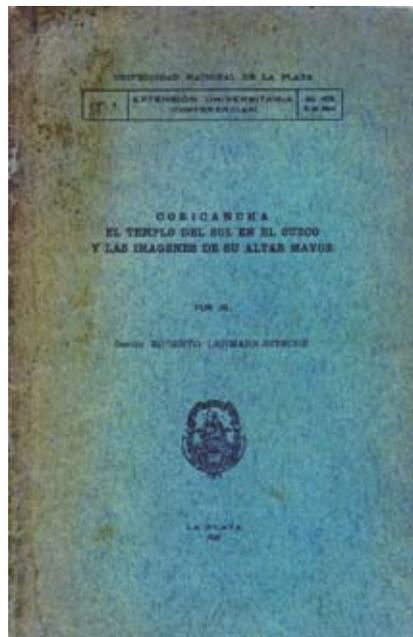
Gregorio López Naguil. Ilustración para el cuento "La Huaca" de Carlos B. Quiroga. *Plus Ultra*, Buenos Aires, N° 84, abril de 1923.



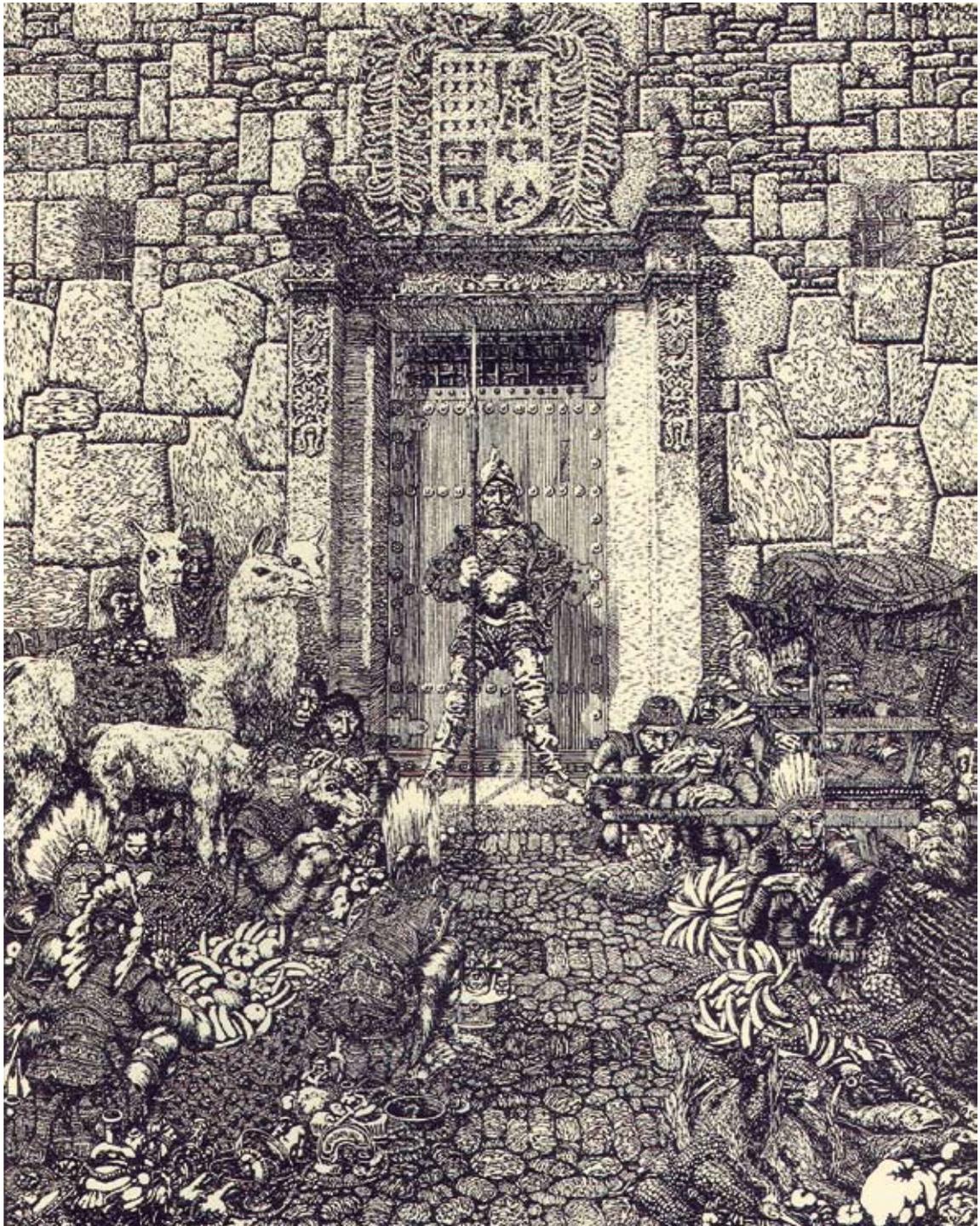
“El estilo incaico en el mueble”. Nota publicada en la revista *Plus Ultra*, Buenos Aires (Archivo CEDODAL).



Daniel Marcos Agrelo. Ilustración para *Chalú*, de Ernesto Morales. *Nativa*, Buenos Aires, año I, N° 8, 29 de agosto de 1924.



Cubierta de *Coricancha. El Templo del Sol en el Cuzco y las imágenes de su altar mayor*, de Roberto Lehmann Nitsche. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 1929. (Colección CEDODAL).



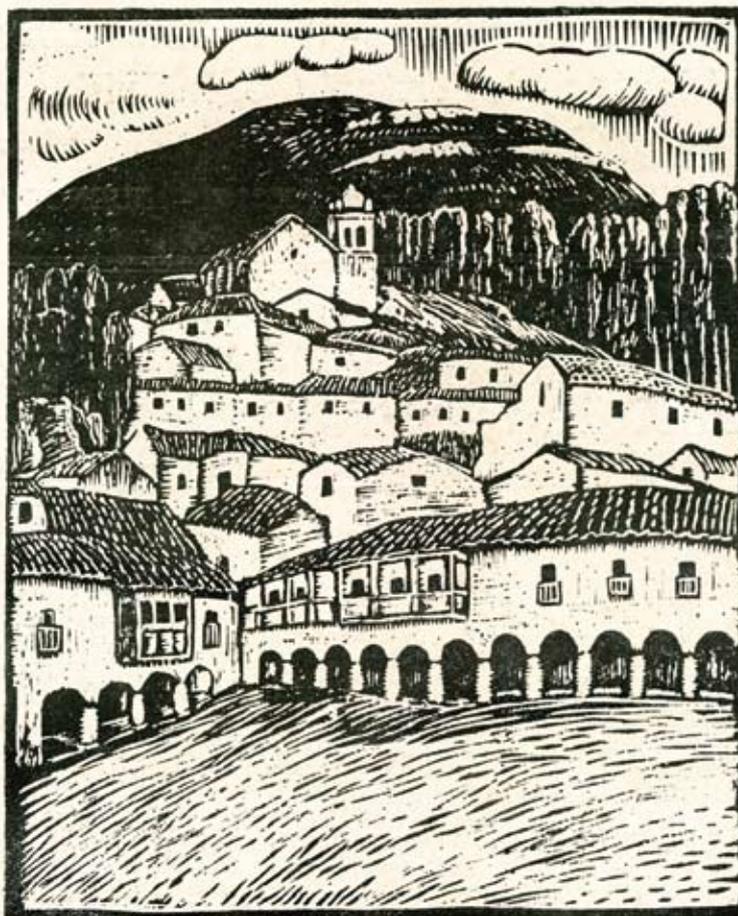
Alejandro Sirio. Escena de la conquista española en el Cuzco, ilustración para *La Gloria de Don Ramiro*, de Enrique Larreta. Buenos Aires, Viau y Zona, 1929. (Colección CEDODAL).



Año I

Buenos Aires, Mayo de 1934

Núm. 1

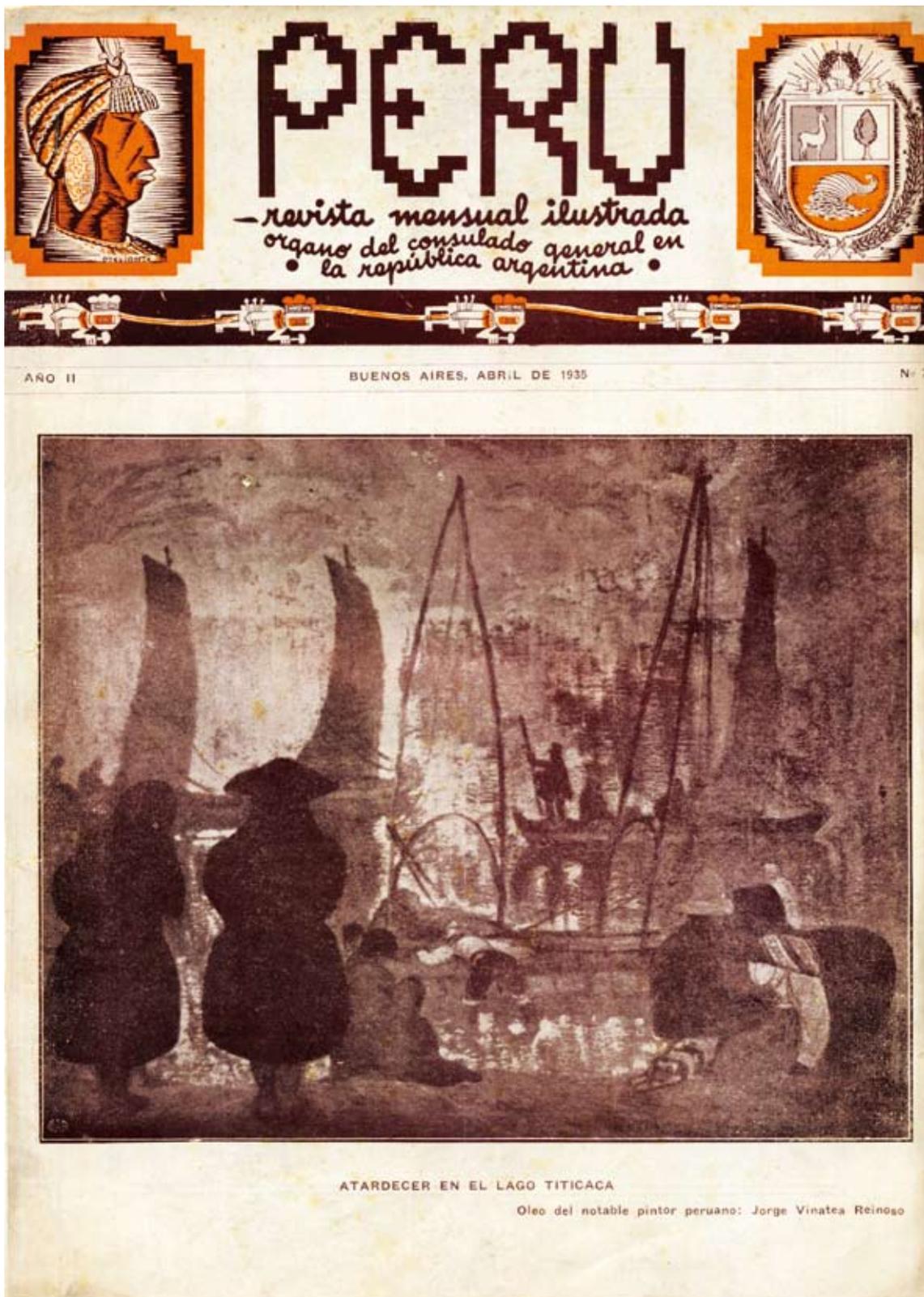


Sacsayhuamán

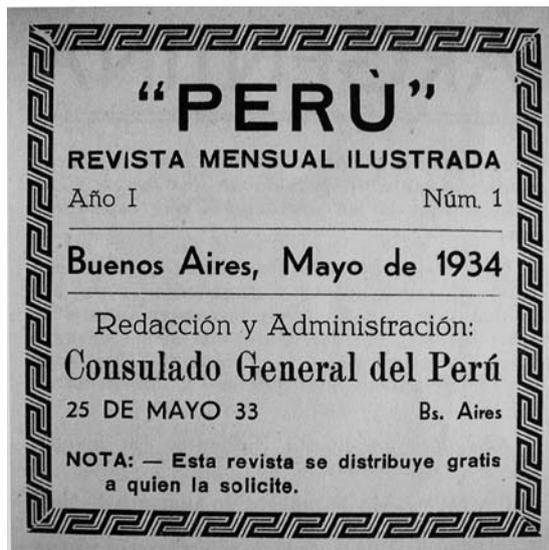
Sabogal

"Sacsayhuamán" (Xilografía del gran artista Peruano D. José Sabogal)

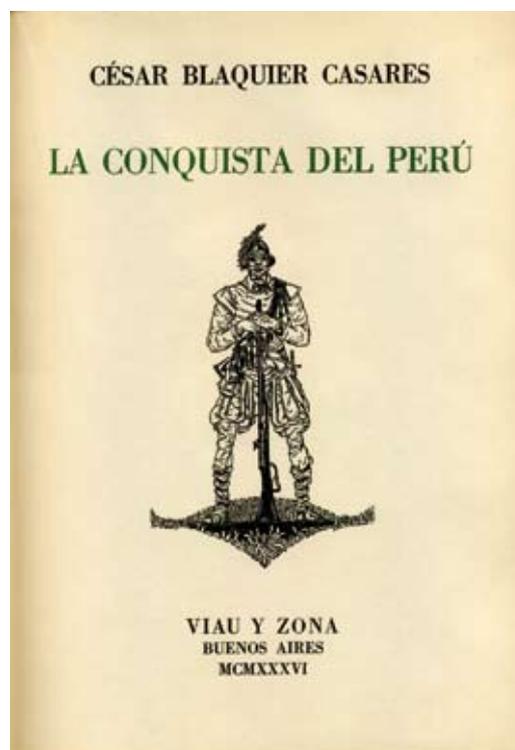
Cubierta del primer número de *Perú. Revista mensual ilustrada*, Buenos Aires, mayo de 1934, con xilografía de José Sabogal. (Colección CEDODAL).



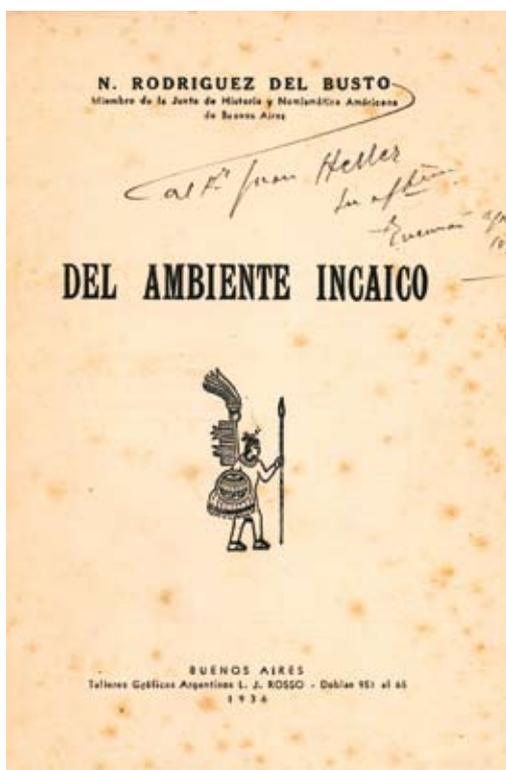
Cubierta del segundo número de *Perú*. *Revista mensual ilustrada*, Buenos Aires, mayo de 1934, con reproducción de una obra de Jorge Vinatea Reinoso. (Colección CEDODAL).



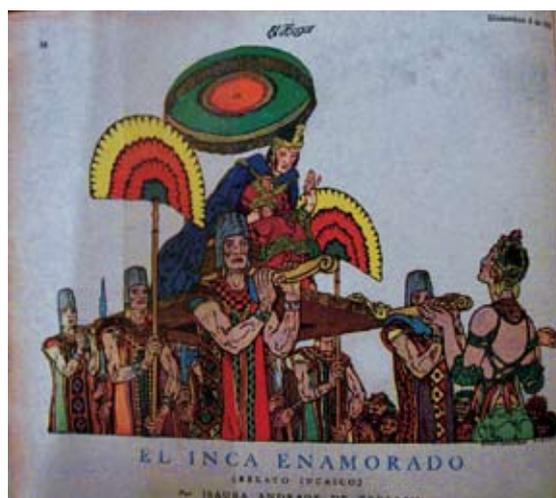
Anuncio publicitario de *Perú*. Revista mensual ilustrada (1934).



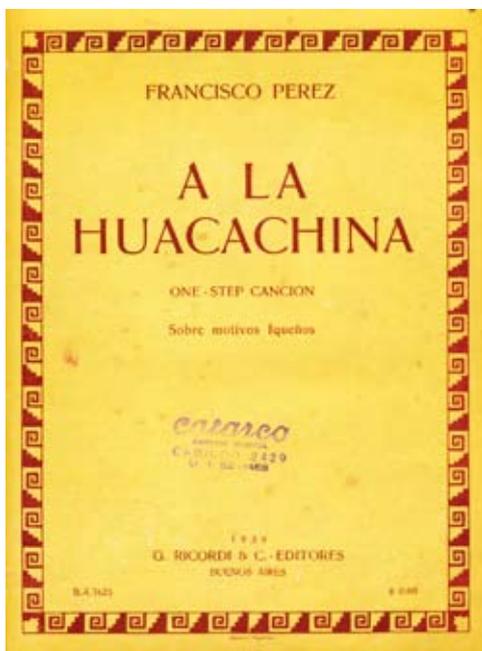
Cubierta de *La conquista del Perú*, de César Blaquier Casares, con ilustración de Amadeo Dell'Acqua. Buenos Aires, Viau y Zona, 1936. (Colección CEDODAL).



Portada del libro *Del ambiente incaico*, de Nicanor Rodríguez del Busto. Buenos Aires, L. J. Rosso, 1936. (Colección CEDODAL).



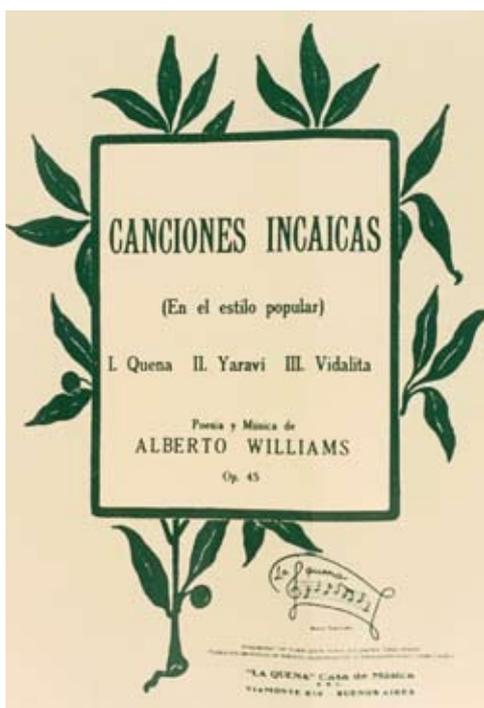
Alejandro Sirio. Ilustración para "El inca enamorado", de Isaura Andrade de Tellin. *El Hogar*, Buenos Aires, 6 de diciembre de 1936.



Partitura musical de *A la Huacachina*.
One step-canción. Sobre motivos iqueños, de
 Francisco Pérez. Buenos Aires, Ricordi, 1939.
 (Colección CEDODAL).



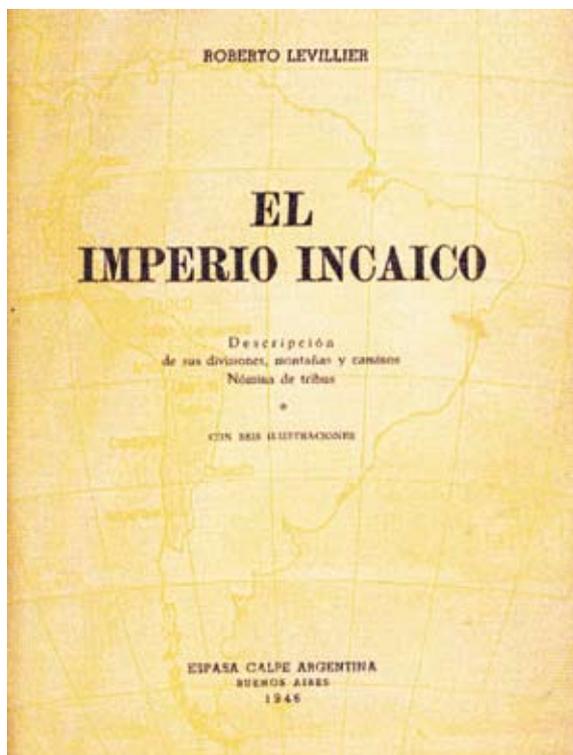
Viñeta tiawanacota aparecida en la revista
Caras y Caretas, Buenos Aires.



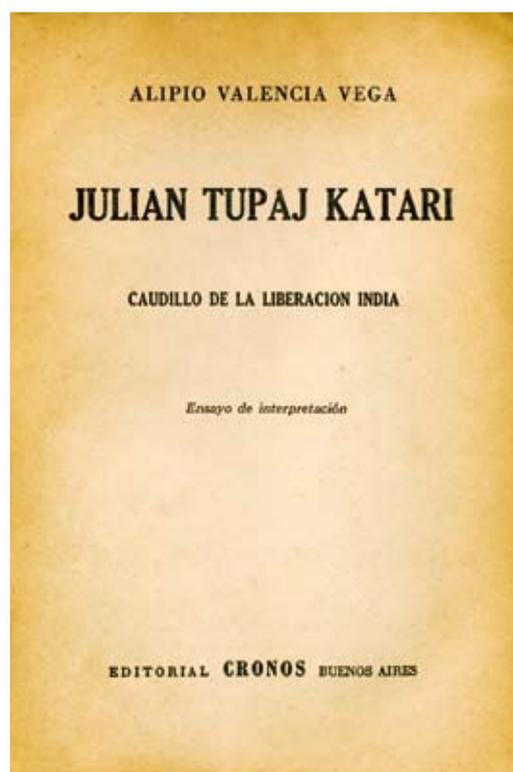
Cubierta de la partitura *Canciones Incaicas*, de
 Alberto Williams. Buenos Aires,
 "La Quena", s/f.



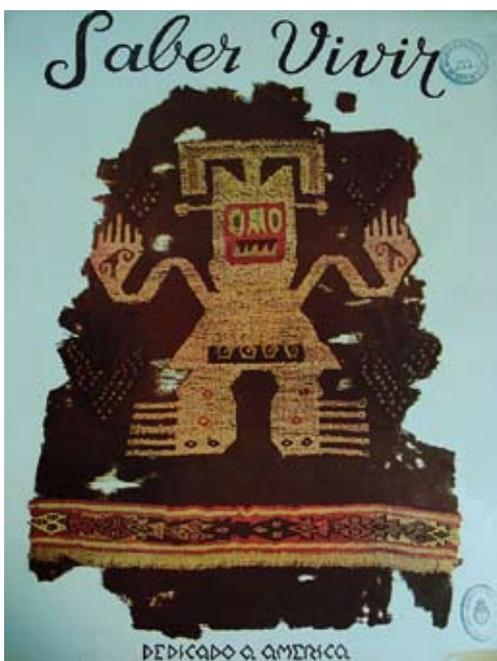
Viñeta "incaica" del artista argentino
 Amadeo Dell'Acqua.



Cubierta de *El imperio incaico*, de Roberto Levillier. Buenos Aires, Espasa Calpe Argentina, 1946. (Colección CEDODAL).



Portada de *Julián Tupaj Katari, caudillo de la liberación india*, de Alipio Valencia Vega. Buenos Aires, Cronos, 1950. (Archivo CEDODAL).



Tela incaica pre-colombiana (Colección Alfredo González Garaño). Cubierta de la revista *Saber Vivir*. Buenos Aires, año III, N° 33, abril de 1943.



Balcón de Herodes. Esquina de Belén con Tres Cruces de Oro, Cuzco 1943
(Destruído en el terremoto de 1950) Foto J.G. Archivo CEDODAL.



Balcón de Herodes. Esquina de Belén con Tres Cruces de Oro, Cuzco 1943
(Destruído en el terremoto de 1950) Foto J.G. Archivo CEDODAL.



Calle Hatunrumiyoc, Cuzco 1943. (Foto J.G. Archivo CEDODAL).



Esquina de Belén con Tres Cruces de Oro, Cuzco 1943.
(Foto J.G. Archivo CEDODAL).



Claustro principal del convento de Santo Domingo, Cuzco 1943.
(Foto J.G. Archivo CEDODAL).



Calle Tecsecocha, Cuzco 1943; al fondo se ve la iglesia de la Compañía
(Foto J.G. Archivo CEDODAL).



Pisac (c.1948). (Foto J.G. Archivo CEDODAL).



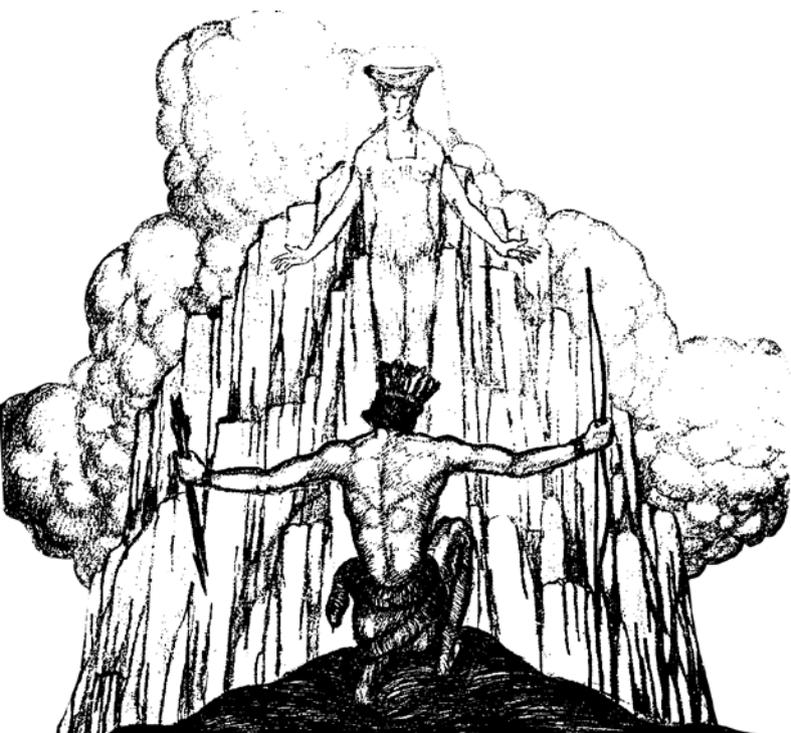
Pisac (c.1948) (Foto J.G. Archivo CEDODAL).



Pisac (c.1948). (Foto J.G. Archivo CEDODAL).

CAPÍTULO IV

EXPRESIONES ARTÍSTICAS Y
COMUNICACIONES ESTÉTICAS EN EL EJE
CUZCO - LA PAZ - BUENOS AIRES



I ARTES ORNAMENTALES Y APLICADAS. INDIGENISMO, EDUCACIÓN Y VIDA COTIDIANA

INDIGENISMO EN LAS BASES. LA INFANCIA, ENTRE LA EDUCACIÓN Y EL ARTE

La vinculación del arte con la infancia fue una verdadera obsesión de artistas y críticos de la primera mitad del siglo XX, aunque la centuria anterior se había convertido en auténtico caldo de cultivo para las experimentaciones que vendrían después. Jean Jacques Rousseau, en *“Émile, ou traité de l'éducation”* (1762) había sentado varias de las pautas que después serían desarrolladas y consolidadas por quienes siguieron interesándose en la pedagogía del niño a través del dibujo, entre ellas ideas rectoras como fueron las de que el infante abordara el dibujo como medio *“para ajustar la vista y hacer flexible la mano”*, o afirmaciones como *“quiero que no tenga otro maestro que la naturaleza, ni otro modelo que objetos: que tenga presente el original mismo...”*³⁷¹. Los esfuerzos por reencontrar y preservar la sensibilidad infantil, en definitiva los “orígenes”, no tuvieron en un primer momento la intencionalidad de convertir ni de considerar al niño como “artista”, aunque esta postura fue ganando adeptos (también detractores) en forma paulatina. En 1902, André Derain escribía a Maurice Vlaminck: *“Me gustaría estudiar los dibujos infantiles. No hay duda alguna, ahí está la verdad”*³⁷². Este interés histórico fue objeto en España, en los últimos años, de interesantes y amplios estudios y exposiciones sobre el tema, siendo particularmente destacadas las tituladas *La infancia del arte: arte de los niños y arte moderno en España* (Museo de Teruel, 1996) e *Infancia y arte moderno* (IVAM, Valencia, 1998-1999) donde se tuvieron particularmente en cuenta las vinculaciones entre arte infantil y vanguardia.

Esta conciencia, este despertar de una sensibilidad especial hacia el arte infantil, tuvo sus profundos ecos en Latinoamérica, siendo nuestro interés abordarlo con cierta sistematización, desde un punto de vista documental, rescatando y poniendo en diálogo textos que han dejado testimonio de ello, escritos de la época en que se produjeron dichas experiencias además de análisis históricos que nos han precedido. Centraremos la atención en los ensayos llevados a cabo en las tres primeras décadas de siglo en Perú y Argentina, sin olvidar otros emprendimientos como los dados en México, los del chileno Abel Gutiérrez o el uruguayo Joaquín Torres García, viendo asimismo la utilización de las formas y lenguajes de las culturas prehispánicas como factor organizador de las enseñanzas de dibujo y otras manifestaciones artísticas en escuelas primarias y de arte. Veremos asimismo cómo se acercaron en la práctica y en el discurso los conceptos de niño e indígena, en su faceta de pureza e inmutabilidad. Principiaremos con una frase de Elena Izcue, precursora de esta tendencia en el Perú, quien no dudaba en afirmar que 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”*³⁷³.

371 Remitimos, por su rigurosidad, amplitud y claridad, a: Bordes, Juan. “Los manuales del manual: bifurcaciones del dibujo”. En: Gómez Molina, Juan José, y otros. *El manual de dibujo. Estrategias de su enseñanza en el siglo XX*. Madrid, Cátedra, 2001, pp. 499-649. Las frases que se citan de Rousseau fueron tomadas de dicho trabajo.

372 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.

373 Izcue, Elena. *El arte peruano en la escuela-II*. París, Ediciones Excelsior, 1927. Cit.: Majluf, Natalia. “El indigenismo en México y Perú. Hacia una visión comparativa”. *Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas*, Actas del XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte, Estudios de Arte y Estética, vol. II, México, UNAM, 1994.

Una de las facetas que merece una especial atención en el presente apartado es, como se señaló, la referida a la repercusión que el rescate de las formas de las artes prehispánicas tuvo en el ámbito de la educación artística, como medio para orientar la docencia en las escuelas primarias. En la Argentina, Martín Malharro, pintor a quien se signa como introductor del impresionismo francés en el país, 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. Aun sin estar vinculado su método a los lenguajes ornamentales precolombinos, nos interesa reflejar la importancia de su acción, en tanto mostró temprano interés por la necesidad de una capacitación del escolar adaptada a las ideas contemporáneas.

La labor docente de Malharro había comenzado hacia 1904 cuando fue contratado por Ponciano Vivanco, presidente del Consejo de Educación, para organizar la enseñanza del dibujo en las escuelas de su dependencia, y se extendió entre 1905 y 1908 en que se desempeñó como inspector técnico de dibujo de las escuelas públicas de Buenos Aires. El plan de Malharro se caracterizó entre otros aspectos, por tener en cuenta no sólo el adiestramiento de los alumnos sino también el de los propios maestros que iban a ejercer las funciones principales³⁷⁴. Una de las actividades más recordadas fue la inauguración, en febrero de 1906, de una exposición de dibujos infantiles en la escuela Presidente Roca. *“La muestra, conformada por 400 trabajos, tenía por finalidad servir de material de consulta y de guía a los docentes, tanto de la Capital como del resto del país. Los dibujos expuestos fueron considerados “dibujos-tipo”. Más tarde se realizó una estadística sobre ochocientos mil dibujos que permitía evaluar los resultados del método”*³⁷⁵.

Uno de los pensamientos básicos, muy rousseauianos por cierto, era que la enseñanza del dibujo en las escuelas carecería de una orientación estético-artística, limitándose a su función educativa. *“El dibujo en la escuela primaria tiene que ser ante todo educativo y, como tal, un agente complementario de los otros ramos a los que objetiva, concretando en lo posible sus enseñanzas integrales”*³⁷⁶, a lo que agrega más adelante: *“Estimulemos, pues, al niño, cuidando que los primeros frutos de su fantasía no sean rarificados por exigencias que su naturaleza rechaza como contrarios al concepto ideal que tiene de la vida y de las cosas”*³⁷⁷. Esta proclama en favor del dibujo libre y espontáneo encerraba aquella postura de no vinculación entre la instrucción que debía orientarse en las escuelas y el dibujo profesional y artístico: *“Lo que encanta al adulto más refinado en materia de arte, deja por completo indiferente al niño; esta es una ley psico fisiológica que no se puede violar... No se impresiona estéticamente al niño con las exquisiteces artísticas que embargan al adulto”*³⁷⁸.

Cultor del *plein air* en su faceta pictórica, una de las propuestas en las que Malharro hizo más hincapié, dentro de la parte pedagógica de su ensayo, fue la de realizar excursiones al exterior

374 Para ampliar la información sobre el llamado “Método Malharro”, remitimos a los siguientes ensayos, incluidos en las Actas de las *Segundas Jornadas, Estudio e investigaciones en artes visuales y música*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”: Muñoz, Miguel Ángel. “Martín Malharro, arte, pedagogía y positivismo”, pp. 67-69; y Rabossi, Cecilia. “Los planteos pedagógicos de Martín Malharro”, pp. 70-72.

375 Rabossi, “Los planteos...”, ob. cit., p. 71.

376 Malharro, Martín. *El dibujo en la escuela primaria. Pedagogía-Metodología*. Buenos Aires, Cabaut y Cía., 1911, p. 11.

377 *Ibidem.*, p. 32.

378 *Ibidem.*, p. 218.

de las aulas, a parques y otras zonas de la ciudad, para que el niño ejercitase libremente su imaginación ante la naturaleza, eligiendo el motivo de sus dibujos, ya fueran flora, fauna, figuras humanas, arquitectura, etc. *“Es de gran conveniencia -apunta-, en estas incursiones, guiar las primeras tentativas de los alumnos, relacionando sus fuerzas de acuerdo con los motivos que eligen, los que deben ser siempre, en los primeros pasos, característicos e inconfundibles, pues, de esta suerte, cuatro rasgos bien observados importarán todo un triunfo que estimulará un afán al que se sucederán otros afanes, surgiendo así de una dificultad vencida, deseos soberanos de vencer otros mayores”*³⁷⁹.

El Método de Malharro llegó a tener repercusión en otros países del continente, en especial en Perú, adonde fue llevado por el pintor Teófilo Castillo, quien estuvo un tiempo radicado en la Argentina, y que propició su utilización en escuelas públicas limeñas, propendiendo a implantar una enseñanza del dibujo basada en la observación directa de la naturaleza y en forma paralela a la enseñanza de los trabajos manuales³⁸⁰. En 1917, en Cuba, Nicolás Pérez Reventós publicó el libro *“La enseñanza del dibujo en la escuela primaria”*³⁸¹, en el que trataba, entre otros aspectos, el “dibujo libre o de imaginación”, el “dibujo de memoria”, el “dibujo decorativo” y el “dibujo lineal o geométrico”; dicha publicación incluía la reproducción de un conjunto de creaciones de los estudiantes. Esta obra, junto a la de L. Artus-Perrelet titulada *“El dibujo al servicio de la educación”* (1921), sirvieron de base para el *“Programa para la Enseñanza del Dibujo”* difundido en 1926 por la junta de superintendentes de Escuelas, y que consistía en una previa familiarización del niño con los cuerpos geométricos puros, antes de abordar el dibujo³⁸².

Retornando a la Argentina, el interés que habían suscitado los proyectos de educación escolar había impulsado a otros artistas a poner atención en el asunto, aunque ahora tamizado por las fuentes prehispánicas cuyo rescate y puesta activa en valor era una de las características salientes del nuevo momento cultural que había supuesto para el continente americano la debacle del modelo cultural europeo, que fue cuestionado tras el estallido de la guerra de 1914. En 1923, el escultor Gonzalo Leguizamón Pondal 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”*³⁸³.

Es interesante constatar la preocupación de Leguizamón Pondal y Gelly Cantilo 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*

379 Ibíd., p. 166.

380 Majluf, Natalia, y Wuffarden, Luis Eduardo. *Elena Izcue, el arte precolombino en la vida moderna*. Lima, Museo de Arte, 1999, p. 28.

381 Pérez Reventós, Nicolás. *La enseñanza del dibujo en la escuela primaria*. La Habana, Imprenta El Siglo XX, 1917.

382 Morciego García, Carlos E. *Precursores de la ingeniería gráfica cubana*. Camagüey, Universidad, 1999.

383 Del Sanz, Eduardo. “Viracocha”. *Plus Ultra*, Buenos Aires, N° 90, octubre de 1923.

*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"*³⁸⁴.

Joaquín V. González escribe con motivo de Viracocha: *"...El principio estético de aprovechar los elementos de un mero esfuerzo artístico, para crear un arte nuevo, puede dar la pauta en la implantación del futuro arte americano. El método empleado, de reconstruir el proceso según el cual el artista primitivo dio carácter a su obra, se ajusta a la verdad científica y consulta los principios estéticos... El efecto remoto perseguido, entrafña, quizá, todo el motivo que tendrá el futuro arte: penetrar en el sentido y el espíritu del autóctono y, con ello, poblar de astros la nebulosa del mundo estético prehispánico"*³⁸⁵.

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"*³⁸⁶. Una de las ayudas más salientes del nuevo programa la desarrollaría la revista infantil *Pulgarcito*, órgano difusor de la Sección de Dibujos y Trabajos Manuales, escrita e ilustrada por los niños de las escuelas primarias de México D.F. y del interior, publicación que en su primer aniversario, en mayo de 1926, alcanzó una tirada de 7.500 ejemplares³⁸⁷. Además del citado Departamento, dentro de la Secretaría de Educación se habían creado los de Escuelas, Bibliotecas, Desalfabetización y Enseñanzas Indígenas. Los programas estaban destinados a cubrir toda la geografía mexicana, por lo que el énfasis en la instrucción en zonas rurales quedó plenamente garantizado; los resultados fueron variables pero nunca indiferentes.

Los objetivos del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación de México los enfatizó el propio Vasconcelos rememorando su creación: *"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*

384 Leguizamón Pondal, Gonzalo, y Gelly Cantilo, Alberto. *Viracocha. Dibujos decorativos americanos*, Cuaderno 2. Buenos Aires, Comisión Nacional de Bellas Artes, 1923.

385 González, Joaquín V. "El futuro arte americano". *La Nación*, Buenos Aires, 21 de octubre de 1923.

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

387 Olaguibel, Juan F. "La enseñanza de dibujo en las escuelas primarias". *Mexican Folkways*, México, N° 10, diciembre de 1926-enero de 1927, p. 11.

regionales. A los artistas indígenas se les dieron orientaciones y consejos de técnica, evitándose, sin embargo, el peligro de refrenarles la espontaneidad”³⁸⁸.

Para implementar un sistema pedagógico se creó, “el método admirable, inventado por un artista mexicano de extraordinarias capacidades, el pintor Adolfo Best. Su sistema 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”³⁸⁹.

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 país. 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”³⁹⁰.

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”³⁹¹.

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 y Julio Castellanos, siendo expuestas en Amigos del Arte³⁹². 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”³⁹³. Hacia 1923 Manuel Rodríguez Lozano había reemplazado a Best Maugard en la dirección del Departamento de Dibujo, siendo continuador de su método aunque con la variante de manifestar un interés especial en las artes populares de la ciudad y no solamente en las del interior del país.

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

389 *Ibidem.*, p. 175.

390 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.

391 Best Maugard, Adolfo. *Método de dibujo...*, ob. cit., p. 3.

392 Al respecto recomendamos la lectura de Artundo, Patricia M. “Manuel Rodríguez Lozano y Julio Castellanos. El ‘Método Best Maugard’ en Buenos Aires”. *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.

393 Figari, Pedro. “Arte infantil mejicano”. *Martín Fierro*, Buenos Aires, 2ª época, año II, N° 18, 26 de junio de 1925, p. 3.

La sustitución de Best por Rodríguez Lozano fue apreciada por la incisiva pluma de Diego Rivera como una evolución positiva para la educación infantil en México, en el sentido que se otorgó a los niños una mayor libertad para desarrollar su imaginación. Para Rivera el Método Best “era absolutamente inadecuado para desarrollar el instinto y la imaginación del niño, pues no hacía sino aprisionar su personalidad dentro de nuevos moldes. / Si las rosas, canastillos, kioskos y venaditos de Best eran preferibles a las estampas de Julien y los cromos de flores de la Kleinn, que los niños, obligados por los maestros, copiaban en las escuelas, pues cambiaban una ‘muestra’ de gusto abominable, por unas nuevas de gusto excelente, no por eso habían cesado la presión exterior y tiránica sobre el espíritu del niño”³⁹⁴.

En el Perú sobresalió la figura de Elena Izcue, 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 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 Club³⁹⁵.

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 Izcue, y ordenados según semejanzas de motivos por Larco, tratando de crear una “Gramática de ornamentación modernista”³⁹⁶. Poco tiempo después de iniciada esa tarea, en 1925, Izcue, avalada por una doble trayectoria, como profesora de dibujo en escuelas primarias de Lima y el Callao, desde 1910, y como estudiosa del arte prehispánico, tarea asumida en forma sistemática tras su incorporación a la Escuela de Bellas Artes creada en 1919, potenciándose a partir del año siguiente cuando visita al arqueólogo Philip Ainsworth Means, director de la sección arqueológica del Museo Nacional, unió ambas vocaciones en la publicación del primer tomo de *El arte peruano en la escuela*, que se publicó en París. Se editaría otro tomo quedando pendiente la posibilidad de un tercero; el programa cubría instrucción para niños menores, estudiantes más avanzados y artesanos³⁹⁷. En el prólogo del primer cuaderno preparado para la enseñanza escolar, 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

394 Rivera, Diego. “El dibujo infantil en el México actual”. *Mexican Folkways*, México, N° 10. Diciembre de 1926 a enero de 1927, p. 7.

395 Sebastián Lozano, Pablo. *Francisco González Gamarra: arte, tradición e identidad*. Trabajo inédito. Gentileza del autor.

396 Tarea similar había desarrollado en México el joven Rufino Tamayo en 1921, cuando contaba 22 años de edad, trabajando como jefe del Departamento de Dibujo Etnográfico en el Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía. Allí recogía, clasificaba y dibujaba motivos precolombinos destinados a ser divulgados y utilizados a posteriori por los artesanos mexicanos en sus obras, para que de esa manera no se apartasen de las tradiciones ornamentales del pasado y confiriesen a los objetos que estos crearan, destinados al consumo del turismo internacional, un alto grado de autenticidad.

397 Majluf y Wuffarden, *Elena Izcue...*, ob. cit.

pie, sobre un calvario de los Andes, a la mula que se ha rodado al abismo”³⁹⁸. Aun cuando los manuales de Elena Izcue se llegaron a utilizar en algunas escuelas peruanas, no llegó a divulgarse a gran escala como en un principio se esperaba.

En Cuzco el maestro Rafael Tupayachi preparaba hacia 1928 un álbum de dibujos de *Motivos ornamentales incaicos*³⁹⁹: “El año de 1927 Tupayachi, entonces Director de la Primaria, en el Colegio de Ciencias, con admirable intuición inicia en las clases de dibujo de esa sección la recolección, captación y catalogación de la enorme variedad de motivos ornamentales contenidos en los restos y fragmentos de alfarería incaica esparcidos en los campos aledaños a la ciudad. Fue una idea brillante. A poco de comenzar el trabajo, el entusiasmo prendió como lema entre los discípulos del maestro. Alumnos y profesores se echaron a la búsqueda acuciosa de tiestos, por campos y sembríos. Algunos meses de trabajo dieron por resultado una ingente cantidad de motivos captados y reconstruidos por la labor colectiva de los niños impulsados por una sana emulación”⁴⁰⁰.

Para la misma época, profesores de Chile recorrieron América y Europa, y advirtieron la importancia de estas experiencias, lo que llevaría a uno de ellos, Abel Gutiérrez A., a escribir un texto para la enseñanza del dibujo en Chile en 1928. 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”⁴⁰¹. En dicho país existirían otras experiencias similares, pudiendo destacarse aquí el manual de *Dibujo ornamental aplicado*, firmado por Manuel Vidal en 1926, en Valparaíso, en el que incluía un amplio e interesante apartado sobre modelos de tapices o tejidos basados en motivos indígenas chilenos, como asimismo de alfarería⁴⁰², o el más tardío *La enseñanza del dibujo en nuestras escuelas y liceos*, de Heradio Moraga Gutiérrez, publicado en 1945, y en el que subsistía con fuerza la idea de mantener como modelo en la educación la aplicación de elementos indígenas del país⁴⁰³.

Ya en los años treinta, y a mediados de la década, 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 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

398 García Calderón, Ventura. “Prólogo”. En: Izcue, Elena. *El arte peruano en la escuela-I*. París, Editorial Excelsior, 1925.

399 Gutiérrez Loayza, Julio G. *Sesenta años de arte en el Qosqo (1927-1988)*. Cuzco, Municipalidad, 1994. Ver también: Valcárcel, Luis E. “Motivos ornamentales incaicos. El álbum Tupayachi”. *Amauta*, N° 21, febrero-marzo de 1929, pp. 100-101.

400 Gutiérrez Loayza, Julio G. “La obra artística de Rafael Tupayachi”. *Kosco*, Cuzco, N° 66, 31 de julio de 1934. Repr: en Gutiérrez Loayza, ob. cit., p. 75.

401 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.

402 Vidal E. *Compendio de dibujo ornamental aplicado*. Valparaíso, Imprenta Victoria, 1926.

403 Moraga Gutiérrez, Heradio. *La enseñanza del dibujo en nuestras escuelas y liceos*. Santiago de Chile, Zig-Zag, 1945.

han dejado bien demostrado su gran amor a la belleza de los seres vivientes, cuenta con admirables especímenes”⁴⁰⁴. 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”⁴⁰⁵.

En el caso del Perú, el pintor Francisco Ernesto Olazo, que había actuado como dibujante en la sección de arqueología peruana y marroquí del Museo del Trocadero, en París (1928) preparaba a su regreso al país, en 1931, un álbum “que constaría de 3.000 dibujos estilizados de motivos incásicos, listos para la aplicación en las industrias y decoraciones”⁴⁰⁶. Olazo se desempeñó como dibujante del Museo Arqueológico del Cuzco. El interés por la concientización desde las bases sería puesto de manifiesto también por Gutiérrez Loayza, quien en 1936 hace mención de su predilección por los juguetes cuzqueños: “En nuestro Cuzco, tenemos también nuestros típicos juguetes, que únicamente por nuestra tradicional incuria, se van echando al olvido. El ‘sinsi-martín’, el ‘kara-capá’, equiparables al ‘ekeko’ aimara, si bien este último tiene además significación de amuleto contra todos los males de la tierra y es el Santa Claus o Papá Noel indio, portador de la felicidad y de abundancia para niños y viejos. Pero todos esos tipos, que forman legión, repito, van a terminar siendo absorbidos por los horribles juguetes de lata y caucho, de gusto pacotillero y japonés”⁴⁰⁷.

EN TORNO AL SURGIMIENTO DEL SALÓN ANUAL DE ARTES DECORATIVAS EN LA ARGENTINA (1918)

En el apartado anterior analizamos distintas expresiones vinculadas al arte autóctono y su inmersión en el ámbito escolar. Otras formas de integración de las artes “indígenas” a la vida cotidiana se darán a partir de la creación de instituciones de enseñanza manual e industrial, con especial atención a la cerámica, los textiles y el mobiliario, objetos que a partir de 1918 en la Argentina tendrán su propio escenario al instaurarse el Salón Anual de Artes Decorativas, extendiéndose su radio de acción, ya en los 20, con la creación en Buenos Aires de la Exposición Comunal de Artes Aplicadas e Industriales, a partir de 1924.

Entre los emprendimientos pioneros de enseñanza artística bajo cánones autóctonos, destaca notoriamente el proyecto de Ricardo Rojas, en 1914, de crear una escuela de artes industriales bajo la jurisdicción de la Universidad de Tucumán, que generase una corriente de modernidad basada en las tradiciones. En tal sentido, habría de recurrirse al pasado prehispánico de la región tucumana y a sus lenguajes ornamentales como basamento para el desarrollo de la misma. Uno de los puntos más interesantes del programa de Rojas señala que “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

404 Nadal Mora, Vicente. *Manual de Arte Ornamental Americano Autóctono*. Buenos Aires, Librería “El Ateneo”, 1935, s/p.

405 Guido, Ángel. *Redescubrimiento de América en el Arte*. Rosario, Universidad Nacional del Litoral, 1940, p. 90.

406 Majluf y Wuffarden, *Elena Izcue...*, ob. cit.

407 Gutiérrez Loayza, *Sesenta años...*, ob. cit., p. 266.

industrial"⁴⁰⁸, diferenciación que no es caprichosa pues más adelante leemos: "Más que en sus artes puras, la historia descubre la índole y la cultura de un pueblo en sus artes aplicadas, por lo colectivo del esfuerzo que contribuye a crearlas..."⁴⁰⁹.

Sostenía Rojas que "...en lugar de una vaga escuela de bellas artes, convenía fundar un instituto de artes decorativas inspirado en el estilizamiento 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"⁴¹⁰. "Mi proyecto -afirmaba- 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"⁴¹¹.

Quizá como repercusión a esta iniciativa vemos surgir pronto un conjunto de escuelas de tejidos "criollos e indígenas" como las propiciadas en Buenos Aires por Clemente Onelli⁴¹², y en Tucumán y Córdoba por sus respectivos gobernadores, Ernesto Padilla y Ramón J. Cárcano. "Alfombras y tapices, únicos de originalidad, que al ser hechos con la perfección acostumbrada, posiblemente podrían llegar a competir en mérito a los elaborados en los telares de Flandes, del Artois, de Florencia, de Madrid, y de tantas otras fábricas europeas, cuyos modelos se ven difundidos y copiados por todas partes..."⁴¹³.

Cárcano encargó a Onelli, en 1914, que estudiase los tejidos criollos de la provincia de Córdoba. A finales de 1915 se llamaba a licitación para crear un Museo en la ciudad según planos realizados por el arquitecto Juan Kronfuss, cuya planta baja se utilizaría a taller de tapices y encajes coloniales. Para la creación del taller la Comisión de Bellas Artes de la provincia había recibido dinero del Poder Ejecutivo. "Tal fue el entusiasmo despertado por esta producción que, para mejorarla, se pensó en incorporar un técnico que había tenido su actuación en la fábrica real de tapices de España y a su vez ampliar la fábrica de tapices coloniales con una instalación análoga que se ocuparía de reconstruir y reproducir los tapices más destacados de época colonial, trabajados con mano de obra indígena"⁴¹⁴. El gobernador Padilla, desde Tucumán, enviaría dos teleras para que estudiaran el funcionamiento del taller, de cara a instalar allí uno similar. Con

408 Rojas, Ricardo. "Artes decorativas americanas". *Revista de Arquitectura*, Buenos Aires, año I, Nº 4, octubre-diciembre de 1915, p. 11.

409 *Ibidem.*, p. 12.

410 Rojas, Ricardo. *Sílabario de la Decoración Americana*. Buenos Aires, "La Facultad", 1930, p. 13.

411 Rojas, Ricardo. "Artes decorativas americanas". *Revista de Arquitectura*, Buenos Aires, año I, Nº 4, octubre-diciembre de 1915, p. 11.

412 Scocco, Graciela. "Arte textil tradicional: valoración, preservación y recuperación". *Avances*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 2005-2006, Nº 9, pp. 193-196.

413 Pérez-Valiente, José María. "Alfombras y tejidos incaicos". *Plus Ultra*, Buenos Aires, Nº 33, enero de 1919. Ver también: Onelli, Clemente. "Tejidos criollos e indígenas". *Revista de Arquitectura*, Buenos Aires, año II, Nº 7, julio de 1916.

414 Scocco, Graciela. "Arte textil...", *ob. cit.*, p. 191.

anterioridad había solicitado a Onelli, al igual que hizo Cárcano en Córdoba, que indagase en los tejidos de su provincia. Los tapices, alfombras y tejidos criollos tendrían uno de sus primeros escenarios destacados en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Córdoba, en 1916, en la que se exhibieron, en el pabellón de las industrias, tapices colecciones que se conservaban en la Catedral y en el templo de Santa Catalina, de esa ciudad⁴¹⁵.

Finalizada la contienda europea, a finales de 1918, se inauguró en la Argentina el primer Salón Anual de Artes Decorativas, el cual habría de significar la concreción y puesta en escena de muchas de las ideas “americanistas” que habían ido fraguándose desde algunos años atrás, además de consolidar el interés por el *art nouveau*, cuya presencia en carteles y publicidades en periódicos y revistas argentinas era por demás notoria. En los salones participaron activamente varios artistas que habían sido discípulos del catalán Hermen Anglada Camarasa en París y en Mallorca, ya retornados, de manera fija o temporal a la Argentina, como Gregorio López Naguil, Alfredo González Garaño y Rodolfo Franco, que tuvieron especial inclinación hacia los diseños escenográficos, con claro influjo de los Ballets Rusos que habían visto en la capital francesa. González Garaño había exhibido en Buenos Aires, en 1917, un notable trabajo de documentación compuesto por cuarenta y seis láminas, destinado al decorado del ballet *Caaporá* -obra que Ricardo Güiraldes realizó inspirándose en una leyenda guaraní-, las cuales habría de presentar en Madrid en 1920 con grandes elogios. En lo que a Franco respecta, llegó a ejercer el cargo de Director Escenógrafo del Teatro Colón de Buenos Aires entre 1924 y 1934, y luego, desde 1936 hasta su muerte acaecida en 1954, trabajó en la sala del Teatro Odeón de la misma ciudad. Entre sus obras escenográficas pueden citarse *Khovanchina*, *Petrouschka* -ballet de Igor Stravinsky-, *Pulcinella*, *Ollantay*, *La Walkyria* y *Goyescas*.

Entre los artistas que presentaron obra (citamos algunas de ellas) al primer Salón de Artes Decorativas de 1918 podemos señalar a Félix Pardo de Tavera (un *pendantif*; un *hacha de ceremonia* y un cortapapeles de estilo calchaquí), Alejandro Sirio (el dibujo *El Jardín Romántico*), Alfredo Gramajo Gutiérrez, Léonie Matthis, Matilde Fierro (almohadones estilizados con diseños extraídos de las liturgias incaicas), Clemente Onelli (alfombras “pampa”, “calchaquí” y “santiagueña”)⁴¹⁶, Magdalena Lernoud de Casaubón, Juan Carlos Huergo (diseños humorísticos y juguetes de madera), Alfredo Guttero, Antonio Salvat (el panel decorativo *Las vírgenes votivas*), Cesáreo Díaz, Carlos M. Viale (acuarelas “orientalistas”) y Cayetano Donnís⁴¹⁷.

Los artistas más destacados de la muestra resultaron, sin embargo, los jóvenes Alfredo Guido y José Gerbino, a quienes se otorgó la Medalla de Oro del Salón por el *Cofre de estilo incaico*. Guido había nacido en la ciudad de Rosario el 24 de noviembre de 1892, donde estudió escenografía y decoración con el pintor italiano Mateo Casella; luego se tituló de dibujante en la Academia Nacional de Bellas Artes bajo la dirección de Pío Collivadino, perfeccionándose a la vez en las técnicas del grabado⁴¹⁸. En 1915 obtuvo el “Premio Europa” otorgado por el gobierno argentino, pero debido al estado bélico de aquel continente, decidió utilizar el dinero correspondiente a dicha beca para recorrer diversos países americanos. Este viaje definió la vocación espiritual y estética que habría de

415 Ibídem., pp. 188-193.

416 Sobre la obra artística de Onelli y sus presentaciones a estos salones recomendamos: Scocco, Graciela. “Arte textil tradicional: valoración, preservación y recuperación”. *Avances*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 2005-2006, N° 9, pp. 181-198.

417 Moi, L.E.: “Primer Salón Nacional de Artes Decorativas”. *Augusta*, Buenos Aires, vol. 1, N° 7, 1918, pp. 341-356.

418 Datos extraídos de España, José de. *Alfredo Guido*. Buenos Aires, Ediciones Plástica, 1941.

concretar en sus obras. En agosto de 1918, poco antes del Salón, Guido y Gerbino habían realizado una exposición de “Cerámica de Arte Americano” en el Salón Witcomb de Florida 364, antesala del éxito en aquel evento.

Galardonado junto a Gerbino en el Salón de Artes Decorativas de 1918, la crítica premió su esfuerzo y le afirmó en sus convicciones: “...los señores Alfredo Guido y José Gerbino ponen una vez más de manifiesto sus nobles facultades artísticas que en exposiciones anteriores hemos tenido oportunidad de comprobar. Como ceramistas confirman ahora su dominio absoluto del estilo, forma y color con que realizan sus ‘huacos’ peruanos, vasos, urnas y platos calchaquíes. La ejecución de varios cofres que presentan tallados en madera, está por encima de todo elogio y significa una nueva tentativa de los jóvenes artistas para restablecer el gusto de nuestros puros estilos tradicionales”. Respecto de la obra premiada, el mismo crítico refería: “Trátase de un cofre incaico de impecable estilización, de forma sencilla y grácil cuya parte superior va coronada por una bien comprendida cabecita india que se funde sin esfuerzo en los tonos violetas de la pátina y en los hermosos medallones decorativos”⁴¹⁹.

El segundo salón de arte decorativas manifestó la continuidad de los lineamientos marcados por la primera edición. Un vistazo al contenido nos permite ver la variedad de trabajos que se presentaron, y que van desde la nota orientalista a la composición simbolista, del objeto de afrancesada inspiración a la prevalencia del concepto indigenista, en el que fueron notables trabajos como el *Biombo estilo indígena* que presentó Irene Henckel, o la obra de Lisandro Z. Galtier. En tal sentido, llama particularmente la atención la confirmación de un estilo propiamente nacional, el “estilo calchaquí”, que compartió espacio con el mueble “incaico”, a la manera del de Guido y Gerbino que había obtenido el premio principal en el certamen anterior. En la línea “calchaquí”, que tuvo uno de sus máximos promotores a Clemente Onelli, destacaron Félix y Enrique Pardo de Tavera, y los propios Guido y Gerbino que presentaron un conjunto de *muebles estilo calchaquí*. Julio César Bermúdez presentó un Jarrón y un vaso *calchaquíes*, y Félix Pardo de Tavera una interesante banqueta de igual ascendencia ornamental. Es menester apuntar aquí que el rescate de “lo calchaquí” se debió a la labor de numerosos personajes en ramas de la historia, arqueología, lingüística y literatura, pudiendo señalar nombres como los de Samuel Lafone Quevedo, Adán Quiroga, Joaquín V. González, Ricardo Rojas, Roberto Lehmann-Nitsche, Leopoldo Lugones, Juan Bautista Ambrosetti, Salvador Debenedetti, Florentino Ameghino, Estanislao S. Zeballos, José Ingenieros, Alejandro Korn, Norberto Piñero o José Ramos Mejía, además de los artistas citados anteriormente.

Respecto de Onelli, Ricardo Gutiérrez destacó sus tapices, “*patriótico y admirable esfuerzo*”, señalando la versatilidad de su presentación al Salón: “*Los nudos a mano de aymarás, los incásicos, las alfombras pampas, con la sugestión evidente del Araúco, que a su vez la recibió del norte, y que se caracterizan por la cruz y los escaques en zigzag de los ‘nacur macuñ’ o mantas araucanas, que recuerdan los dibujos famosos del palacio de Chan-Chan, revelan en el artista y erudito, que es Clemente Onelli, un profundo amor por las cosas de esta tierra*”⁴²⁰.

Resulta este artista, pensador, aventurero y naturalista, una figura notable en el rescate de las tradiciones calchaquíes como también en otras muchas actividades realizadas desde su llegada a la Argentina en 1889. Había nacido en Roma en 1864, con una sólida formación en Ciencias Naturales

419 Moi, “Primer Salón...”, ob. cit., p. 353.

420 Gutiérrez, R. (Ricardo). “Sociedad Nacional de Arte Decorativo. Segundo Salón Anual”. *Augusta*, Buenos Aires, vol. 3, N° 18, noviembre de 1919, p. 222.

en la Universidad de Roma. Entre sus primeras actividades en el país sobresaldrían sus tareas como ayudante de Francisco Moreno en el Museo de La Plata y, casi a la vez, una primera exploración a la Patagonia junto a Moreno. Este viaje significó una suerte de experiencia iniciática ya que desarrollaron allí una intensa búsqueda de fósiles como asimismo de esqueletos indígenas para ser posteriormente estudiados en la institución. Su curiosidad y facilidad le van llevando paulatinamente a un dominio de lenguas indígenas, tehuelche y araucana en particular, a la par de ir perfeccionando el español. Los lagos patagónicos y otras formaciones geológicas requieren su atención.

El conocimiento de la Patagonia le lleva a responsabilidades cada vez mayores, en especial su actuación como secretario general de la Comisión Argentina designada para decidir las cuestiones de límites con Chile en el sur; ello sucede en 1897 y significará una acentuación de su sentimiento patriótico hacia la tierra de acogida, que, entre otras cuestiones, tendrá su reflejo en 1909 cuando dicte y publique su conferencia bajo el título *La evolución en el patriotismo*, a la par que Ricardo Rojas editaba *La restauración nacionalista*, en vísperas del Centenario. Este tipo de actividades vino a sumarse a las ya habituales de periodista, sociólogo, y, sobre todo, al ejercicio de cátedras de ciencias naturales, rama en la que publicó importantes obras sobre geología, mineralogía y narraciones de viajes en el sur, como *Trepando los Andes*⁴²¹, de 1904, que habría de ser traducido al inglés y al italiano entre otros idiomas. Desde ese año se desempeñó como director del Jardín Zoológico de Buenos Aires, tras ser nombrado por el presidente Julio A. Roca.

En la segunda década de siglo su sentido argentinista y americanista tuvo un fecundo desarrollo en las actividades vinculadas al arte, anteriormente referidas, en la realización de tejidos y objetos de estilo calchaquí e inspirados en otras culturas indígenas del continente, a la par de escribir obras como la titulada *Alfombras. Tapices i tejidos criollos*⁴²², en 1916, dos años antes de iniciar sus actuaciones el Salón Anual de Artes Decorativas del que, ya vimos, fue un entusiasta promotor. Previamente a esa labor había realizado amplios estudios sobre tejidos criollos e indígenas, además de hacerlo con textiles precolombinos que había obtenido del anticuario Mario Pardo y cuya autenticidad había sido comprobada por el profesor Herrera de la Universidad de Cuzco. Llegó a formar una colección de más de doscientas piezas, mayoritariamente obtenidas en Córdoba, Tucumán, Salta, Santiago del Estero, La Rioja y Catamarca⁴²³. En octubre de 1924, tras haber continuado con sus tareas artísticas y sus expediciones al sur del país, Onelli fallecerá en Buenos Aires⁴²⁴.

Retornando las miradas sobre el Salón Nacional de Artes Decorativas, en la tercera edición, de 1920, se siguieron viendo varias obras de tinte indigenista, entre ellas dos biombos de *estilo calchaquí*, uno de Esilda Olivé y otro de Adolfo Travascio, alfombras calchaquíes de A. y E. Flores Ortega y, dentro del estilo “incásico”, otro biombo, realizado por A. de Castelli y E. Lorenzo, además de una alfombra firmada por D. Sahuquillo, de quien también se exhibió su telar “indígena”. A ello se sumaban mobiliario renacentista y de inspiración japonesa, y hasta unos diseños orientalistas de Jorge Larco. Como se aprecia, sobresalieron los objetos utilitarios, lo cual llevó al crítico Manuel Rojas Silveyra a proponer a la Sociedad Nacional de Artes Decorativas: “¿por qué no presentar sus

421 Onelli, Clemente. *Trepando los Andes*. Buenos Aires, Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, 1904.

422 Onelli, Clemente. *Alfombras. Tapices i tejidos criollos*. Buenos Aires, Imprenta de Don Guillermo Kraft, 1916.

423 Scocco, Graciela. “Arte textil tradicional: valoración, preservación y recuperación”. *Avances*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 2005-2006, N° 9, p. 185.

424 Para ampliar conocimientos sobre Onelli, recomendamos la lectura de: Del Pino, Salvador. “Clemente Onelli. El italiano sabio que amó la Patagonia”. *Todo es Historia*, Buenos Aires, t. 53, N° 281, noviembre de 1990; Del Pino, Diego A.. *Clemente Onelli. El más criollo de los tanos*. Buenos Aires, Ediciones Turísticas, 2005; y Corsani, Patricia Viviana, y Barbat, Cecilia. “Clemente Onelli y sus aportes al rescate del arte nacional”. *Estudios e Investigaciones*, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payro, Buenos Aires, N° 11.

muestras anuales bajo el título más simple, más exacto y también más simpático de 'Arte aplicado a la vivienda'?". El mismo ensayo refiere a la exposición del Werkbunde en Suiza y destaca el papel de los arquitectos "quienes concibieron el agradable conjunto de la casa moderna no sólo desde el punto de vista profesional -distribución, aire, luz, etc.- sino también en lo que concierne a la decoración interior dentro de un concepto puramente artístico que abarca, desde el estilo de los muebles, cuadros, adornos, tapicerías, etc., hasta el carácter de la iluminación y la tonalidad general de las habitaciones"⁴²⁵.

El Salón, en sus siguientes ediciones, fue manifestando un aumento de participantes y variedad de modalidades artísticas, desde biombos y muebles, hasta lámparas, almohadones y textiles, pasando por carteles, cerámicas o esculturas de diversa índole. Sin embargo, a partir de 1921 descenderá en la consideración de la crítica, quien comenzaba a cuestionar los contenidos, apreciar repeticiones, denunciar remedos y señalar ausencia de originalidad y personalidad artística en muchos de los objetos exhibidos, como se recoge en periódicos de la época que dedicaron espacio al evento. Cabría un repunte en el VI y el VII Salón, en 1923 y 1924 respectivamente, coincidiendo este último con la instauración, que comentaremos más adelante, de la Exposición Comunal de Artes Industriales en Buenos Aires. De hecho, el Salón de 1924 se retrasó al mes de julio, en lugar del habitual noviembre, sabiéndose próxima la realización de dicha muestra⁴²⁶.

Resulta del todo interesante señalar aquí las repercusiones que los salones de artes decorativas tuvieron fuera de las fronteras argentinas, y más específicamente del otro lado del Plata, en el Uruguay, que estaba viviendo años centrales en su desarrollo de las artes industriales. En tales cuestiones, papel esencial lo desempeñó Pedro Figari, reconocido abogado y promotor, desde la primera década de siglo, de las artes y oficios en el país vecino. En 1915 había logrado concretar su anhelo de creación de una Escuela de Artes y Oficios, a la que supo dar un sello distintivo propio, aunque en 1918, ante la imposibilidad de poder desarrollar el programa previsto de forma adecuada, optó por la renuncia. De cualquier manera, a pesar de los pocos años al frente de la institución, su labor fue fructífera con interesantes resultados, en especial en la formación de un grupo de artistas que, a la par de seguir sus enseñanzas, las pudo aplicar con notable eficacia.

La vinculación principal con la Argentina se dio en octubre de 1916 cuando un grupo de once estudiantes y docentes de la Escuela viajó a Buenos Aires para visitar el Museo Etnográfico, como asimismo el Museo de Ciencias Naturales de La Plata. En el caso del primero, si bien no estaba montado para la ocasión como tal y funcionaba más bien como gabinete de consulta, pudo ser visitado por el contingente uruguayo, manteniéndose a partir de entonces una rica correspondencia entre Figari y el director del mismo, el arqueólogo Juan Bautista Ambrosetti. En el caso de la institución platense, los viajeros, en especial el propio Figari, su hijo Juan Carlos, sus colaboradores principales los pintores Vicente Puig y Milo Beretta, y varios estudiantes entre ellos el joven dibujante, grabador y ceramista Luis Mazzei, tomarían en sus libretas numerosos apuntes que luego serían de utilidad para obras decorativas emprendidas al retornar a Montevideo, debida cuenta la enorme cantidad de piezas prehispánicas allí conservadas y que significaron un primer e intenso contacto con obras de ese periodo⁴²⁷.

425 Cfr.: Rojas Silveyra, Manuel: "El Salón Nacional de Artes Decorativas". *Augusta*, Buenos Aires, año III, vol. V, núm. 30, noviembre de 1920, pp. 209-226.

426 Un amplio recorrido por los salones nacionales de artes decorativas puede encontrarse en: Scocco, Graciela. "Arte decorativo. Apertura, reminiscencias, compromiso y renacimiento". En: Saavedra, María Inés (dir.). *La ciudad revelada. Lecturas de Buenos Aires: urbanismo, estética y crítica de arte en La Nación, 1915-1925*. Buenos Aires, Vestales, 2004, pp. 127-153.

427 Recomendamos la lectura de: Rocca, Pablo Thiago. "Puentes entre naturaleza y cultura: el imaginario prehispánico en la obra de Pedro Figari". En: *Imaginario prehispánicos en el arte uruguayo, 1870-1970*. Montevideo, Museo de Arte Precolombino e Indígena, 2006, pp. 17-26.

De los citados, Mazzei destacaría en la realización de numerosas piezas de cerámica en los años inmediatamente posteriores. Más trascendente, por su categoría estética y por el sitio donde fueron ejecutados, sobresalen los motivos indígenas pintados por Milo Beretta en el cielorraso de la residencia del filósofo Carlos Vaz Ferreyra y su esposa Elvira Raimondi, construida por el arquitecto Alberto Reboratti⁴²⁸ en el barrio montevideano Atahualpa. Asimismo, es de destacar parte del mobiliario de la misma vivienda, con motivos zoomórficos, ejecutados en madera de roble y esgrafiados en hierro, la mayor parte procedente de los talleres de la Escuela de Artes y Oficios. A principios de 1917 publicó Figari el Plan General de Organización de la Enseñanza Industrial, que había realizado por encargo del gobierno uruguayo. En buena medida sus ideas, firmes desde hacía ya algunos años, se veían en parte reforzadas por las conclusiones a las que había arribado tras el viaje argentino del año anterior, en especial en lo que a la inclinación americanista atañe. En dicho Plan, no dudaba en titular uno de sus capítulos “Debe aprovecharse de la virginidad americana como de un tesoro”, señalando páginas después que: *“Nosotros debemos producir dentro de un criterio americano, esto es, de un criterio que tome nota de las peculiaridades del ambiente propio; nosotros debemos construir y decorar con un criterio autónomo, capaz no sólo de emanciparse de las sugerencias del extranjero en todo aquello que no nos convenga, sino también de comprender y de magnificar su ambiente natural, así como las tradiciones y reliquias americanas”*⁴²⁹.

Al año siguiente Figari dejaría la dirección de la Escuela de Artes y Oficios, tras encontrar sus programas una notoria resistencia entre grupos políticos e industriales, sobre todo de estos que veían con malos ojos el hecho de que Figari propugnara una enseñanza artesanal casi “familiar” que atentaba contra los intereses comerciales de ciertas empresas, pero también había voces discordantes en el ámbito cultural, contrarias a la potenciación de los lenguajes prehispánicos que Figari propiciaba en su magisterio.

En 1919, habiéndose ya Figari apartado de sus tareas, y dedicado plenamente a la pintura -realizaría una recordada muestra en Buenos Aires en 1921, considerada una de las exposiciones de avanzada en el ámbito artístico porteño-, un grupo de estudiantes de la Escuela Industrial, de Montevideo, a cargo de Guillermo Rodríguez, repetiría la experiencia llevada a cabo por Figari y sus discípulos tres años antes. En efecto, en octubre de 1919, partieron a Buenos Aires repitiendo visita a los dos Museos que se habían visitado entonces, pero agregando al itinerario a la Escuela Industrial de la Nación, la fábrica de alfombras y tapices criollos y, especialmente, el Segundo Salón Anual de Artes Decorativas que se estaba realizando entonces en la capital argentina. Les llamó particularmente la atención todo el mobiliario de estilo calchaquí y diaguita, que sería a partir de entonces una de las influencias en las tareas de la escuela uruguaya⁴³⁰.

Es probable que en ese viaje hayan coincidido con el artista argentino Atilio Boveri, quien había dedicado buena parte de su tiempo a investigar las cerámicas indígenas conservadas en el Museo de Ciencias Naturales de La Plata. Boveri había regresado de su larga estancia en Mallorca en 1915, instalándose en dicha ciudad, donde entre 1917 y 1919 desempeñaría el cargo de director

428 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.

429 *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, p. 30.

430 Peluffo Linari, Gabriel. “Las instituciones artísticas y la renovación simbólica en el Uruguay en los veinte”. En: *Los veinte: el proyecto uruguayo. Arte y diseño de un imaginario, 1916-1934*. Montevideo, Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 1999, p. 41.

de Paseos y Jardines, aunque su inclinación hacia las artes aplicadas sería evidente, potenciándose en consonancia con el éxito que las mismas estaban alcanzando en el Salón de Artes Decorativas. En 1918, año de la primera edición de este, Boveri realizaría una serie de muebles de roble tallado, con motivos precolombinos, para la biblioteca del diputado Horacio B. Oyhanarte. Al año siguiente presentaría diversos proyectos entre ellos la implantación de una manufactura de mayólicas y vidrio en la Universidad Popular Integralista, una escuela de Impresión y artes gráficas a ser vinculada al Patronato de Menores, y una manufactura de tapices tradicionales para la cárcel de mujeres.

Las implicaciones de Boveri con las artes manuales serían abundantes en la década del 20, tanto en iniciativas como en concreciones, pudiéndose destacar particularmente la fundación y dirección de la revista *Trabajos manuales* (1923), vinculada a la Dirección General de Escuelas de la Provincia de Buenos Aires, una Exposición de manualidades (1924), y la organización y dictado de un curso de cerámica en la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad de La Plata (1929), lo que le retrotraía a una actividad que había desempeñado en Mallorca la década anterior. En ese mismo año, en colaboración con Florencio Loyarte, publicó *El trabajo manual en la escuela argentina*, en la que destacaba un apartado titulado “Argentinismo gráfico” en el cual reprodujo una amplia serie de motivos calchaqués y catamarqueños⁴³¹.

Aunque ya se escapa al objeto principal de nuestro análisis en cuanto a las artes decorativas, y por ser tema singular y amplísimo, además de regado de numerosas publicaciones, debemos al menos dejar mención a la labor “prehispanista” que, bajo otros parámetros estéticos e ideológicos, desempeñaría, tras su regreso a Montevideo en 1934, Joaquín Torres García, quien 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”⁴³². Su notable magisterio ampliaría el abanico, derivándose en la obra de los numerosos artistas que formaron parte del Taller, muchos de los cuales, por indicación del maestro, viajaron al Cuzco en los años centrales del siglo para conocer Machu Picchu y otras ruinas incaicas. Dichas experiencias derivarían en la consolidación de su conciencia americana y en el desarrollo de una línea estética sustentada en buena medida en las vertientes “amerindias”.

Como expresara Manuel Aguiar, reubicando su mirada en el contexto del periodo 1935-1950, “Las búsquedas en las artes plásticas de una raíz indoamericana en el continente, iban de la mano de una preocupación social y política auténticas, pero formalmente vertidas en lenguajes narrativos e ilustrativos. Aportar una nueva mirada, no ya sobre la condición de explotación y miseria en que vivía el indio, sino sobre el riquísimo caudal expresivo de las diferentes culturas precolombinas –más allá de una simple mirada arqueológica-, fue la función que tuvo Torres-García, la Asociación de Arte Constructivo y más tarde el Taller”⁴³³.

431 Sanjuán, Charo. *Atilio Boveri, un artista singular*. Palma de Mallorca, Museu de Mallorca, 2000, pp. 32-33 y 193-195

432 Torres García, Joaquín. *Escritos*. Montevideo, Arca, 1974, p. 132.

433 Manuel Aguiar. En: *Imaginarios prehispánicos en el arte uruguayo, 1870-1970*. Montevideo, Museo de Arte Precolombino e Indígena, 2006, p. 119.

Finalmente, y si bien no es objetivo aquí el centrar la atención de una manera exhaustiva en cuestiones literarias, cuestión que requeriría un trabajo de investigación aparte y especializado, sí al menos queremos dejar constancia de algunas obras que nos han interesado por su vinculación a las artes plásticas y más concretamente al apartado de la ilustración, y que hemos podido localizar en el proceso de pesquisa. Mucha fue la literatura que centró su atención en los temas indígenas argentinos, por supuesto, y asimismo es alto el porcentaje de los que se inspiraron en temáticas más específicamente “incaicas”. Ya hemos visto como en las artes decorativas ganó un espacio determinante el llamado “estilo calchaquí”, a través de mobiliario, textiles y diseños aplicables a diferentes objetos. Entre los libros que queremos señalar respecto de esta tendencia destacan el de Bernardo González Arrili titulado *La Venus calchaquí* el que, con notable portada y viñetas de José Bonomi, vio la luz en 1924. Escrito entre Jujuy y Buenos Aires, el autor aborda una suerte de adaptación autóctona del mito universal de Venus, que perfectamente podría vincularse a esa búsqueda de una cultura propia, basada en la fusión de lo europeo y lo americano (en este caso indígena) que para la misma época alentaba Ricardo Rojas a través de *Eurindia*.

Años antes, en 1920, se había publicado el “poema incaico” *Las vírgenes del sol*, obra del argentino Ataliva Herrera⁴³⁴, con cubierta ilustrada por el pintor Fidel de Lucía⁴³⁵, que desarrolla su trama en el proceso de derrumbe del imperio incaico, con la traición de Francisco Pizarro a Atahualpa y el aprisionamiento de este. El trágico poema había sido concebido por Herrera en la localidad de Jáchal, en la provincia argentina de San Juan, en 1915, y recibió encendidos elogios al ser presentado un año después en el Ateneo Hispano-Americano de Buenos Aires el 18 de octubre de 1916. En dicho acto hizo la presentación Carlos F. Melo, quien, entre otras cuestiones, señaló: “*No debemos olvidar que las revoluciones argentinas se dijeron sucesoras de los Incas; y así en el himno nacional se dice que los huesos de los Incas se conmueven en sus tumbas al ver renovando a sus hijos el antiguo esplendor de la patria. Esto significa que la revolución se hizo en América como una vuelta a un período, anterior al período colonial, y si el Sol incásico inspiró el canto guerrero y pasó a nuestra bandera como signo de libertad que todavía nos ilumina, con más razón esperemos que la gloria desde allí ilumine el porvenir de la República*”⁴³⁶.

La vertiente americanista de Ataliva Herrera se completaría con varias obras más. Al margen de sus colaboraciones con la prestigiosa revista *Nativa*, creada y dirigida por Julio Díaz Usandivaras a partir de 1924, publicaría en 1933 *Bamba. Poema de la Córdoba colonial*, poema épico en doce cantos, en el que el autor sintetiza leyendas y tradiciones de la sierra primitiva de Córdoba; dicho poema había sido anteriormente publicado en entregas, en 1930, en el diario *La Nación*. En 1939 realizaría Herrera una nueva edición de *Las vírgenes del sol*⁴³⁷ y en 1943 la edición definitiva de *Bamba*, con ilustraciones del pintor Francisco de Santo, uno de los artistas esenciales en la ruta cultural Cuzco-Buenos Aires en esos años, como veremos más adelante.

434 Herrera, Ataliva. *Las vírgenes del sol (poema incaico)*. Buenos Aires, Agencia General de Librería y Publicaciones, 1920.

435 Italiano, naturalizado argentino en 1921.

436 Cit.: Herrera, Ataliva. *Las vírgenes...*, ob. cit., p. 163.

437 Buenos Aires, Librería del colegio, 1939.

INDIGENISMO Y ORNAMENTO EN LA ARGENTINA DE LOS AÑOS VEINTE

La ingente labor del Salón Anual de Artes Decorativas, y su promoción de un arte moderno sustentado en lenguajes indígenas, tomarían nuevo impulso a partir de 1924 cuando se llevó a cabo la Primera Exposición Comunal de Artes Decorativas. El evento se inauguró en el Pabellón de las Rosas, en Palermo, pocos días antes de la Navidad, el 20 de diciembre de ese año, seguramente para potenciar las posibilidades comerciales del mismo; la clausura tendría lugar el 31 de enero de 1925. Esta muestra tuvo su origen en un proyecto de ley presentado al Honorable Concejo Deliberante de la ciudad de Buenos Aires por Ángel G. Gallo en diciembre de 1923, iniciativa que motivó la ley de 8 de mayo de 1924, firmada por el intendente Carlos Noel, en la cual se ordenaba la realización de un salón anual de artes decorativas vinculado al municipio. La Comisión Organizadora quedaría conformada con Gallo como presidente, Antonio Zaccagnini como secretario, y, como vocales, Martín Noel y Pío Collivadino. Estos, más el arquitecto Ángel León Gallardo, los pintores Carlos Ripamonte y Ernesto De la Cárcova, y el doctor Félix Pardo de Tavera, conformarían el jurado de admisión del certamen. El carácter “comunal” del mismo, evitaba que artistas y obreros residentes fuera de la Capital Federal pudieran tomar parte.

Las vertientes estéticas presentes en este primer Salón fueron variadas, siguiendo como nota dominante “internacional” el *art nouveau*, aunque sin descender la afición que venía de años atrás por los diseños y ambientaciones orientalistas y chinescas. En la sección de afiches, el primero y segundo premio correspondieron a Antonia Ditaranto y Rafael De Lamo, que se inclinaron por motivos indigenistas, lo cual sería, en este apartado, la tónica en los concursos siguientes. Las obras y objetos de “estilo calchaquí” inundarían literalmente el Salón, y resultaría un copioso listado si nos dispusiéramos a indicar todos los nombres que se dieron cita con los mismos, aunque podríamos mencionar a Genaro Bianchi, Zoraida Rodríguez Guichou, José Thenee y Lisandro Z. D. Galtier. María Elvira Rojas presentó platos de estilos azteca e incaico. Como curiosidad, señalar que tomó parte del Salón el pintor Emilio Pettoruti, que había tenido en 1924 una sonada irrupción en el ámbito artístico de Buenos Aires, tras su regreso de Europa, con una controvertida exposición que es mencionada habitualmente como la primera manifestación de vanguardia pictórica en el arte argentino. En la primera Exposición Comunal presentó cinco proyectos para mosaicos (dos bajo el título de *Primavera*, otros tantos denominados *Danza*, y uno llamado *Danza de la Primavera*) además de nueve proyectos para vitreaux⁴³⁸. Para la misma época el doctor Horacio Carrillo⁴³⁹, enviado extraordinario y Ministro Plenipotenciario de la República Argentina en Bolivia, dirigió la fabricación de una serie de muebles de “estilo incaico” para la Legación Argentina en La Paz.

El creciente interés por las artes aplicadas era, en buena medida, el reflejo, en la Argentina, de un proceso que se había consolidado en Europa desde el XIX, teniendo como marco fundamental a las exposiciones universales, acontecimientos que se constituyeron en símbolos del progreso y marcaron el nacimiento del diseño industrial. Se fue acentuando en forma gradual la necesidad de un “arte industrial” que aunara belleza y utilidad; las artes decorativas (término que sellaba el final del antagonismo entre arte e industria) se erigieron en un puente directo para la integración de las artes que propiciaron sobre todo los movimientos modernistas.

438 *Primera Exposición Comunal de Artes Industriales*. Buenos Aires, Municipalidad, 1924-1925.

439 Autor de varios libros vinculados a la región donde le cupo actuar, entre ellos: *El ferrocarril al Oriente boliviano* (Buenos Aires, 1922), *Los límites con Bolivia* (Buenos Aires, 1925), *Páginas de Bolivia* (Jujuy, 1928), *Humahuaca* (Jujuy, 1942), y *Tres novelas jujeñas* (Jujuy, 1943).

En 1925 se organizó en París la Exposición de Artes Decorativas e Industrias Modernas, que si bien significó la consagración del ornato y su aplicación en los objetos de uso cotidiano, muebles, etc., propició a la vez una reacción por parte de un sector de avanzada, que cuestionó la validez de esta corriente. Podemos citar aquí aquella declaración de Auguste Perret de que *“Hay que suprimir el arte decorativo. Me gustaría saber quién ha unido esas dos palabras: arte y decorativo. Es una monstruosidad”*, o mencionar a Le Corbusier y la construcción del Pabellón del *Esprit Nouveau*, cuyo principal objetivo era la negación del arte decorativo.

Si bien en la Argentina, contemporáneamente, había detractores de las artes decorativas (Alberto Prebisch lo combatió denominándolo *“arte falso”*), un vasto sector apoyó el desarrollo de las mismas. *Áurea*, como una década antes *Augusta*, otra revista que puso especial hincapié en las mal llamadas *“artes menores”*, destinó un importante espacio en sus páginas para temas como el mueble, el tapiz, el cartel, la caricatura, el dibujo o la estampa en sus distintas manifestaciones. Es sintomático en este sentido la importancia que se dio en *Áurea* a la III Exposición Comunal de Artes Aplicadas e Industriales, celebrada en Buenos Aires entre 1927 y 1928, expresión cabal del estado de las artes decorativas en la Argentina de ese momento, tanto por las noticias sobre el evento como también por la reproducción de los afiches premiados, en el que los tres primeros galardones recayeron en Víctor Valdivia, Gregorio López Naguil y Lino Palacio⁴⁴⁰.

En la citada III Exposición Comunal, el mueble fue una de las expresiones más elogiadas, destacando las presentaciones de dos artistas, Alfredo Corengia y Emilio Mauri. En *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”*⁴⁴¹.

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 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...”*⁴⁴².

Dentro de las llamadas *“artes del fuego”*, la cerámica artística captó también la atención de varios creadores, destacando las reproducciones en *“estilo calchaquí”* presentadas a la exposición por el decorador Magin Sirera, diseñador de una *“fuente incaica”* e inclusive de un *“patio inca”*. Entre los trabajos de Sirera se señalan como notables los bancos de azulejos, azulejos para revestimientos, fuentes, motivos decorativos, brocales para pozos, etc. *“Los vasos calchaquíes*

440 “Los afiches premiados en el concurso para la III Exposición Comunal de Artes Aplicadas e Industriales”. *Áurea*, Buenos Aires, a. I, Nº 4-5, julio-septiembre de 1927, p. 51.

441 “Corengia”. *Áurea*, Buenos Aires, a. I, Nº 9, enero de 1928, p. 82.

442 “El arte del mueble en la exposición comunal”. *Áurea*, Buenos Aires, a. I, Nº 9, enero de 1928, p. 63.

en rústica -dice el artículo- son la perfecta imitación de los originales, más es un tanto imposible gusten, dado que las tendencias modernas no transigen”⁴⁴³. Esta frase es hartamente 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”⁴⁴⁴.

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 colorinchería, tratando de asimilar a su gusto modas europeas que harán disparar horrorizada a la clientela que busque originalidad criolla y no detestables imitaciones”⁴⁴⁵.

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 aborigen”⁴⁴⁶, texto que deja entrever claramente el deseo de remarcar la penetración 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”⁴⁴⁷. El propio Greslebin realizaría a principios de los años 20 varios tapices de estilo “draconiano” y “santamariano”. En 1926 publicaría un recordado trabajo sobre *El arte prehistórico peruano*⁴⁴⁸. Entre 1933 y 1934 el ensayo titulado *La*

443 “La cerámica”. *Áurea*, Buenos Aires, a. I, N° 9, enero de 1928, p. 47.

444 Roqué de Padilla, Usta. “La escuela de tapices de Córdoba”. *Áurea*, Buenos Aires, a. I, N° 4-5, julio-septiembre de 1927, p. 73.

445 Onelli, Clemente. “Tejidos criollos e indígenas”. *Revista de Arquitectura*, Buenos Aires, año II, N° 7, julio de 1916.

446 Pérez-Valiente, José María. “Alfombras y tejidos incaicos”. *Plus Ultra*, Buenos Aires, N° 33, enero de 1919, s/p.

447 Boman, Eric, y Greslebin, Héctor. *Alfarería de estilo draconiano de la región diaguíta*. Buenos Aires, Imprenta Ferrari Hnos., 1923, pp. 59-61

448 Greslebin, Héctor. *El arte prehistórico peruano*. Buenos Aires, Sociedad Argentina de Estudios Geográficos, 1926.

enseñanza del arte americano prehispánico y su aplicación moderna, en el que afirmaría: “Creo, sinceramente, que la única forma de hacer algo más práctico por el resurgimiento del arte americano aplicado, es no dejar, precisamente, tal tarea de aliento en manos de caprichosas iniciativas y de recursos particulares. La obra de reconstrucción se vería seriamente amenazada, al declinar el entusiasmo de unos o al menguar los recursos de los otros. El nuevo estilo puede únicamente surgir como es debido, cuando varios artistas se reúnan frente a una labor documentada, cuidadosamente preparada de antemano. Y a este respecto tengo la satisfacción de declarar que mucho he progresado cuando me ha tocado trabajar con colaboradores como el arquitecto Pascual y el escultor Perlotti...”⁴⁴⁹. A ello añadía: “Ya llevamos 20 años de experiencia. La forma que daría mayor resultado sería la de organizar la escuela desde la enseñanza secundaria y establecerla con un completo conocimiento del significado simbólico y mitológico en cursos técnicos y teóricos, en la enseñanza superior de Bellas Artes. Debe darse por terminada la época del ensayo individual, la que... lleva largos años de gestación y no nos permite sumar experiencias. Debemos de trabajar con toda seriedad y sacrificio, haciendo honor a los antecedentes en los cuales nos inspiramos”⁴⁵⁰.

La aplicación de lo autóctono a las artes fue también apoyado, como vimos, por figuras como el escritor Ricardo Rojas. En 1930 contrapuso las posibilidades de los artistas americanos en esa dirección 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*”⁴⁵¹.

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*”⁴⁵².

De cualquier manera los ejemplos de arte aplicado y la publicación de manuales de arte ornamental basados en diseños indígenas se multiplicaron notoriamente, resultando una ardua tarea la de recopilar e inventariar ese tipo de materiales, además de ser bastante dificultoso el localizar colecciones que los posean.

449 Greslebin, Héctor. *La enseñanza del arte americano prehispánico y su aplicación moderna*. Buenos Aires, Edición del autor, 1934, p. 31.

450 Ibídem.

451 Rojas, Ricardo. *Silabario de la Decoración Americana*. Buenos Aires, “La Facultad”, 1930, p. 16.

452 Belli, Próspero L. *Arte peruano aplicado*. Lima, Imprenta Salesiana, 1963.

ALFREDO GUIDO. EL PROTAGONISMO DE UN ARTISTA INTEGRAL

En apartados anteriores hicimos referencia al artista rosarino Alfredo Guido, imbricado en el proceso de las artes decorativas argentinas y en la promoción del arte indigenista en la Argentina, labor en la que se expresó a través de la ilustración de revistas, de la realización de muebles indigenistas (sea sólo, con José Gerbino o luego con Luis C. Rovatti), de sus aguafuertes con temáticas recogidas durante sus viajes al altiplano peruano-boliviano a principios de los años veinte, de óleos como *Chola desnuda*, con el que se coronó en el XIV Salón Nacional de Bellas Artes en Buenos Aires, en 1924, y varias pinturas murales pocos años después. Su papel como ilustrador, no suficientemente estudiado y que representa por lo tanto un hueco importante en la historiografía del arte argentino, no se limitó solamente a la vena indigenista sino que, junto a Gregorio López Naguil fundamentalmente, aunque también a otros que cultivaron el género como Rodolfo Franco, Jorge Larco, Daniel Marcos Agrelo, o Augusto Olivé, fue uno de los principales artistas simbolistas de Argentina y del continente americano, con ilustraciones que se incluyeron en numerosos libros y en las revistas más reconocidas del país a partir de la segunda década del XX.

Esta doble huella, el simbolismo a lo Aubrey Beardsley, Edmund Dulac, y otros estetas y decadentes europeos de finales del XIX y principios de la nueva centuria, como asimismo el decidido paso al decorativismo indigenista quedará puesto en evidencia sobre todo en revistas como *Plus Ultra*, y en la que, junto a su hermano Ángel y otros artistas rosarinos, entre ellos Fernando Lemmerich Muñoz que ejercería como codirector con Alfredo, publicarían a partir de la primavera de 1923: *La Revista de "El Círculo"*, del 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*"⁴⁵³.

Indudablemente, aun cuando es poco conocida (en parte por su rareza), fue esta la revista donde el diseño indigenista y, especialmente, la vinculación estética con Cuzco, Arequipa y el mundo andino quedó mejor testimoniado que en ninguna otra publicación. Los aguafuertes y xilografías de Alfredo Guido, los dibujos de su hermano Ángel, de Félix Pascual o de Argentina Arévalo, consolidaron una tónica muy definida, enorgulleciéndose (al menos así lo atestigua la presentación del primer número) de realizarse en una ciudad que no fuera Buenos Aires, que parecía acaparar cualquier tipo de iniciativa de envergadura. Gracias a los hermanos Guido, y a otros innovadores como Julio Vanzo, Rosario reforzaría en aquellos años su lugar en el ámbito nacional de las artes plásticas, un papel no suficientemente reconocido.

Las actividades de Alfredo Guido en la órbita de lo indigenista podríamos decir que tienen su zenit en el periodo que va de 1918, cuando gana junto a Gerbino el primer premio del Salón Nacional de Artes Decorativas, hasta 1929 en que sus escenas sobre el campo argentino ornamentan el pabellón argentino en la Exposición Iberoamericana de Sevilla. Entre esos dos hechos referenciales se desarrolló una infinidad de obras y proyectos, dentro de los lineamientos estéticos señalados. Dentro de lo simbolista, por ejemplo, podríamos señalar la realización de los diseños

453 La Dirección. "Pórtico. Rosario granero". *La Revista de "El Círculo"*, Rosario, otoño-invierno de 1924, p. 4.

que acompañaron a los poemas que Antonio Pérez Valiente de Moctezuma publicó en 1924 bajo el título de *Un viejo resplandor*, en los que Guido puso sus mejores armas como dibujante, siempre en una línea *art nouveau*, al servicio de las temáticas granadinas y “orientalistas” que fueron objeto de su inspiración. El contacto de Guido con España y “lo español” se completó ese año con su participación en el Salón de Otoño madrileño con una recordada exposición de aguafuertes de temas bolivianos, recibiendo, entre otros, los mayores elogios del crítico José Francés.

El año 1924 fue para el ámbito artístico argentino una temporada cargada de hechos significativos, principalmente por la irrupción en escena de Emilio Pettoruti, combatido por un sector de la prensa tradicionalista y apoyado por los miembros del periódico *Martín Fierro* -aparecido también ese año-. Fue también la temporada en que se inauguraron las salas de “Amigos del Arte”, en las que en el mes de octubre se presentó una gran retrospectiva de Fernando Fader⁴⁵⁴, a la sazón, primer paisajista nacional.

Asimismo, 1924 marcó la aparición de *Eurindia*, conjunto de ensayos que el escritor Ricardo Rojas había ido publicando en los años precedentes en las páginas de *La Nación*. En ella llegaba Rojas al punto culminante de sus teorías y a su más definitiva posición respecto de la presencia de lo español y lo autóctono en el “alma nacional” argentina. Proponía allí una doctrina basada en la conciliación de teorías europeas “con la argentinidad, con el indianismo y con la conciencia de lo continental. En esa fusión reside el secreto de Eurindia. No rechaza lo europeo: lo asimila; no reverencia lo americano; lo supera”⁴⁵⁵. Basaba Rojas su teoría en la revalorización de las tradiciones, americanas y argentinas: “lo indígena, lo español y lo gauchesco -lo que creíamos muerto en la realidad histórica- sobrevive en las almas, creando la verdadera historia de nuestro país o sea la conciencia de su cultura, en virtud de esa ley que he llamado “continuidad de la tradición” en la memoria nacional”⁴⁵⁶.

Para la edición de *Eurindia*, Alfredo Guido realizó una ilustración-interpretación titulada *El templo de Eurindia* en la cual sintetizaba las dos claves centrales de la teoría de Rojas en cuanto al arte: “técnica europea” y “emoción americana”. El original, una tinta sobre papel, se conserva en la Casa Museo Ricardo Rojas, en Buenos Aires. La monumentalidad de lo europeo aparece conjugado en la misma con una profusa decoración inspirada en las culturas precolombinas. Sin embargo, la obra artística que se constituyó en el paradigma de lo “euríndico” fue sin lugar a dudas esa residencia de Ricardo Rojas en la calle Charcas, diseñada por Ángel Guido, quien, sobre una arquitectura de inspiración altoperuana, introdujo varios elementos de la simbología prehispánica.

Dentro de la línea estética teorizada por Rojas encuentran cabida obras como la ya referida *Chola desnuda*. Para su descripción nos remitimos a la que hizo el español José Francés: “La Chola desnuda reproduce ese tipo gracioso de la mestiza donde las dos razas mezclaron sus rasgos más característicos. De su indumento conserva no más que el sombrero de fieltro redondo y de alas breves vueltas hacia arriba entre calañés y –según Jaime Molins- tomado de los esbirros de Mariana de Austria, la famosa guardia imperial del “Hechizado”. Sobre su cuerpo menudo nada oculta o

454 Ver: Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. *Fernando Fader. Obra y pensamiento de un pintor argentino*. Santa Fe-Buenos Aires, Instituto de América-CEDODAL, 1998, pp. 329-335.

455 Rojas, Ricardo. *Eurindia (Ensayo de estética sobre las culturas americanas)*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1951, p. 128.

456 *Ibidem.*, p. 134.

disfraza el cálido tono de la carne y la euritmia sonriente de las formas. El rostro enigmático ofrece su mirada melancólica entre el manto que las dos manos separan con un lento ademán.

Curioso tipo este femenino en que hallamos una reminiscencia andaluza bajo la melancolía de sus rasgos de india y que, como la andaluza, sugiere la idea de la voluptuosidad casi mística, de la extraña fusión entre la imagen suntuosa de los altares aromados de las flores sensuales del Sur y la mocita de las rejas floridas y los patios de umbrátil frescura”⁴⁵⁷.

Razones tendría José Francés ante la visión de la “Chola” para traer a colación el recuerdo de lo andaluz. Indudablemente la estética de pintores españoles del momento, en especial de Ignacio Zuloaga y quizá más aún, de Julio Romero de Torres, latía en la conciencia de Guido. No olvidemos la exitosa acogida que el cordobés había tenido durante su exposición en Buenos Aires dos años antes, momento en que sus obras engrosaron varias colecciones argentinas y fueron “descubiertas” por varios artistas deseosos de emularlo.

Dentro del intercambio hispano-argentino se encuadró también la exposición de “aguafuertes bolivianas” que Guido había presentado bajo el título “Motivos del Altiplano. Bolivia” en el Salón Witcomb de Buenos Aires en 1923, y que mostraría también en el marco del Salón de Otoño de 1924 en Madrid. José Francés fue quien rescató la obra en conjunto de Guido y la dio a conocer en España: “...Hace con José Gerbino cerámica, ajustándose a las normas calchaquíes. Busca en los tejidos populares, en el estilo colonial, en las remotas sugerencias indígenas líneas, arabescos y cromáticos que luego emplea en toda clase de muebles, objetos y telas suntuarias. Adiestra su dibujo en la ilustración editorial que informa el mismo criterio un poco barroco, magnificente, algo pesado, como la tradición española, pero también sutil, hierático y como empapado de la ancestral amargura de los tatarabuelos puros aún del contacto europeo.

Este aspecto de dibujante es uno de los más interesantes de Alfredo Guido. Poco a poco lo ha ido depurando, serenando, dándole mayor solidez y sobriedad. Hoy día puede afirmarse que entre el grupo valiosísimo de ilustradores (argentinos o españoles residentes allí) de la República del Plata, Guido es uno de los primeros por la elegancia de su trazo y la noble fantasía de su imaginación”⁴⁵⁸.

Para la concreción de las mencionadas aguafuertes, Guido se había dedicado a estudiar los orígenes del arte incaico aplicándolo a sus obras pictóricas y a la realización de cacharros, huacos, candeleros, máscaras, muebles, biombos, etc. en estilo colonial y calchaquí⁴⁵⁹. Esta acción lo ligó directamente a la labor emprendida en el Perú por Sabogal, Mariátegui, Valcárcel, José Escalante, Haya de la Torre y otros artistas como Elena Izcue y Alejandro Gonzales (Apurímak)⁴⁶⁰, literatos y personalidades, interesados en el rescate de las artesanías peruanas⁴⁶¹.

457 Francés, José. “Un gran artista argentino: Alfredo Guido”. *El Año Artístico*, Madrid, 1924, p. 365.

458 *Ibidem.*, p. 367.

459 Lozano Mouján, José María. *Figuras...*, ob. cit., p. 108.

460 Lauer, Mirko. *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*. Lima, Mosca Azul editores, 1976, p. 82.

461 El interés por las artesanías de los indígenas americanos no se limitó al continente. La Exposición Iberoamericana del 29, en la que, recordamos, Sabogal tuvo activa participación como decorador en el pabellón peruano, y el XXVI Congreso Internacional de Americanistas, realizado también en Sevilla en 1935, fueron detonantes para el surgimiento de un interés americanista y la idea de crear en España un museo para albergar colecciones americanas. En dicho Congreso fue expuesta y publicada la colección de arte incaico del poeta Juan Larrea, la cual reforzó la postura, llegándose en 1937 a la creación del Museo de Indias, cuya construcción, lo mismo que la del Museo Arqueológico de Indias fundado en 1939, no llegó a construirse debido a la Guerra Civil. En abril de 1941 se creó el Museo de América, cuyos fondos iniciales fueron las colecciones americanas del Museo Arqueológico. (Cfr.: Cabello, Paz; Martínez, Cruz. “Tres siglos de coleccionismo americanista en España”. *Fragmentos*, Madrid, Nº 11, 1987, p. 63).

En el año 1925 realizó Guido el ansiado viaje a Europa, siendo Andalucía uno de sus destinos de preferencia. La vinculación a esta tierra quedaría plasmada en su labor, junto a Rodolfo Franco, Alfredo Gramajo Gutiérrez, y el sevillano Gustavo Bacarizas -que entre 1913 y 1916 había estado radicado en Buenos Aires-, como decorador del pabellón argentino de la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929, en la que le fue concedido Gran Premio de Honor. Sobre las telas de Guido para Sevilla había escrito Lozano Mouján un año antes: “...*Las escenas, sin tener nada de arcaico, reúnen la vida primitiva y la civilización de diferentes regiones del país. Vemos así el suelo cordobés, con sus molles, piquinilles, cortaderas y sus flores; las aves libres como el zorzal, siete colores, martín pescador, etc.; las cabritas y los caballos; la iglesia modesta y el comercio con su surtidor de nafta ya tan típico en la sierra. Al lado contrasta la rudeza santiagueña; los gauchos que cantan vidaladas bajo el algarrobo; los leñeros en plena faena; al fondo pasa el ferrocarril benefactor. La pampa aparece radiante y rica con sus trigales y arrees; el hornero con su nidito de barro; el parral criollo; el elevador de granos; los barcos enjaezados; el criollo en idilio con la gringa y la criolla con el vasco...*”⁴⁶². En definitiva, toda una amplia gama temática de la pintura “nacionalista” argentina, sin obviar los adelantos del progreso.

Dentro de las realizaciones muralísticas podemos señalar, además de las decoraciones para el Pabellón Argentino en Sevilla, restauradas en 1999⁴⁶³, las realizadas en la casa del señor José Pedro Majorel en la localidad de Los Cocos, provincia de Córdoba (1924)⁴⁶⁴, las de la Casa de las Damas y las de la residencia del doctor Teodoro Fracassi en Rosario (1927)⁴⁶⁵. Respecto de las de la casa Majorel –hoy Museo La Loma-, la misma fue construida entre 1919 y 1922, y Alfredo Guido realizó allí las pinturas murales en 1924, poco después de retornar de sus itinerarios por el altiplano peruano-boliviano y coincidentemente con el logro del premio en el Salón Nacional. Fueron sus temas *Idilio incásico, Huancaras y pinquillos, Un día de fiesta y Mercado del Altiplano. Principios del siglo XIX*, manifestando en ellos una asombrosa cercanía estética con las aguafuertes realizadas como producto de ese trayecto, y mas aun con las ilustraciones que venía publicando en la *Revista de “El Círculo”*, en Rosario. Su acción en la casa Majorel no se limitó únicamente a estas pinturas sino que también diseñó mobiliario, piezas de cerámica y tallas, las cuales no se conservan actualmente en el sitio. En la misma localidad, en 1937, Guido realizaría vitreaux para la capilla de Santa Teresita de Jesús. En cuanto a los murales de la residencia Fracassi, están también dedicados a escenarios andinos, destacando en uno de ellos una vista de la catedral de Puno con un fondo del Illimani, como si Guido incidiera en una unificación del concepto “andino”, aliando a Puno con La Paz, que puede interpretarse claramente como el deseo de mostrar una alianza cultural entre Bolivia y Perú.

El evento sevillano, punto culminante del contacto cultural Hispano-argentino y que debió haber significado la definitiva consolidación de los vínculos, resultó a la postre, paradójicamente, el canto del cisne del mismo. Así lo determinaron sucesos de orden internacional como el *crack* de la bolsa neoyorquina en ese mismo 1929 y sus consecuencias económicas a nivel mundial, sumado a causas internas de los países: en España la caída de Alfonso XIII -que había sido gran

462 Lozano Mouján, José María. *Figuras del arte argentino*. Buenos Aires, A. García Santos, 1928, p. 111.

463 González Cortiñas, Fernanda. “La ciudad salva del olvido a otro rosarino ilustre: Alfredo Guido”. *Página 12*, Buenos Aires, 27 de julio de 1999, suplemento Rosario, p. 6.

464 Cfr.: Scocco, Graciela. “Avatares de la iconografía prehispánica, en su aplicación moderna”. *Jornadas de Estudios e Investigaciones del Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró*, Buenos Aires, 2006. (En prensa).

465 Ver: *Nativa*, Buenos Aires, octubre de 1928.

promotor de la vinculación hispanoamericana- en 1931 y un lustro después el desencadenamiento de la guerra civil, y en la Argentina el derrocamiento de Hipólito Yrigoyen, el advenimiento de los gobiernos militares y el comienzo de la llamada “*década infame*”.

Luego de esta experiencia sevillana, durante los años treinta, Guido recorrió Europa provisto de series de aguafuertes del Altiplano de las que Zocchi⁴⁶⁶ destacó “*la alegría de vivir*” que trasuntaban, en contraposición a “*ese foso de tristeza donde estaba atado a un indigenismo sociológico y romántico*”. “*Está muy lejos de la tragedia*”, apuntó el crítico, destacando asimismo “*el triunfo espiritual*” y la “*armonía*” de las obras de Guido. Quizá sin quererlo, Zocchi mostró así al artista argentino más ligado al “indigenismo” peruano y su búsqueda de un arte que fuera espejo de la “nacionalidad”, que a las reivindicaciones sociales del mexicano; de hecho, el decorativismo que ya había mostrado con la “*Chola desnuda*” en 1924 nada tenía que ver con este último.

La obra del artista rosarino puede mencionarse como precursora de una corriente nativista que alcanzó presencia constante en los salones nacionales realizados entre 1936 y 1945, en la que fueron motivos centrales las venus criollas, mestizas, indias y hasta mulatas. Como factor decisivo debe señalarse, entre otras obras, a la *Venus criolla* con la que Emilio Centurión obtuvo el primer premio en el Salón de 1935⁴⁶⁷, mencionada en varios de sus escritos por el conocido crítico de arte Rafael Squirru, y las escenografías realizadas por Gregorio López Naguil a partir de los diseños de su hermano Ángel Guido para la obra de teatro *Ollantay* de Ricardo Rojas, primera evocación teatral de la América precolombina, cuya acción se desarrollaba en la ciudad de Cuzco durante el reinado del Inca Tupac Yupanqui⁴⁶⁸, como estudiamos en el capítulo anterior.

La obra de Alfredo Guido transcurrió a partir de los años treinta dentro de diversos lineamientos estéticos donde lo americano siempre tuvo acentuada presencia. Fue director de la Escuela Superior de Bellas Artes entre 1932 y 1955. Sus obras ilustraron numerosos libros y se sucedieron sus tareas como decorador muralista, destacando las llevadas a cabo en el Concejo Deliberante de Morón, la Dirección Nacional de Bellas Artes, el Palacio de Obras Públicas, la basílica de la Virgen de Nueva Pompeya o las cerámicas en líneas del subterráneo porteño. En 1937 se le concedió Medalla de Oro en la Exposición Internacional de París y en 1944 obtuvo el Gran Premio Adquisición en el XXXIV Salón Nacional de Bellas Artes. Su obra aun espera una justa consideración en el panorama historiográfico-artístico argentino, siendo nuestro deseo haber contribuido con el presente estudio a saldar esta deuda.

Pasados los años de mayor efervescencia del indigenismo, Guido dejaría un nuevo y trascendental testimonio en la realización del conjunto de pinturas murales que, bajo el título de *La Ruta Panamericana*, se encuentra en el edificio del Automóvil Club Argentino, en la Avenida del Libertador, en Buenos Aires. Para la ornamentación del mismo, concluido en 1943, se contó con el concurso de numerosos artistas plásticos argentinos para realizar pinturas y esculturas, entre ellos los escultores Alberto Lagos, José Fioravanti y Gonzalo Leguizamón Pondal, y entre los pintores, el propio Guido, Emilio Centurión, Jorge Soto Acebal y su esposa María M. Rodrigué, Dante Ortolani, Gregorio López Naguil, Rodolfo Franco, Alberto López Buchardo y Enrique de

466 Zocchi, Juan. “Un artista y su hora”. *La Nación*, Buenos Aires, 27 de julio de 1936.

467 Penhos, Marta. “Indios de salón: aspectos de la presencia de lo nativo en el Salón Nacional”. *V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, “Arte y Poder”, Buenos Aires, 8 al 11 de septiembre de 1993, p. 28.

468 *La Ilustración Argentina*, Buenos Aires, N° 25, noviembre de 1939.

Larrañaga⁴⁶⁹. En el caso de Guido, su mural fue realizado para el Salón de Turismo, ubicado en el primer piso, desarrollando una amplia escena que ocupó las partes altas de los cuatro muros de la sala, en la cual representó linealmente la Ruta Panamericana, partiendo de Ushuaia y llegando a Canadá, pasando por sus diferentes escalas continentales, lo que aprovechó el artista para hacer representaciones urbanas, rurales, paisajísticas y costumbristas de América, a medida que avanzaba en el itinerario. En el caso del mundo andino, dedicó detalles especiales tanto a La Paz como a la ciudad de Cuzco. Alfredo Guido falleció en Buenos Aires el 26 de diciembre de 1967.

II EL INDIGENISMO Y LA CULTURA ANDINA EN LA PINTURA ARGENTINA

LOS PRIMEROS ARTÍFICES ARGENTINOS DE LA RUTA BUENOS AIRES-CUZCO (1915-1930)

En los apartados anteriores destacamos las diferentes vertientes a través de las cuales se expresó la huella indígena en las artes decorativas e industriales en la Argentina, como también lo habíamos hecho respecto de los manuales de arte ornamental publicados en ese país y en otros del continente, tendentes por un lado a incorporar a los niños a la tradición americanista a través del dibujo, y por otro para que fueran utilizados por artistas y arquitectos que desearan integrar en sus obras lenguajes del mundo prehispánico. Antes de entrar en este punto destinado a la pintura argentina y su vinculación a las fuentes autóctonas, hemos dedicado una sección especial a Alfredo Guido, a quien situamos como figura que sirve de eje de todos estos temas, en tanto fue figura primordial, como vimos, en muy diferentes campos de acción.

La pintura argentina de corte “nacional”, como se denominaba entonces, tenía en el paisaje y las costumbres sus expresiones más señaladas, siendo la provincia de Córdoba y la figura del gaucho, respectivamente, dos de los paradigmas más sobresalientes, en buena medida por el éxito alcanzado en el mercado por Fernando Fader y por Cesáreo Bernaldo de Quirós respectivamente.

En esas primeras décadas del siglo, en el noroeste del país comenzó a desarrollarse, al principio con timidez pero luego con más aplomo, una vertiente pictórica vinculada a la figura del indígena, no tanto desde un punto de vista de rescate pretérito, ni siquiera reivindicativo en lo social, situaciones dentro de las cuales plantearían parte de su discurso en los años veinte algunos de los muralistas mexicanos e inclusive artistas como el peruano José Sabogal, sino más bien mostrándolo como un tipo costumbrista digno de redención estética.

Entre los primeros en consolidarse destacó el pintor tucumano Alfredo Gramajo Gutiérrez, esencialmente a través del rescate de las tradiciones y los ritos de su provincia natal y de su región, casi a la manera que en literatura lo había hecho Ricardo Rojas -también tucumano- al publicar su libro *El País de la Selva* (1907) que, décadas después, ilustraría Gramajo en una recordada edición (1946). Retablos populares, escenas de procesiones, fiestas religiosas y profanas, etc., serán todos temas abordados por este artista que fue caratulado por Leopoldo Lugones como el “Pintor nacional”. De él se dijo también que era “*el pintor más indígena que hemos producido*”⁴⁷⁰ y el “*pintor del dolor argentino*”⁴⁷¹. El escritor mendocino Fausto Burgos, figura esencial en la ruta

469 Vilar, Antonio U., y otros. “El edificio de la sede central del Automóvil Club Argentino”. *Nuestra Arquitectura*, Buenos Aires, N° 12, diciembre de 1943, pp. 490-514.

470 Barreda, Ernesto Mario. “Gramajo Gutiérrez”. *La Nación*, Buenos Aires, 5 de junio de 1927.

471 *Atlántida*, Buenos Aires, 3 de junio de 1920.

cultural Cuzco-Buenos Aires como vimos en el capítulo anterior, y con el que Gramajo colaboró en 1927 diseñando la cubierta de su libro *Tejidos incaicos y criollos* realizado junto a María Elena Catullo, escribiría: *“El pintor tucumano, es un notable observador de la vida. Para pintar sus tipos, los tipos reales del pueblo campesino, del pueblo que sufre y se consuela con la religión que le enseñaron, del pueblo que se emborracha con alcohol y que lleva en los ojos la tristeza del indio; para pintar sus tipos: esas brujas de cara estragada, de ojos de mirar hipnótico que saben a la hora en que se tizna el cielo, esos chuschudos que van enhorquetados, las piernas rameando, en sendos burros por los caminos montañoses, por los caminos fragosos,, esos violinistas, esos guitarreros y esos tañedores de bombo, que tocan para carnaval, Gramajo Gutiérrez tuvo que correr el mundo de su predilección: Tucumán –nuestra provincia-, Santiago del Estero, Salta, Jujuy, Catamarca, El Chaco...”*⁴⁷².

La aparición en escena de Gramajo Gutiérrez se produjo fundamentalmente en 1918, año en el que se presentó al IV Salón de Acuarelistas, Aguafortistas y Pastelistas, en Buenos Aires, entre abril y mayo, con acuarelas de corte nativista: *La novena del Señor, La bendición, El curandero* y el tríptico *La Procesión de la Virgen*. Meses después se presenta al VIII Salón Nacional con las obras *La Promesa* y *La Adoración*, obteniendo en el I Salón de Artes Decorativas el segundo premio, por detrás de Alfredo Guido y José Gerbino. Seguramente estos le incitaron a enviar obra al Salón de Otoño de Rosario, lo que hizo en varias ocasiones. Acostumbró el artista a presentarse en salones de la Capital y del interior, por lo que su arte estuvo muy presente en el ámbito de las artes plásticas argentinas a partir de los años 20. Entre sus actuaciones más destacadas deben señalarse los frisos que ejecutó en 1928, y que expuso en junio de ese año en Amigos del Arte, de Buenos Aires, para el pabellón argentino en la Exposición Iberoamericana de Sevilla del año siguiente, donde compartió protagonismo pictórico con otros ilustres como Alfredo Guido, Rodolfo Franco y Gustavo Bacarissas. Desarrolló entonces temas nativistas vinculados a la recolección de la tuna, las industrias calchaqués y una escena de camino de montaña, entre otras⁴⁷³.

Sobre su credo artístico, fue el propio Gramajo Gutiérrez quien lo resumiría de manera muy clara: *“Nací en un paisaje gris, en un poblado tucumano donde el diablo andaba suelto saturando el paisaje con su aliento e induciendo a los vecinos en cosas de misterio y brujería... (...). Heredé de mi pueblo el aciago pesimismo y creía que la vida era sólo un sueño perverso... (...). Zuloaga fue para mí una ratificación con sus brujas y sus tontos de mis adivinas y beatas criollas. Comprobé que en mi pueblo argentino existen también bajo el agobio del renunciamiento y la agonía... He deseado alguna vez pintar asuntos alegres en que el pesimismo no lacere el paisaje; pero no lo he logrado. ¡Es que nada alegre existe en mi pueblo!... Si hasta el carnaval que destila colorido brillante y animación en las parejas, es también repulsivo y trágico, como que aquellas escenas de entusiasmo y locura terminan en pleitos, en sangre y en muerte...”*⁴⁷⁴.

El repliegue americano en los años en que duró la primera guerra mundial irá de la mano con nuevas actitudes de los artistas argentinos. Cerradas las posibilidades de perfeccionamiento artístico en Europa para aquellos que lograron en esos años becas u otras ayudas públicas, o inclusive para algunos que disponían de recursos propios, varios fueron los que optaron por el

472 Burgos, Fausto. En *Nosotros*, Buenos Aires, N° 238, marzo de 1929. Cit.: Romeo Grasso, Francisco. *Alfredo Gramajo Gutiérrez y la pintura costumbrista argentina*. Vicente López, Editorial Pedagógica Vicente López, 1972, p. 37.

473 Ver: *Caras y Caretas*, Buenos Aires, N° 1601, 8 de junio de 1929.

474 Entrevista en *Atlántida*, Buenos Aires, 3 de junio de 1920.

viaje a otros países americanos, situación que sirvió para alentar nuevos vínculos y favorecer una orientación “continentalista”. Así lo hicieron Alfredo Guido, Emilio Centurión, Guillermo Buitrago o José Malanca, algunos de los nombres propios en el afianzamiento de esta nueva senda que se abría a las expresiones americanistas como base para crear un “arte nacional”.

José Malanca, consecuente con ese ideario en boga, salió desde la Argentina para recorrer el continente en las primeras décadas del siglo, pintando en diferentes países. Nacido en San Vicente (Córdoba), Malanca ingresó en la Academia Provincial de Bellas Artes en 1917 y al año siguiente expuso junto a sus amigos y comprovincianos, el pintor Antonio Pedone y el escultor Héctor Valazza, en Córdoba. Perteneció Malanca a la legión de paisajistas argentinos unidos por una concepción panteísta del paisaje, lo cual consta no sólo en los comentarios que se hicieron de sus obras sino también en sus escritos. “*La pintura -dijo- no sólo ha de tener oficio. Tiene que ser poesía y eso me contenta*”. Afirmó también que “*las formas son efímeras y los colores intrascendentes, cuando no llevan en sí el alma de las cosas*”⁴⁷⁵.

Pintar en Córdoba otorgó a Malanca la ventaja de permanecer y trabajar en su provincia, lo cual, gracias a Fader y a sus exposiciones anuales en Buenos Aires, se había convertido en moda en aquellos años. Esta puede ser una de las causas de que sólo dos años después de su ingreso a la Academia cordobesa fueran aceptados sus cuadros para concursar en el Salón Nacional, siendo además adquiridos estos por la Comisión Nacional de Bellas Artes. La influencia de Fader en Malanca ya era notoria a principios de los veinte; *Huertos de la sierra*, obra con la que obtuvo el Tercer Premio del *Salón* de 1922 es una clara prueba de ello.

En 1923 partió rumbo a Europa con Pedone, Valazza y Francisco Vidal. Pintó en diversas zonas, especialmente en Ávila (España) y en la región italiana de Toscana. En 1925 logró el Primer Premio de la Mostra Regionale Toscana, viajando luego a Zurich donde, junto a Pedone, presencié la muestra retrospectiva que de Giovanni Segantini se realizó con motivo del 25º aniversario de su fallecimiento. El puntillismo del lombardo habría de reflejarse en la obra de Malanca a partir de allí, aunque no en la medida en que ya venía influyendo en Pedone, quizá el más “segantinista” de los pintores argentinos, para quien aquello significó “*una revelación*”⁴⁷⁶, y a quien José María Lozano Mouján llegó a denominar “*nuestro Segantini*”⁴⁷⁷. Pedone conocía la obra de Segantini mucho tiempo antes de concurrir a la exposición de Zurich como se manifiesta en *Mañana de agosto* y *Tarde serena*, obras presentadas a los salones de Buenos Aires de 1918 y 1920, respectivamente.

Volviendo a Malanca, luego de regresar a Córdoba en 1925, decidió iniciar su primer viaje por el continente americano para lo que contó con la ayuda de una beca para perfeccionarse en el exterior otorgada por su provincia. Los países que visitó y en los que se dedicó a pintar fueron Perú y Bolivia entre 1925 y 1927, Panamá, Cuba y Estados Unidos en 1928, México en ese mismo año y en 1929, y nuevamente Perú en 1930. En este viaje conoció a la que sería su esposa, la poetisa arequipeña Blanca del Prado, perteneciente entonces al círculo de Mariátegui, y quien publicó algunos de sus escritos en la revista *Amauta*. Ese mismo año ambos regresaron a Córdoba, tras un breve paso por Chile.

475 Navarro, Raúl. “¿Qué hay detrás de un paisaje?”. *Estampa*, Córdoba, 18 de septiembre de 1944.

476 Ballesteros, Anselmo. “Pintores argentinos. Antonio Pedone”. *Atlántida*, Buenos Aires, 1944.

477 Lozano Mouján, José María. *Figuras del arte argentino*. Buenos Aires, A. García Santos, 1928, p. 14.

Malanca -al igual que otro pintor argentino, Emilio Pettoruti- sería gran amigo y corresponsal de Mariátegui, a quien ayudaría en la distribución de *Amauta* durante sus estancias en Estados Unidos y México. El escritor Gamaliel Churata le tenía en alta consideración, y así le escribía a Mariátegui en 1928: “Voy a enviarle muy luego una ligera apreciación sobre José Malanca, pintor argentino, que actualmente hace pintura indoamericana, con destino a Sevilla. Se trata del pintor que creó la bandera Latino Americana del Apra, en Florencia... Un gran tipo de revolucionario...”⁴⁷⁸.

Malanca permaneció en la Argentina hasta 1937 en que emprendió un nuevo periplo por América visitando exclusivamente el altiplano peruano-boliviano, experiencia que repitió en 1944. En los últimos años de su vida viajó también al Paraguay. Malanca demostró a lo largo de su accionar ser un “*intérprete genuino del paisaje americano*”, en el que se inspiró permanentemente, levantando inclusive los muros de su casa en Córdoba según detalles arquitectónicos del Cuzco⁴⁷⁹.

El escritor Ricardo Rojas, uno de los intelectuales que fomentó con mayor ímpetu la consolidación de un arte nacional, hablaba, al referirse a la pintura argentina, de la existencia de una “trilogía euríndica” que componían Fernando Fader, Cesáreo Bernaldo de Quirós y Jorge Bermúdez. Vamos aquí a referirnos a este último, en tanto fue una de las figuras esenciales del costumbrismo andino en la Argentina. Sus primeros estudios fueron realizados en la Academia de Bellas Artes en calidad de discípulo de Ernesto De la Cárcova. En 1909 obtuvo una beca para realizar estudios en Roma y París, la misma que le había sido denegada anteriormente al pretender hacerlo en España al no estar aun esto bien visto por la dirigencia de la Comisión de Bellas Artes. Estando en Europa conoció a Ignacio Zuloaga; el artista vasco habría de influir decisivamente en su pintura.

En 1913 Bermúdez regresó al país obteniendo en ese año el Premio Adquisición del Salón Nacional. En 1914 se trasladó desde Buenos Aires hacia el noroeste argentino, región en la que mejor se habían conservado los testimonios del pasado colonial hispánico. Visitó las provincias de Tucumán, Salta y Jujuy, y radicándose finalmente en Catamarca donde concretó sus obras más relevantes. En Jujuy, como ya hemos mencionado, trabajó en la Quebrada de Humahuaca junto a José Sabogal. El sello personal de Zuloaga, quien le había instado a retornar a la Argentina para pintar sus tipos humanos y costumbres, quedó grabado en varios de sus cuadros como por ejemplo *El chico del huaco*, *Gallero viejo*, *Capataz de campo*, *El promesante*, *El pastorcito*, *El chango membrillero*, etc.; también se ha signado a Bermúdez como un buen retratista de mujeres.

Al referirse a su obra, Ricardo Rojas destacó que “*entre varias escuelas nacionales prefirió la española, con segura intuición racial... Bermúdez no niega a sus primeros maestros, pero se ha emancipado de ellos. Llegó a los Andes como un forastero curioso; allí, el amor lo convirtió en un hombre del lugar; y vuelve a los Andes convertido en el pintor de la raza ...Lo he llamado el pintor de la raza; y así como en nuestros pueblos del norte, donde perduran las más antiguas tradiciones de nuestra historia, subsisten elementos de filiación española y de filiación indígena, sutilmente fundidos, así también se funden en las telas de Bermúdez, rasgos del gran arte español y del rudimentario arte indígena, caracterizando su originalidad*”⁴⁸⁰.

478 Carta de Gamaliel Churata a José Carlos Mariátegui, Puno, 30 de julio de 1928. Melis, Antonio (comp.). *José Carlos Mariátegui. Correspondencia (1915-1930)*. Lima, Biblioteca Amauta, 1984, t. II, p. 403.

479 “Un notable paisajista de Córdoba expone sus obras”. *Crítica*, Buenos Aires, 20 de julio de 1934.

480 Rojas, Ricardo. “La obra de Jorge Bermúdez”. En: *Exposición Jorge Bermúdez*, Salón Witcomb, Buenos Aires, 8 al 15 de septiembre de 1923, pp. 3 y 8-9.

Los reflejos de la trayectoria norteña de Jorge Bermúdez fueron sus dos muestras individuales en Buenos Aires, la primera en el Salón Müller en 1919, en la que presentó seis retratos, seis paisajes y doce cuadros de composición con tipos y escenas regionales, y la segunda en Witcomb en 1923. Al decir de Lozano Mouján, “*ambas exposiciones constituyeron los conjuntos más importantes de figura que hasta entonces enseñara un artista argentino*”⁴⁸¹.

Carlos Muzzio Sáenz Peña, quien reseñó la primera de esas exposiciones en *Plus Ultra*, destacó que Bermúdez había “*logrado identificarse con esos seres*” que eran el motivo central de sus pinturas. Una vez más el tema de la “*identificación*” del artista con sus personajes vuelve a ser referencia ineludible en el análisis de la obra de los costumbristas, como antes lo habían sido Ripamonte y Quirós, o como lo era, en la rama del paisaje, Fernando Fader. “*Los tipos que pinta Bermúdez -agregó en la ocasión Muzzio Sáenz Peña-, aparecen, casi siempre, quietos y pensativos. Una melancolía serena, apacible, flota sobre esas almas, vela con sus cendales grises, ese espíritu que las inquietudes del siglo no han logrado apartar del sendero polvoriento por donde vienen marchando a través de las edades...*”⁴⁸². Se recurre nuevamente, pues, a la dicotomía campo-ciudad, haciéndose referencia a la quietud de tierra adentro que la evolución y el hacinamiento de la gran ciudad no habían logrado perturbar.

Esta característica había sido planteada también en el marco de la cultura peruana por Luis Valcárcel, quien señalaba la división de dos alternativas: “*Cuzco representa la cultura madre, la heredada de los incas milenarios. Lima es el anhelo de adaptación a la cultura europea...*”⁴⁸³.

El crítico español José López Jiménez, más conocido por su seudónimo Bernardino de Pantorba, a principios de los años veinte y durante un viaje a Buenos Aires⁴⁸⁴, se puso en contacto con la pintura argentina, dando espacio entre sus escritos a las manifestaciones de los costumbristas. La obra de Bermúdez, Quirós, Emilio Centurión -de quien destacó haber seguido el ejemplo del primero de dirigirse a una de las provincias del interior- y la de otros artistas fueron reseñadas en las páginas de la *Gaceta de Bellas Artes*, una de las revistas madrileñas que más espacio dedicó al arte argentino en ese tiempo.

Respecto del asunto en cuestión, consideró Bernardino de Pantorba que lo “*mejor para un pintor argentino*” era dedicarse a reflexionar sobre las costumbres y los tipos criollos. “*Sería conveniente que los pintores argentinos se apartaran, siquiera por poco tiempo, de ese Buenos Aires tumultuoso, que carece de sabor nacional, y, en vez de pintar cosas españolas, italianas y francesas (algunos hay, como dice Rusiñol, que pintan el Sena desde el Plata), se dedicaran a fijar en sus telas los paisajes y los tipos que caracterizan a la joven República*”⁴⁸⁵.

481 Lozano Mouján, *Figuras...*, ob. cit., pp. 87-88.

482 Muzzio Sáenz Peña, Carlos. “Nuestros pintores. Jorge Bermúdez”. *Plus Ultra*, Buenos Aires, julio de 1919.

483 Tamayo Herrera, José. *El pensamiento indigenista*. Lima, Mosca Azul Editores, 1981, p. 106.

484 Las peripecias del mismo quedaron reflejadas en un curioso libro que tituló *López en Argentina. Impresiones humorísticas*, y que fue publicado en la ciudad argentina de Córdoba en 1920.

485 Bernardino de Pantorba. “Artistas argentinos. Jorge Bermúdez”. *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, año XIII, N° 194, 15 de junio de 1922, p. 7.

El escritor español hizo causa común con la escuela “nacionalista” hablando de la ausencia de “sabor nacional” en la cosmopolita Buenos Aires, y haciendo hincapié en la necesidad de que los artistas argentinos abandonasen los motivos españoles, especialmente las figuras de “manolas” tan en boga en la Argentina debido a la gran aceptación de tales motivos en el mercado, y que habían sido impuestos año tras año por las exposiciones organizadas en Buenos Aires por José Artal, José Pinelo o los hermanos Bou.

Tras exponer Jorge Bermúdez en 1923, muestra inaugurada por el presidente de la Nación Marcelo T. de Alvear, Fernán Félix de Amador expresó en *Plus Ultra* que en adelante se podría “considerar a Jorge Bermúdez como un grande pintor nacional”. Esa exposición, agregó, “adquiere una importancia simbólica, en esta hora de necesarias definiciones, en que los pueblos, desean, como reacción natural contra la disolvenca creciente de la Cosmópolis, fijar un punto de partida y delinear un perfil preciso para la imagen de su Patria”⁴⁸⁶.

Así como Fader enfermó de tuberculosis debiendo trasladarse desde Buenos Aires a Córdoba, Bermúdez contrajo en el norte el paludismo, agravándose su salud de tal manera que se vio prácticamente obligado a abandonar aquella región. En 1924, nombrado por Alvear como cónsul argentino en Granada, el artista partió hacia España donde los tipos criollos dejaron paso a las damas andaluzas. En Granada frecuentó el taller de Gabriel Morcillo, artista al que organizó una exposición en Buenos Aires en mayo de 1926. Mientras esta se estaba desarrollando en la capital argentina, Bermúdez falleció en la ciudad de la Alhambra.

El mensaje artístico de Bermúdez, a pesar de su desaparición, se mantuvo vivo. Hubo pintores que siguieron la senda que éste había marcado y que se trasladaron al Noroeste argentino para inspirarse en sus paisajes y costumbres. Podemos citar a Cleto Ciocchini, recordado en la historiografía del arte argentino como eximio marinista, quien en el tiempo de sus primeros pasos en el arte se dirigió a Catamarca junto al tucumano Alfredo Gramajo Gutiérrez pintando motivos de aquella provincia.

En *Mujer de Catamarca*, uno de los cuadros de la producción de Ciocchini, puede apreciarse el influjo de Bermúdez⁴⁸⁷, siendo, no obstante, su obra más recordada de esta etapa, la titulada *Jugando al truco*-tema que también había abordado Pío Collivadino-, enorme lienzo en el que aparecen cinco figuras, un vasco, un andaluz, un italiano y dos criollos, cada uno caracterizado hasta el mínimo detalle⁴⁸⁸.

ITINERARIOS PICTÓRICOS ENTRE BUENOS AIRES Y CUZCO. LOS AÑOS TREINTA Y CUARENTA

Si bien analizamos la enorme importancia del indigenismo en el arte argentino en los años 20, y la acentuación en el interés del eje cultural Buenos Aires-noroeste de Argentina-Bolivia-Cuzco,

486 Amador, Fernán Félix de. “Jorge Bermúdez”. *Plus Ultra*, Buenos Aires, septiembre de 1923.

487 Ciocchini declaró que uno de sus “primeros amores” fue Zuloaga, aunque luego, al abordar los temas marinistas, su pintura se acercó más a Sorolla. Cfr.: Solari, Juan Antonio. “Cleto Ciocchini, ‘el Sorolla de América’”. *La Prensa*, Buenos Aires, 19 de junio de 1976.

488 Correa, Carmen. “La cabeza blanca, las manos talentosas”. *Gente*, Buenos Aires, noviembre de 1971.

no es menos cierto que, bajo algunos paradigmas distintivos como así también de continuidades ideológicas y estéticas, el intercambio de artistas seguiría siendo fructífero en las décadas siguientes, en especial en los treinta y cuarenta, espacio temporal en el que situamos nuestro análisis.

Si bien tenemos constancia de un mayor número de argentinos que se desplazan al Cuzco y región, y a otras localidades peruanas, más que al revés, hubo importantes muestras de arte peruano en Buenos Aires, esencialmente de tema indigenista, como las realizadas en el Salón Witcomb por Fortunato Salvatierra y su exposición titulada “América indígena” (en septiembre de 1933), Felipe Cossío del Pomar con una exposición de “Pintura indigenista peruana” (1934) o Enrique Camino Brent (entre julio y agosto de 1939).

Una nota firmada por Victoriano Lillo Catalán, director de la *Revista Americana de Buenos Aires*, refiere a la presencia del citado Salvatierra en la capital argentina, trazando una contraposición geográfica entre esta y la región andina de donde provenía el pintor: *“La monstruosa trepidación metálica de la ciudad lo atonta: las dimensiones gigantes de los rascacielos lisos y blancos producen en su espíritu la sensación del vértigo; el bocineo de los autos y el resoplido de los motores, la voz multiplicada de la radio, los gritos de los canillitas, el ir y venir de las gentes en eterno tumulto, el deslumbramiento de los escaparates cargados de fantásticas riquezas, la hermosura y la refinada elegancia de las mujeres... abren ante los ojos de este asombrado pintor peruano, acostumbrado a contemplar la majestad de los Andes... un mundo nuevo, disparatado y grotesco, expresión moderna de una vitalidad exasperada y de un materialismo emloquecedor... Esperando la próxima exposición de sus obras, que han de chocar, por su factura potente y por sus motivos incásicos, con el gusto quintaesenciado y decadente de las grandes urbes de hierro y de cemento”*⁴⁸⁹.

A pesar de los años transcurridos desde la década del veinte, años en que el paisaje y el costumbrismo se impusieron como arte oficial en la Argentina, sostenido por innumerables cultores alineados detrás de Fader, Quirós, Bermúdez y otros importantes artistas del momento, aún a mediados de siglo podemos encontrar pintores que sintieron y adoptaron como propias las ideas que habían estado en boga en aquel tiempo.

“Conocer lo nuestro”, “pintar lo nuestro”, “hacer pintura argentina” -entendido esto como representar nuestros paisajes y costumbres- siguió marcando a fuego el espíritu de una larga nómina de artistas, más allá de los nuevos cánones artísticos que se fueron imponiendo en el país especialmente a partir de los años treinta. Carlos Foglia -autor en 1961 de una recordada monografía, cargada de anécdotas, tal como era su costumbre, sobre Quirós- desde las páginas de *El Hogar*, Anselmo Ballesteros en la revista *Atlántida* y las notas de otra publicación, *Histonium*, se encargaron, entre otros, de mantener viva la llama de la corriente “nacionalista” en los años cuarenta y cincuenta.

Para entonces, Cuzco reivindicaba y consolidaba su rol ancestral y primigenio de “Ombligo del Mundo”, centro neurálgico de cultura americana, por lo cual resulta significativo el alto número de artistas y pensadores argentinos que arribó a la ciudad, como el pintor Francisco de Santo en torno a los años 1933-1934, el escultor Luis Perlotti en 1935, a quien referiremos más adelante, Attilio Rossi y José Malanca (este en nuevo viaje, en 1937), Léonie Matthis, Ricardo Rojas y nuevamente De Santo en 1939, y otros muchos en la década siguiente. Dada la imposibilidad

489 Lillo Catalán, V. “Un gran pintor peruano: Salvatierra”. *Alma Quechua*, Cuzco, año VI, N° 6, febrero de 1934.

de hacer referencia a todos ellos, consideramos al menos oportuno incluir aquí referencias a las visitas más productivas que se produjeron en el segundo tercio del XX.

En el caso de Léonie Matthis, la artista francesa radicada en Buenos Aires a la que aludimos en el capítulo anterior vinculada a la acción plástica en varios poblados de la quebrada de Humahuaca, había tenido sus primeras experiencias andinas a partir de 1920 cuando había sido invitada, junto a su marido el también pintor Francisco Villar, por el pintor José Antonio Terry a radicarse una temporada en Tilcara. Producto de ello fue, como vimos, la realización de una serie de exposiciones en el Salón Witcomb de Buenos Aires en la década del 20. Pero no sería hasta 1939 cuando Matthis emprendería decididamente el trayecto hacia Bolivia y Perú, viajes muy fructíferos desde el punto de vista pictórico. La artista, cuya mayor producción se centraba en la técnica del gouache, alcanzaría una notoria fama en la realización de “reconstrucciones históricas” del pasado argentino y americano, que durante muchas décadas fueron utilizadas para acompañar los textos de los manuales escolares de Historia. Particularmente las reconstrucciones que hizo del pasado colonial de Buenos Aires o de las Misiones Jesuíticas alcanzaron un reconocimiento notorio.

Es importante señalar ese aspecto de la obra de Léonie Matthis, debida cuenta que su estancia en Bolivia y Perú la aprovecharía no solamente para la toma de notas costumbristas y paisajísticas “contemporáneas” sino para emprender una laboriosa tarea de investigación histórica y plástica, que culminaría con las recordadas series *Viaje al País de los Incas* y *Evocaciones del Cuzco Imperial* que expondría poco después en la galería Müller de Buenos Aires, junto a una tercera serie presentada bajo el título *Cuzco en el presente*. En las escenas históricas, muchas de las cuales se hallan en el Museo Histórico de Rosario “Julio Marc”, destacan varias reconstrucciones de las plazas incaicas y del Templo del Sol. Entre las vistas de la ciudad, la Casa del Almirante, la Iglesia de la Compañía o retablos de la Catedral. Entre 1940 y 1942 su atención se centrará en Potosí, y será también en Müller donde presente la exposición *La ciudad de Potosí histórica y colonial*. No sería tampoco indiferente al atractivo de Tiwanaku, adonde acude aleccionada por las obras de Posnansky, dejando también testimonios gráficos y escritos de esa visita. En 1940 Léonie Matthis fue nombrada miembro de las sociedades geográficas de Bolivia y del Perú⁴⁹⁰.

En el caso de Francisco De Santo, arribó a Cuzco por segunda vez a fines del año 39. El primer viaje que realizara en el primer lustro de los treinta le permitió captar motivos cuzqueños y puneños que expuso en la Galería Müller de Buenos Aires en 1935. El dominical del rotativo *La Prensa*, publicó por aquella época, a página entera y a todo color, su óleo *Taitacha Temblores* venerada imagen del Cristo de los Temblores, patrono de Cuzco, mostrándose la crítica argentina muy entusiasta con aquel trabajo. Desde Puno le llegaría la felicitación de un grupo de intelectuales y artistas, entre ellos Amadeo Landaeta, Mateo Jaika, Manuel A. Quiroga, F. Sosa, J. Chávez, Carlos Dante Nava, Emilio Vázquez y Aurelio Martínez: “Francisco A. de Santo -definían-, uno de los mayores puntales de la pintura suramericana, que ha interpretado los paisajes titaquenses únicos y raros y sublimes, es de los espíritus que posee la savia de la fuerza telúrica. Al haber hecho flamear muy alto la bandera del arte indoamericano, es de los bravos artesanos que arquitecturan el arte del mundo de América”⁴⁹¹.

490 Gutiérrez Zaldívar, Ignacio. *Léonie Matthis*. Buenos Aires, Zurbarán Ediciones, 1992, pp. 154-156. Ver también: Mujica Láinez, Manuel. *Léonie Matthis. Cuadros históricos argentinos*. Buenos Aires, Editorial Kapelusz, 1960.

491 “Artistas peruanos enviaron a F. A. De Santo un mensaje. Expresan su admiración por la obra que el artista ha realizado”. *Alma Quechua*, año V, N° 11, enero de 1936.

Años después, De Santo reaparecería en Puno, atraído nuevamente por la belleza del Titicaca. En esta ciudad pintó los murales que embellecerán el Mercado de Abastos, con escenas y motivos lacustres, trabajo que parece fue desinteresado y gratuito, aunque no sabemos detalles del encargo⁴⁹². En la Argentina, el artista sobresalía por su obra mural, cercana a la de su compatriota Benito Quinquela Martín en cuanto a la reivindicación social de los trabajadores, algo que ya era moneda corriente por influencia del muralismo mexicano.

En junio de 1940 De Santo llevaría a cabo en el Salón Müller de Buenos Aires su exposición “Motivos del Altiplano”. Al año siguiente ilustraría una de las más importantes obras de divulgación americanista de la época, *Rutas de América*, escrito por la conocida investigadora del folklore continental Ana S. Cabrera⁴⁹³, cuya actuación en el Perú y la región andina en esos años había sido decisiva en el conocimiento de la cultura popular. El citado libro es en parte un relato de los viajes de Cabrera por el continente y un cúmulo de apuntes y reflexiones sobre el folklore, en el que Cuzco, ciudad a la que menciona como “capital arqueológica de América”, tiene un papel esencial como objeto de estudio.

Otro artista que visitó el Cuzco en 1940 fue el pintor y dibujante Ramón Subirats. Nacido en Barcelona en 1891, había llegado a la Argentina en 1912, radicándose fundamentalmente en la provincia de Mendoza. Al decir del pintor y periodista Julio G. Gutiérrez, Subirats era bastante conocido en el medio artístico cuzqueño, a través de reproducciones de sus obras en diarios y revistas de su país, que llegaban a la ciudad con “tanta prodigalidad”⁴⁹⁴. En ese periplo retrataría al carbón a Mariano Fuentes Lira, y realizaría numerosas representaciones de indios quechuas y aymaras que publicaría en ese mismo año en Lima⁴⁹⁵. Curiosamente, el viaje al Perú sería uno de los últimos que realizara Subirats, quien fallecería en Barranquilla (Colombia) en 1942.

Subirats señalaba que para pintar al indio debía buscar el tipo depurado y noble y en efecto así lo muestran sus sanguinas, fieles retratos de indias e indios del Altiplano a quienes el pintor veía tal como los representó. Este gran retratista tuvo también la oportunidad de pintar a americanos ilustres como al Presidente del Uruguay Alfredo Baldomir, a Alfonsina Storni, Gabriela Mistral y Lily Fons, entre otros. Sus obras muestran que lo que le importaba era estrictamente el personaje y su carácter mas no su entorno. Y refiriéndose al Cuzco dijo que, como buen americano, “guardaba de antiguo al Cuzco en su alma”.

A inicios de 1942, poco después que visitara la ciudad Antonio Berni, arribó a Cuzco otro pintor argentino, Ernesto Lanziuto. Al igual que sus paisanos rioplatenses, hizo su “obligada parada” cuzqueña, en el largo y prolongado itinerario continental que había planeado. Su obra americanista, tal como la expuso en los salones de la Sociedad Pro Cultura “Clorinda Matto de Turner”, institución cultural femenina de la ciudad, contempla una temática que va desde el espectáculo portuario de los muelles porteños, los cactus del norte argentino, con sus ponchos y charangos quechuas, la policromía del cerro rico potosino, las encantadoras balsas de totora del

492 Gutiérrez Loayza, Julio G. “El pintor Francisco De Santo”. *El Comercio*, Cuzco, 9 de septiembre de 1939. Repr. en: Gutiérrez Loayza, Julio G. *Sesenta años de arte en el Qosqo (1927-1988)*. Cuzco, Municipalidad, 1994, pp. 93-94.

493 Cabrera, Ana S. *Rutas de América*. Buenos Aires, Editores Peuser, 1941.

494 Gutiérrez Loayza, Julio G. “El retratista argentino Ramón Subirats”. *El Comercio*, Cuzco, 19 de abril de 1940. Repr. en: Gutiérrez Loayza, Julio G. *Sesenta años*, ob. cit., pp. 96-98.

495 Subirats, Ramón. “Hombre de los Andes”. Suplemento de la *Revista del Museo Nacional*, Lima, 1940.

Titicaca, hasta las callejuelas cuzqueñas captadas entonces. Lanziuto era grabador notable, con dominio de la aguatinta y el aguafuerte; había enseñado durante dos años el curso de grabado en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Potosí, mereciendo su obra los más elogiosos comentarios de los críticos argentinos José León Pagano y Ricardo Gutiérrez. El Instituto Americano de Arte hizo algunas adquisiciones de obra a raíz de su exposición en la Sociedad Pro Cultura, entre ellas la titulada *Balseros*, pintada en Puno⁴⁹⁶.

En el mismo año de Lanziuto, realizaron la ruta Buenos Aires-Cuzco tres artistas pertenecientes al Taller Torres García de Montevideo, Horacio y Augusto Torres, hijos del maestro Joaquín Torres García, y Alceu Ribeiro. Torres García, protagonista en los 20 y principios de los 30 de la vanguardia constructivista en Europa, había regresado al Uruguay en 1934 fundando pronto el Taller en el cual impartiría sus enseñanzas. A su formación de artista e intelectual había ya agregado un decidido interés hacia las culturas prehispánicas, en especial la incaica, y producto de la fusión de estas propensiones surgiría su paradigmática teoría del *Universalismo Constructivo*. De lo precolombino, más que el aspecto arqueologista o decorativo, más que sus puras formas plásticas, interesaba a Torres García indagar en el espíritu y las significaciones esenciales que emanaban de esas obras, planteando, a partir de creaciones contemporáneas, retomar el camino de aquellas, el que, entendía, había quedado interrumpido por la conquista española: “...nuestro arte no debe de tomar, ni una sola línea, ni un solo motivo del arte incaico o de otro de América del Sur. Dada la regla, tenemos que crear con materiales propios y según la propia inspiración. No repitamos lo que se está ya haciendo en ese sentido de reproducir aquel arte, por parte de muchos artistas del Continente”⁴⁹⁷.

Si bien Torres García no llegaría a viajar al Perú, como hubiera deseado, en parte por su temor a la altura del Altiplano, incentivó permanentemente a sus seguidores a que lo hicieran, dado que estaba convencido de que esto significaría para ellos un influjo decisivo en sus formaciones. Alceu Ribeiro recuerda que, a la visión de Machu Picchu y de tantas otras ruinas que entonces visitó junto a los hijos del maestro, como de objetos que iban encontrando a su paso, iba confirmando in situ todas las enseñanzas que había recibido de este: “*La paleta en tierra de las cerámicas y los textiles, la geometría y la frontalidad absoluta y el estilo total de una gran cultura*”. Otros miembros del Taller Torres García realizarían viaje similar en 1946, siendo entonces Julio Alpuy, Gonzalo Fonseca, Jonio Montiel y Sergio de Castro⁴⁹⁸.

En 1943 visitaría Cuzco, habiendo realizado la ruta desde Buenos Aires, el pintor Baudilio Alió, quien publicaría, como era habitual en él, sus diarios de viaje⁴⁹⁹. Lo mismo puede decirse del pintor Armando Sica, una de las figuras del arte de Córdoba en los años centrales del siglo, quien viajaría a finales de los cuarenta, poco antes del terremoto del Cuzco, realizando trayectos por la región con los hermanos Hércules y Erdulfo Appiani, dos ilustres habitantes de la ciudad⁵⁰⁰.

496 Gutiérrez Loayza, Julio G. “La obra americanista de Ernesto Lanziuto”. *El Comercio*, Cuzco, 7 de marzo de 1942. Repr. en: Gutiérrez Loayza, Julio G. *Sesenta años...*, ob. cit., pp. 105-107.

497 Torres García, Joaquín. *Metafísica de la prehistoria indoamericana*. Montevideo, Publicaciones de la Asociación de Arte Constructivo, 1939, p. 16.

498 De Torres, Cecilia. “Peregrinaje a las fuentes del arte amerindio”. En: Paternosto, César (dir.). *Abstracción. El paradigma amerindio*. Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno, 2001, pp. 257-259.

499 Alió, Baudilio. *¡Ya vuelvo! Salgo para Bolivia, Perú i Chile (viajes). Anotaciones de un pintor*. Buenos Aires, Compañía Impresora Argentina, 1947.

500 Sica, Armando. *Viaje por las Américas*. Buenos Aires, Francisco A. Colombo, 1952, pp. 27-30.

En ese mismo año visitó también la región el poeta chileno Pablo Neruda, fruto del cual saldría el poema “Alturas de Machu Picchu” que integraría la obra *Canto General* publicada por vez primera en México en 1950.

En 1945 le llegaría el turno al joven artista Libero Badii, quien, al igual que le había ocurrido a colegas suyos que fueron becados por el gobierno en los años de la primera guerra mundial, optó por aparcar la idea de ir a Europa para viajar por América, aprovechando esa ayuda económica otorgada por la Escuela Superior de Bellas Artes. Para Badii el viaje de Buenos Aires a Cuzco significaría, como ocurría prácticamente con todos los artistas que hacían la ruta, una verdadera revelación espiritual y, como consecuencia, una decisiva influencia para su obra plástica. Badii pertenecía a otra generación diferente a la de los creadores a que hemos hecho referencia en los párrafos precedentes, alejado de cualquier intención arqueologista al tomar como referencia a las ruinas precolombinas, y aplicando una mirada renovadora a la hora de fijar en sus apuntes a las mismas, o algunas vistas de Cuzco de las que también dejó constancia.

En este viaje iniciático se acumularon numerosos dibujos y referencias recogidas por Badii, los que se conservaron en dos volúmenes que el propio artista caratuló como *Viaje de estudio. 1945*. Abundan en ellos paisajes del Cuzco y la región, tipos humanos, representaciones de andenes, apuntes a partir de piezas arqueológicas tomados en museos. Potosí, La Paz, Copacabana, Kasani, Yunguyo, Cuzco, los pueblos y restos arqueológicos del Valle Sagrado y, en especial, Machu Picchu, concitaron la mayor parte de su atención⁵⁰¹. Varios de estos dibujos los publicaría en una edición limitada recordatoria del viaje, y, en 1966, acompañando un ensayo del también escultor y ensayista Enrique Tudó Nieves⁵⁰², en una tirada de 300 ejemplares⁵⁰³, que incluía un bosquejo en el que Libero Badii solapaba a la fortaleza de Sacsahuamán con la catedral de Notre Dame de París. “Lo cierto es que Badii, después de ambular por los caminos de la rutina académica, se encontró de pronto abrumado por los cambios de sendas que una realidad más viva le imponía recorrer y que él aceptó reconociendo que no sabía nada. Todo esto lo llevó con fuerza inaudita a transitar hasta las más puras y originales consecuencias. (...). La ejecución y colocación de las piedras para lograr la solidez de los muros en las construcciones incaicas son analizadas minuciosamente en sus bosquejos con enorme acierto...”⁵⁰⁴.

Mientras la ruta Buenos Aires-Cuzco y sus diferentes ramificaciones seguían incrementándose con la presencia y la acción de artistas de los tres países implicados en la misma, en la Argentina seguía su curso en paralelo el desarrollo del arte indigenista y costumbrista en las provincias del Noroeste. Si bien la relación de creadores sería interminable, queremos destacar la acción de algunos de ellos, tanto por su implicancia y repercusión local, como también el hecho de que en algunos casos realizaron viajes hacia Bolivia y Perú para indagar de manera más profunda en las raíces de los tipos raciales y culturas que eran objeto de su inspiración. Ya anteriormente se ha hablado de pioneros como Terry, Sabogal, Bermúdez o Matthis, pero a partir de los años 30 el incremento será aun mayor.

501 Ver: Burnet-Merlin, Alfredo R. *Libero Badii*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1965, pp. 24-30.

502 En algunas obras, como la titulada *Intillay*, que conserva el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, se inclinó a la temática andina, con lenguaje innovador.

503 Agradecemos al librero Armando Vites, de Rosario, la posibilidad de haber podido consultar este ejemplar.

504 Martino, Federico. *Libero Badii. Vida = Arte*. Buenos Aires, Ediciones Van Riel, 1975, p. 12.

En esa década, el español Francisco Ramoneda, seguidor temático de Bermúdez, realizó larga labor en la localidad de Humahuaca, provincia de Jujuy, habiéndose radicado allí desde 1933. Ramoneda fue autor de obras como *Changuito de las uvas*, *El Aconquija* y numerosos paisajes de la región incluidos algunos ejecutados en Potosí⁵⁰⁵. Elba Villafañe destacaría por la realización de la serie de aguafuertes que ilustraron la limitada edición (sólo 50 ejemplares) de *Jujuy*, de Julio Aramburu, en 1935⁵⁰⁶. En Tilcara, trabajaría el pintor Medardo Pantoja, aunque estrictamente la mayor parte de su obra la ubicamos en la segunda mitad del siglo, entre ella la gráfica vinculada a la revista literaria *Tarja*, publicada en Jujuy entre 1955 y 1960. De los que siguieron la línea costumbrista de Bermúdez destaca Juan Carlos Durán, formado junto al español Antonio Ortiz Echagüe. En los años cuarenta son algunos de los destacados, de forma temporal o permanente, Rodrigo Bonome -autor de varios paisajes en Jujuy y Catamarca-, Adolfo Montero, Florencio Molina Campos, Aurelio Víctor Cincioni -quien realizó una exposición de sus cuadros, realizados en Córdoba y en el Noroeste, en octubre de 1944 en las salas de Witcomb- y el ilustrador Luis Macaya, quien luego de un tiempo en Humahuaca se dirigió al Nordeste pintando vistas de las ciudades de Posadas (Misiones) y de Corrientes, capital de la provincia homónima, con sus casas coloniales y tipos humanos.

Indudablemente, uno de los referentes ineludibles es Ernesto Scotti⁵⁰⁷, de notable labor en Salta entre los años 1941 y 1947. De su obra destacan fundamentalmente, además de las pinturas de caballete, los murales de temática costumbrista realizados en el Hotel de Turismo de Salta, en pleno centro de la ciudad, en 1942⁵⁰⁸. En esos años fue notable también la presencia del llamado “Grupo de Salta”, conjunto de artistas llegados de fuera la mayoría de ellos, conformado por la austríaca Gertrudis Chale, los porteños Raúl Brié y Luis Preti, y una figura trascendental del arte latinoamericano del siglo XX, Héctor Julio Paride Bernabó, más conocido por su seudónimo, *Carybé*. Junto a ellos se hallaban el escritor Carlos Ligo y el poeta Manuel Castilla, cuyos libros fueron a menudo ilustrados por los mencionados artistas. Todos ellos se dedicaron de lleno a las temáticas autóctonas, aunque fue quizá Brié el que mostraría una inclinación más decidida hacia formas abstractas.

Argentino de nacimiento, Carybé fue un eximio americanista, nutrido en largos viajes por el continente, que siempre tenían escala prolongada en Brasil, la tierra que más le atraía, hasta el punto de decidir su radicación allí a finales de 1949; se convertiría en una de las principales figuras del arte de Bahía junto al fotógrafo francés Pierre Verger. Antes había pasado por Bolivia y el norte de Argentina, residiendo en los años centrales de la década del cuarenta en la ciudad de Salta. En 1945 realizaría la exposición *Catorce motivos de América* en la recién abierta Galería Amauta de Buenos Aires, que dirigía Luis Falcini en Córdoba 836⁵⁰⁹. Varios de los dibujos ejecutados en la

505 Ver: <http://museoramonedacom.ar/> (abril de 2008).

506 Aramburu, Julio. *Jujuy*. Con aguafuertes originales de Elba Villafañe. Buenos Aires, Vial y Zona, 1935. En CEDODAL se conserva el ejemplar dedicado por la ilustradora al pintor Alfredo Guido. La primera edición de esta obra data de 1925, y la cubierta fue diseñada por el artista Adolfo Bellocq.

507 “...Un día, hace cuatro años, anhelando vivamente nuevos horizontes para su trabajo, “se fue a la montaña”, a Salta, a buscar la convivencia de los hombres simples y el sabor de la vida primitiva”. (Ballesteros, Anselmo. “Pintores argentinos. Ernesto Scotti”. *Atlántida*, Buenos Aires, noviembre de 1944, p. 42).

508 “Nuestros artistas plásticos. Ernesto Scotti”. *La Prensa*, Buenos Aires, 29 de marzo de 1942.

509 Los datos biográficos que citamos provienen esencialmente de: Furrer, Bruno (org.). *Carybé*. Salvador, Fundação Emílio Odebrecht, 1989. Recomendamos esta obra como la más completa existente sobre la obra del artista.

zona andina quedarán incluidos en 1948 en el libro *Ajtuss*, entre ellos numerosos dedicados a la región de Puno y Cuzco.

Junto a Carybé, la otra figura trascendente del grupo salteño fue Gertrudis Chale, una de las artistas más innovadoras dentro de las temáticas autóctonas en el panorama latinoamericano, y que, llamativamente, no goza aun del rol que merece dentro del mismo. Formada en torno a 1920 en la Escuela de Artes y Oficios de Viena (hoy Universidad de Artes Aplicadas), completó sus estudios de pintura en la escuela de Heimann, en Múnich, donde fue inclinándose por el diseño y las artes decorativas, la que le irían granjeando interesantes encargos publicitarios en los años siguientes, en los que residió en Ginebra, París, Mallorca, Ibiza y finalmente Madrid. En la capital española realiza tareas vinculada al diseño en una casa de modas, mientras va definiendo su vocación pictórica con continuas visitas al Prado, donde no sólo admira a Goya y Velázquez, sino fundamentalmente los paisajes de Joachim Patinir, según su propio testimonio. En 1934 viaja a la Argentina, realizando trayectos pictóricos desde la zona andina del norte hasta la Patagonia, y, aunque retorna temporalmente a Europa, en vísperas de la segunda guerra, decide volver a Buenos Aires. A mediados de los 40 se halla trabajando en Salta con Carybé, Brié y Preti, iniciando en 1945, y hasta 1948, largos periplos por Bolivia, Perú y Ecuador que marcarán de manera definitiva su sentir artístico y la inclinación por los temas andinos, de notable colorido a la vez que notoria carga dramática. En 1954 firmaría una de sus obras cumbres, en Buenos Aires, *El indio*, pintura mural para la Galería Santa Fe, construida por el estudio Aslan y Ezcurra, compartiendo espacio con otros artistas ilustres como Luis Seoane, Raúl Soldi, Leopoldo Presas, Noemí Gerstein, Juan Batlle Planas y Leopoldo Torres Agüero. Esta sería también su obra final, ya que en ese mismo año, regresando de Buenos Aires a Mendoza, muere en un accidente de avión en Sierra de Vilgo, en la provincia de La Rioja⁵¹⁰.

Manuscritos inéditos suyos que se han conservado permiten conocer de primera mano su sentir artístico; de ello nos parece oportuno rescatar el texto en el que dice: *“El indio, desde el norte de Ecuador hasta la región salteña del Chaco, me parece solo un hombre. Puede variar de estatura y de rasgos. Puede diferir en su vestimenta y a veces enormemente, pero sus costumbres, su voz, su andar, su comportamiento es el mismo, con muy pocas variantes. Todo lo que he visto se me presenta ahora como un inmenso caleidoscopio, en donde se componen y descomponen los colores sobre un fondo de tierra ocre y moreno. El ‘leitmotiv’ es el hombre cargado; el hombre, que es su propia bestia de carga... y la de los demás. Es el hombre callado y silencioso, cuyas criaturas apenas lloran; la mujer dando el pecho a su hijito, gesto mil veces repetido. Luego la india del mercado, vendiendo, cocinando sin parar y... tan poca cosa. Se hablan con voz aguda con diminutivos exagerados, y tienen maridos invisibles. Luego es el baile, la fiesta, el disfraz, la borrachera... Y aun con la cara en el zanjón, el indio es plásticamente bello. Sabe moverse, tiene los miembros ágiles, hasta cuando se arrastra por el suelo. De pequeños, los vendan como a momias. De grandes, se mueven con la agilidad de los animales. No necesitan de muebles, ni de silla ni de mesa, para estar cómodos. Donde quiera se hallen, tienen todo lo necesario a mano: la tierra, para sentarse y dormir; la mano, como cuchara. No hay una falda demasiado nueva como para no inmolarla gustosamente en el barro o en el polvo. Los satenes y bordados arrastran entre basuras y desperdicios. No importa. Y ¿qué decir de esos pies? De esos pies sumisos, magníficos o miserables. Esos pies a menudo aristocráticos, con deditos bien formados, finos y delgados, a veces abiertos en abanico, a veces monstruosos, verdaderas petrificaciones. ¡Cómo pierde belleza*

510 Judd, James. “Biografía de Gertrudis Chale”. En: <http://gertrudischale.com/>. (Abril de 2008)

*el indio cuando se pone zapatos! Y se dan cuenta de lo grotesco que son, pues muchas veces los usan en los disfraces, como otros podrían ponerse una máscara*⁵¹¹.

A propósito del tema del muralismo argentino, nos parece oportuno señalar que, aun con los antecedentes de décadas anteriores, fue sobre todo a partir de los años 40 cuando tuvo un mayor desarrollo este género, en buena medida como efecto rebote del prestigio que el muralismo mexicano había alcanzado en su propio territorio como también en Estados Unidos. Muchos de los realizados en la Argentina tuvieron como motivo los paisajes y las costumbres del noroeste del país, y el folklore andino en particular. Si ya señalamos aquellos primeros murales que realizara Alfredo Guido en Los Cocos, Rosario y Sevilla incorporando la temática altiplánica con peso propio, en consonancia con su obra pictórica y sobre todo gráfica, debemos mencionar nuevamente, para estos momentos, el gran mural que firma en 1943 en la sede del Automóvil Club Argentino en Buenos Aires, titulado *La Ruta Panamericana*. El listado de obras de esta tendencia es abundante, aunque además de los de Guido y Chale, interesaría señalar, por formar parte de otro de los programas plásticos interesantes del periodo, el que Enrique Policastro pintaría en 1956, en la Galería San José de Flores, en avenida Rivadavia y Membrillar, titulado *La Pachamama*; Demetrio Urruchúa y Juan Carlos Castagnino participarían también de las tareas. Más adelante, sería Raúl Monsegur quien realizase un interesante conjunto de murales en piedra picada policromada, en la Galería San Nicolás (Av. Santa Fe 1442) donde se incluyen algunas escenas indigenistas.

Para mediados de los 40, varios órganos de difusión dedicados específicamente a las artes, en especial el *Anuario Plástica*, que se publicó en Buenos Aires entre 1939 y 1948, o la propia *Continente*, con fuerte contenido artístico aunque abierta a otras temáticas de divulgación, con 103 números aparecidos entre 1947 y 1955, prestaron atención a las manifestaciones artísticas de la región andina, tanto del noroeste argentino, como de Bolivia, Perú y Ecuador. En *Plástica* se publicaron entre 1942 y 1945 cuatro breves panoramas sobre las artes plásticas bolivianas, firmadas por Alfredo Araujo Quesada y el pintor Gil Coimbra incluyendo las actividades de instituciones como la Escuela de Bellas Artes de La Paz, pero asimismo las labores en ciudades del interior como Potosí, Sucre, Cochabamba, Oruro o Santa Cruz de la Sierra, además de mencionar en esas notas numerosas exposiciones de artistas de ese país⁵¹².

Asimismo, en esos años centrales de siglo, destaca la existencia de instituciones porteñas con emblemáticos nombres quechuas, esto sin mencionar a la imprenta y editorial “El Inca”, activa desde los años 20, y en la que se imprimieron notables (y hoy muy raros) libros como *Inquisiciones* de Jorge Luis Borges (1925) o *Molino Rojo* de Jacobo Fijman (1926). Entre las instituciones podemos mencionar, como una de las de más largo aliento, a la Peña de Artistas de Boedo “Pacha Camac”, que había sido fundada el 30 de julio de 1932 y tenía su sede en Loria 1536 de Buenos Aires. La institución, a comienzos de los 40, estaba dirigida por un trío de consejeros, Luis Bellini, Domingo Maza y José M. Saftich; organizaba regularmente exposiciones de sus artistas y otras actividades. A partir del mes de mayo de 1942 comenzaron a editar boletín propio. En este año se fundó la Agrupación Americanista de Artes y Letras “Inti Raymi”, con sede en la calle Valle 822 en Buenos Aires, dirigida en calidad de presidente por Pedro Roca y Marsal⁵¹³.

511 Manuscrito inédito. Archivo Gertrudis Chale. En: <http://gertrudischale.com/>. (Abril de 2008)

512 Las notas publicadas en Buenos Aires por el *Anuario Plástica* fueron: Araujo Quesada, Alfredo. “Breve noticia de las artes plásticas bolivianas” (1942, pp. 158-159); Gil Coimbra. “Noticia de la pintura boliviana en mil novecientos cuarenta y tres” (1943, pp. 154-159); Gil Coimbra. “Breve noticia de la pintura boliviana” (1944, pp. 166-169); “Desarrollo y destino de la pintura boliviana – 1945” (1945, pp. 158-161).

513 “Asociaciones”. *Anuario Plástica*. Buenos Aires, Ediciones Plástica, 1942, p. 66.

El 9 de abril de 1945 se inauguró otro de los emprendimientos más recordados de los 40, la Galería y librería “Amauta”, con sede en la avenida Córdoba 836, bajo el impulso y dirección de uno de los escultores más importantes de la Argentina, Luis Falcini⁵¹⁴, también de reconocida labor en la gestión cultural de instituciones artísticas. En torno a Amauta se concentraron numerosos artistas y hombres de cultura, editándose la revista *Latitud*, con variadas secciones (pintura, escultura, letras, cine, danzas y noticias culturales) no solamente argentinas sino también latinoamericanas. Entre los nombres vinculados a ella podemos señalar a Antonio Berni, encargado de las cuestiones pictóricas, el propio Falcini para la escultura, el fotógrafo Horacio Coppola y León Klimowski para temas de cine, y Enrique Amorim y María Rosa Oliver para literatura; Norberto Frontini estaba al frente de una sección denominada “Mapa continental”. En Amauta se realizaron exposiciones, talleres, conferencias, a la par que el trabajo en la librería era denodado para mostrar una permanente actualización⁵¹⁵. Entre sus finalidades reconocían “marchar al ritmo de la época, exaltando los auténticos valores de la cultura”, y en el logotipo de la institución, a la palabra “Amauta” se agregaba la figura de un indígena acompañado de la leyenda “El signo que orienta”.

Otras editoriales dedicaron sus publicaciones a las temáticas americanas o a la edición de obras de autores de todo el continente, como fue el caso de la Editorial Nova, creada en noviembre de 1942 por Arturo Cuadrado y Luis Seoane, tras abandonar ambos Emecé por disidencias con la dirección. Nova tendría sede en la Avenida de Mayo 822, frente al Café Tortoni, y en ella se integraría la “Colección Mar Dulce”, destinada específicamente a asuntos y escritores americanos, entre ellos Pablo Neruda, César Vallejo, Octavio Paz, Nicolás Guillén, Miguel Ángel Asturias. Allí se publicaron dos obras de José Sabogal, ambas en mayo de 1945, *Mates burilados* y *Pancho Fierro*, con sendas portadas ilustradas por Seoane. Este polifacético artista sería autor, en 1960, del mural *Homenaje a Guamán Poma de Ayala*, en la Galería del Centro (Esmeralda 561) de Buenos Aires⁵¹⁶.

III INDIGENISMO Y CUZQUEÑISMO EN LA ESCULTURA ARGENTINA

En el ámbito de la escultura argentina, dentro del panorama que venimos trazando acerca del indigenismo y, más específicamente, dentro de la ruta cultural Cuzco-Buenos Aires o viceversa, indudablemente la figura más sobresaliente fue el escultor Luis Perloti, posiblemente el autor más prolífico que ha dado la escultura argentina, con amplio número de obras repartidas en espacios públicos de ciudades y ámbitos urbanos del país, colecciones privadas y públicas (en tal sentido el acervo más importante es su propia Casa Museo, en el barrio porteño de Caballito), o cementerios. Justamente este último representa un ámbito no suficientemente explorado donde a las esculturas se suman numerosos relieves, dispersos en panteones, como pudimos apreciar en los dos principales cementerios de Buenos Aires, el de la Recoleta y el de Chacarita. Curiosamente se trata de un artista que, en vida, fue objeto de numerosos reconocimientos e inclusive varias publicaciones, de afamadas firmas como las de Ricardo Rojas⁵¹⁷ o Carlos A. Foglia, pero que

514 El año anterior, Falcini había escrito un elogioso artículo sobre los dos libros sobre *Huacos* (Culturas Chimú y Chancay) con fotografías de Horacio Coppola y Grete Stern, publicados en Buenos Aires por Ediciones La Llanura en 1943. Cfr.: Falcini, Luis. “Huacos”. *Correo Literario*, Buenos Aires, año II, N° 12, 1° de mayo de 1944, p. 7.

515 Falcini, Luis. *Itinerario de una vocación*. Buenos Aires, Losada, 1975, pp. 156-157.

516 Cfr.: Gutiérrez Viñuales, Rodrigo; Seixas Seoane, Miguel Anxo (dir.). *Buenos Aires. Escenarios de Luis Seoane*. La Coruña, Fundación Luis Seoane, 2007.

517 Rojas, Ricardo. *La obra escultórica de Luis Perloti*. Buenos Aires, Talleres López, 1939. En CEDODAL conservamos el ejemplar dedicado por Perloti al arquitecto Walter Gropius.

tras su fallecimiento comenzó a desvanecerse en la consideración de los historiadores del arte, seguramente por el desprecio de que suele ser objeto la obra de artistas vinculados a las tradiciones del país y al costumbrismo. La actual remodelación del Museo y una nueva museología permitirán seguramente dar nuevo impulso al conocimiento de este escultor, que actuó inmerso en un ámbito de ideas americanistas, como iremos viendo.

Para ir trazando su trayectoria artística, se hace imprescindible hacer una primera escala en su formación, a partir del año 1913, junto al escultor Lucio Correa Morales, una de las figuras de mayor prestigio en la escultura argentina desde finales del XIX y uno de los precursores del género en el país junto a Francisco Cafferata. Correa Morales era primo del Barón Eduardo Holmberg –quien fue además su primer profesor de dibujo-, padre a su vez de Eduardo Holmberg (h), que sería esencial en el curso que tomaría la trayectoria de Perlotti. En efecto, Correa Morales estaba muy unido a su primo y al investigador Florentino Ameghino, con quienes realizaría un viaje como fotógrafo aficionado al Chaco, donde seguramente se despertaría su interés por los tipos raciales. El estrecho contacto tanto con el perito Francisco Moreno y el arqueólogo Juan Bautista Ambrosetti, devendría también en la recopilación de numerosa información y la consolidación de las inclinaciones del escultor por los temas indígenas, en especial de los onas y otras tribus de Tierra del Fuego que pudo conocer gracias a Moreno. Correa Morales fue el primer escultor que en la Argentina se dedicó con ahínco a representar indígenas, siendo justamente uno de sus primeros testimonios el busto *América*, siguiendo las pautas iconográficas de la indígena emplumada que habían marcado los cánones de representación alegórica del continente, la que realizó hacia 1876, coincidiendo con la apertura de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, el primer germen de la que sería la Academia Nacional de Bellas Artes algunas décadas después. Dicha obra está desaparecida hace ya muchos años⁵¹⁸.

El parentesco con los Holmberg, devendría también en el hecho de que Eduardo (h) sería quien, en 1912, le sugeriría a Correa Morales el título de una de sus obras de corte indigenista más conocida, *Los señores de Onaisín*, que se conserva en el Museo Municipal de Bellas Artes “Eduardo Sívori” en Buenos Aires. La concreción de este conjunto prácticamente coincide con el ingreso a su taller, como discípulo, del propio Perlotti, pero también de otros escultores que serían figuras esenciales en el indigenismo argentino como Ernesto Soto Avendaño, autor del Monumento a Humahuaca varios años después, y Luis Rovatti, este con mayores inclinaciones modernistas, y activo colaborador de Alfredo Guido en obras de los años veinte, como las esculturas en cerámica esmaltada que se conservan en la Casa Fracassi en Rosario.

En el caso de Perlotti, es evidente la sugestión que las obras de temática indígena de Correa Morales le causaron. Esto, sumado a las enseñanzas directas del maestro, llevaron a que éste lo pusiera en contacto con Eduardo Holmberg (h) y con Juan B. Ambrosetti, en el afán de que fuera tomando la posta de investigación indígena argentina y americana que él paulatinamente iría dejando de lado, tanto que para 1918 ya se vio definitivamente impedido de seguir ejerciendo su oficio de escultor. Perlotti se convertiría no solamente en un atento aprendiz junto a los científicos, sino un colaborador de excepción. Así como señalamos el parentesco de los Holmberg con Correa Morales, hemos de señalar que también Ambrosetti formaba parte de esos lazos familiares, en tanto estaba casado con una hija del Barón Holmberg. Junto a ambos, Perlotti comenzaría un ejercicio de

518 Al respecto de la obra de Correa Morales, léase: Noel, Martín S., y otros. *Correa Morales*. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1949.

representaciones en dibujo y acuarela de numerosos objetos nativos entre ellos textiles, cacharros y otros utensilios. De estas primeras colaboraciones surgiría el encargo hecho por Holmberg, que era jefe de Perlotti en la oficina de Bosques y Yerbales, de una alegoría de la República a exhibirse en la Exposición Internacional de San Francisco de California en 1915, a la que Perlotti incorporó ornamentaciones y relieves con numerosas escenas costumbristas.

La simiente para la vocación indigenista del artista estaba sembrada y se vería afirmada en 1918 cuando Perlotti se presentó al primer Salón de Artes Decorativas, y en 1919 cuando envió al Salón Nacional de Artes Plásticas su primera escultura indigenista de aliento, el bronce *El Araucano*, que no fue tenido en cuenta por el Jurado. Como antecedentes escultóricos en esta línea, presentados al Salón, podemos señalar obras como la *India vieja* que Castro Chloé presentó en 1915, *El alma del quebracho* de Rafael Delgado Castro de 1916, y *Abuela quichua* del mismo autor exhibida en 1918⁵¹⁹. En los años siguientes los envíos de Perlotti al Salón se apartaron algunos palmos de su línea indigenista⁵²⁰.

El gran impulso, como ocurrió con otros artistas indigenistas argentinos, llegaría en la segunda mitad de 1923, cuando arribó a Buenos Aires la Compañía Incaica de Teatro dirigida por Luis E. Valcárcel, sobre la que hemos discurrido en el capítulo anterior. Esta actuación significó, como Perlotti reconoció, la primera vez que entraba al Teatro Colón a ver una obra, siendo el pintor Benito Quinquela Martín quien le había insistido para que así fuera. Para el escultor fue un descubrimiento a todas luces. Tras la función tuvo la suerte de conocer a los miembros de la Compañía, amistad que derivó en la visita a su taller de Valcárcel, de algunos de los actores y de bailarinas del conjunto, con la finalidad de que Perlotti eligiera alguna de ellas para representarla en el yeso. De ese contacto surgió una de las obras esenciales de Perlotti, *La Niña del Cuzco*, para la que posó una de las principales figuras del ballet incaico, María Ojeda. Pero también retrató a Ramón Sullkapuma, plasmándolo en barro y luego llevado a la piedra. Las versiones originales de ambas obras terminarían en el exterior, la primera en Lima y la segunda en Río de Janeiro, como ya señalaremos. Una tercera escultura salida de la inspiración del momento sería *Inti*.

En el caso de *La Niña del Cuzco* y de *Sullkapuma*, Perlotti los presentó sin éxito alguno en el Salón Nacional de ese año, pero sí fue premiada la primera de las obras con el Tercer Premio Municipal, integrándose asimismo al I Salón Universitario de La Plata a finales de 1925, conjunto de obras de arte argentino que itineraría al año siguiente por importantes capitales europeas como Madrid, París, Venecia y Roma⁵²¹. A la vez que esto ocurría, se sucedieron una serie de encargos para Perlotti que evidenciaron el reconocimiento que su obra iba ganando. En la Argentina, recibió el encargo del ministro de Agricultura Tomás Le Breton para decorar con motivos indígenas la Exposición Nacional de Lechería en el antiguo Pabellón de Las Rozas. Más trascendental aun, por lo que ello significaría en el trayecto del escultor, sería el encargo de la Unión Industrial Argentina para seleccionar las obras de arte argentino que se destinarían a la Exposición celebrativa del Centenario de la Independencia de Bolivia en 1925, que le permitiría además viajar a La Paz y

519 Como hecho curioso, cabe señalar que en el Salón de 1918 Alberto Cullen, un niño de siete años de edad, presentó la escultura titulada *"Una pelea de elefantes"*, apareciendo en el catálogo una fotografía del autor modelando al natural, al lado del elefante.

520 Las informaciones biográficas sobre Perlotti están fundamentalmente tomadas de: Foglia, Carlos A. *Luis Perlotti. El escultor de Eurindia*. Buenos Aires, Ediciones Áureas, 1963; y Sáenz Cavia de Morales Torres, Sara. *Luis Perlotti. El escultor de América. Biografía novelada*. Buenos Aires, Nelson Editorial, 1971.

521 Esta escultura se reprodujo en "La exposición de arte argentino en Madrid". *Revista Hispanoamericana de Ciencias, Letras y Artes*, Madrid, año V, N° 35, marzo de 1926, p. 71.

tomar contacto directo con el mundo andino al cual era tan afecto. Este encargo vino en parte gracias a los buenos oficios de su amigo, el joven poeta y escritor Jaime Molins. Fueron sesenta obras las que se llevaron en tren hasta la capital boliviana, exhibiéndose en el pabellón argentino, y recibiendo Perloti Medalla de Oro en la Exposición.

La estancia en Bolivia sirvió como puente para realizar el trayecto añorado por el Altiplano, dirigiéndose desde La Paz a Cuzco, completando su primera experiencia dentro de la ruta Buenos Aires-Cuzco que surcaría en otras ocasiones. El contacto con científicos que le permitieron un aprendizaje más profundo, como asimismo su propia tarea recogiendo testimonios de forma directa a través de sus apuntes, le incentivarían inclusive a instalar un taller provisorio en La Paz, mientras duraba su estadía vinculada a la exposición, para trazar en yeso dos obras que después terminaría en Buenos Aires, el *Acuyico* y el *Yungueño*, que serían talladas en madera de palo santo. De la inspiración nacida en las tierras andinas surgirían otras obras, entre las que deberíamos destacar *La Danza de la Flecha*, retrato de una bailarina incaica, similar tanto a las vistas en 1923 en el Colón como a las que ya pudo observar in situ durante sus periplos entre Bolivia y Perú. Esta obra, en yeso, fue presentada en el Salón Nacional argentino, exhibida de manera inadecuada, pero que no pasó inadvertida para el director del Museo de Bellas Artes de Paraná (Entre Ríos) quien adquirió una versión en bronce para ser emplazada en el Parque Urquiza de esa ciudad.

De todo este proceso vital y estético que intentaba asimilar no sin cierta dificultad, dada la magnitud de la empresa, el crítico Carlos Foglia escribiría: *“No obstante conocer profundamente las culturas primitivas, la civilización aborígen que más temas brindó al escultor de Eurindia fue la incaica, tal vez por ser la más representativa de América del Sur, o porque Perloti permaneció más tiempo en Bolivia y en Perú, compartiendo en ocasiones la choza en poblados donde sus moradores aun vivían en forma primitiva., fieles a costumbres transmitidas de generación en generación, sin inquietudes por evolucionar ya que, cualquier cambio, les hubiera significado renegar de sus antepasados los hijos del Sol. Esta manifiesta indiferencia espiritual los mantenía en pacífica rebeldía contra quienes otrora aniquilaron su imperio. La convivencia en esos centros, perdidos en la inmensidad de la meseta o enclavados al pie de los cerros, brindó al artista abundante material para realizar obras de destacada tesitura, muchas de las cuales son verdaderos documentos históricos”*⁵²².

En los años siguientes a la experiencia peruano-boliviana, la trayectoria artística de Luis Perloti quedaría marcada por otros hechos de relevancia, en primer lugar por su participación, en 1928, en el concurso para realizar el Monumento a la Independencia en la localidad jujeña de Humahuaca, para lo cual se había desplazado hasta allí, tomando conocimiento directo del lugar de emplazamiento. El proyecto de Perloti, realizado junto al arquitecto Héctor Greslebin, impulsor del indigenismo en la arquitectura argentina y autor de edificios con detalles neoprehispánicos a la vez que de estudios y folletos sobre esos temas, fue presentado bajo el lema “Humahuaca” y terminaría en segundo lugar. El primer premio fue obtenido por Ernesto Soto Avendaño, compañero de Perloti en el taller de Correa Morales, proyecto que fue finalmente el que se construyó. Al decir del mismo Foglia, respecto de la propuesta de Perloti y Greslebin, *“En el proyecto de monumento a la Quebrada de Humahuaca... el escultor aplicó todos sus conocimientos del estilo tiahuanakota, empleando planos y símbolos en su desplazamiento... Uno de sus frentes, orientado hacia Jujuy, ostentaba en bronce, las figuras de los gauchos montoneros que habían escrito brillante gesta en*

522 Foglia, Carlos A. *Luis Perloti...*, ob. cit., p. 22.

*la emancipación de las colonias españolas y, el opuesto, dirigido hacia Bolivia, destacaba una alegoría interpretando los versos de la canción patria: 'Se conmueven del Inca las tumbas / y en sus huesos revive el ardor, / lo que ve renovando a sus hijos / de la Patria el antiguo esplendor'*⁵²³.

Para entonces los reconocimientos a la obra de Perloti eran constantes y no era raro, ante cada presentación de una exposición suya o de algún proyecto público, el encontrarnos con referencias como la escrita en la revista *Áurea* por Arturo Kolbenheyer, aludiendo a su trayectoria, y hablando de “...un arte que, brotado de la entraña misma del pueblo, sea como un aliciente racial, como una voz de la tradición, como el blasón de la estirpe. (...). ...Perloti es un precursor. Otro capital mérito tiene nuestro escultor: eternizar los tipos de las diferentes razas aborígenes. Arrastrado, confundido en el aluvión étnico, no subsistirá en su prístina pureza un solo aymarà, un ona, un tehuelche, un quichua, y el sociólogo del futuro irá a desentrañar en los bronce de Perloti su particular idiosincrasia”⁵²⁴. Para el autor del artículo, Perloti venía a erigirse en una suerte de “salvador iconográfico” de una “raza” en vías de extinción.

Uno de los caracteres más salientes de la obra de Perloti es su versatilidad en la utilización de materiales, trabajando, como hemos señalado en distintos puntos, la talla en madera, el modelado en barro, el yeso y el bronce, aunque también lo haría con el mármol e, inclusive, incursionaría en el campo de la cerámica esmaltada. Este género le proporcionaría otro de los reconocimientos que más recordó en su vida artística: la medalla de oro en la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929. La misma fue fruto de la colaboración con el ceramista italiano Valentín Cavalieri, ante la necesidad de Perloti de contar con un experto en cerámica que le enseñase y ayudase a pasar a ese material algunas de sus esculturas. Por su parte Cavalieri, más allá de su pericia técnica, no encontraba la manera de plasmar ciertos temas indigenistas para presentarse en aquel evento, por lo que el vínculo con Perloti resultaría decisivo para sus intereses. En la Feria sevillana las tendencias autóctonas tendrían gran cabida, como pudo manifestarse en la mayor parte de los pabellones americanos que introdujeron elementos indígenas en mayor o menor medida, como Argentina, México, Perú, Guatemala o Colombia. El interés por presentar obras en cerámica obedecía en parte a la tradición muy sevillana de la azulejería ornamental de las fábricas trianeras, de las cuales se conservan testimonios en ciudades peruanas y argentinas, como es el caso de las que hay en las que fueron casa de Martín y Carlos Noel en la calle Suipacha de Buenos Aires -hoy Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco- y la del escritor Enrique Larreta en Belgrano -hoy el Museo de Arte Español que lleva su nombre-. Para las obras, Perloti y Cavalieri contaron con la colaboración de Germán Bianco, quien diseñó un conjunto de pedestales en ónix de San Luis.

Los años treinta consagrarían definitivamente a Perloti como uno de los escultores indigenistas más reconocidos del continente, y eso lo lograría justamente en los dos países que más él hubiera deseado, en Perú y Bolivia. La vinculación a Cuzco se haría del todo manifiesta, como ya veremos. A principios de 1935, con motivo de la conmemoración del IV Centenario de la Fundación de Lima, Perloti fue invitado por el Gobierno del Perú para exponer en esa capital. Una delegación argentina, presidida por el embajador Enrique Loudet y su par peruano en Buenos Aires Felipe Barreda y Laos, y de la cual, además de Perloti, formaban parte el arquitecto Héctor Greslebin y Darío Régoli Zambrano, miembro de la Delegación Universitaria Artística Argentina, viajó en el

523 *Ibidem.*, p. 45.

524 Kolbenheyer, Arturo. “El escultor Luis Perloti y su obra”. *Áurea*, Buenos Aires, N° 6-7, octubre-noviembre de 1927, p. 37.

navío “Santa Clara”, vía Chile, hasta el Perú. Perlotti llevaba consigo un número importante de sus obras, las que expuso en los salones de la Municipalidad de Lima; a la vez, realizó tareas de corresponsal para la revista *Caras y Caretas*, dando noticia de todo lo ocurrido en las celebraciones limeñas. Sería este el momento en que varias de sus obras quedarían en colecciones de Perú, a la vez que Perlotti regresaría a la Argentina portando consigo esculturas realizadas durante su estancia allí, como fueron *La Niña del Kero* (hoy en el Museo de Bellas Artes de La Boca), *La Danza de los Cóndores*, *La Danza de la Honda* y numerosos dibujos y bosquejos que más tarde serían aprovechados para nuevas obras, las que ejecutó acompañándose de lecturas como la de *Los Hijos del Sol* del argentino Arturo Capdevila. Muchos años después de acaecido este hecho, Perlotti compararía aquel “desembarco” argentino en Lima con el que había supuesto la llegada de la embajada artística peruana a Buenos Aires en 1923, en lo que a “descubrimiento” y vínculo significaría.

Los argentinos arribados entonces a Lima cumplirían una fecunda labor de hermanamiento. Greslebin, por caso, propondría la iniciativa de declarar al Cuzco como “Sede Arqueológica de América”. Por su parte, Perlotti, además de encontrarse con una de sus hermanas, que vivía desde hacía veinte años en aquella ciudad, lo haría con la investigadora y ensayista Ana S. de Cabrera, prestigiosa en el estudio del folklore y las tradiciones americanas de la costa del Pacífico sur. Inaugurada la exposición de Perlotti, varias de sus obras serían adquiridas para acervos peruanos. La paradigmática *La Niña del Cuzco* por parte del gobierno peruano para ser incorporada al Museo Municipal de Bellas Artes; el Dr. Rafael Larco Herrera la cerámica titulada *Amanecer*. A su vez, el artista donaría el yeso *Ensueño* y los retratos de José Vasconcelos y del poeta Jaime Molins a la Escuela de Bellas Artes por intermedio de quien era su director, José Sabogal; una cabeza de Domingo Faustino Sarmiento y varias cerámicas, muchas de ellas realizadas bajo la dirección de Perlotti por alumnos de la Escuela Industrial de la Nación “Otto Krause”, para la Escuela de Artes y Oficios.

De los reconocimientos que más recordaría Perlotti de los que le hicieron allí, sobresaldría el de la Asociación Kuntur de Artistas del Perú, efectuado en el estudio del pintor Francisco González Gamarra, acto en el cual le fue entregada una medalla recordativa de su visita al Perú, realizada por Armando Pareja. González Gamarra, en uso de la palabra, le diría entonces: *“Amigo Perlotti: antes de terminar estas breves frases, quiero también juntar al obsequio de ‘Kuntur’, algunos trabajos míos. Como hijo del Cuzco y como fundador de la Escuela de Arte Cuzqueño, voy a ofrecer algunas muestras de mi labor artística. / Ojalá que estas primicias de este cuzqueño moderno, sirvan para avivar aun más vuestros deseos de visitar el Cuzco; este trozo de tierra americana, donde junto a la grandiosidad y belleza de la naturaleza, se contempla cristalizada la Eurindia intuida por vuestro gran patriota, el Dr. Ricardo Rojas, a quien admiramos y reconocemos como a uno de los orientadores de la naciente estética americana”*⁵²⁵. A esta medalla se sumaría la otorgada por el Rector de la Universidad del Cuzco, Dr. David Chaparro, y la recepción del propio Presidente del Perú, el general Óscar R. Benavides quien le habría encargado la realización del monumento al Almirante Grau, rechazado por Perlotti por entender que era obra que debía de ser encargada a algún escultor peruano, aunque finalmente recaería en el español -aunque radicado en el Perú- Victorio Macho.

Estando en Lima, y enterados de su exitosa presentación allí, delegados del gobierno boliviano y de la Universidad de La Paz le cursaron una invitación a Perlotti para llevar una muestra en esa

525 Cit.: Sáenz Cavia de Morales Torres, Sara. *Luis Perlotti...*, ob. cit., p. 134.

capital, a principios de 1936, con motivo de la celebración de la Semana Indigenista, exposición que se llevaría a cabo en el Círculo Militar. Como había ocurrido en 1925, la estadía en la capital boliviana se convertiría en el trampolín para incursionar nuevamente por la ruta que llevaba a Cuzco. Junto a Arturo Posnansky visitaría Tiwanaku y otras poblaciones del altiplano, y, ya en Cuzco, además de las habituales visitas a los alrededores de la ciudad, realizaría una recordada visita a Machu Picchu, en épocas en que el tren tardaba cerca de cuatro jornadas en arribar a dicho sitio, en el que bosquejaría su futura obra *La Danza de los Cóndores*. Este viaje lo hizo acompañado del pintor Alejandro Gonzales Trujillo, "Apurímak", quien a la sazón era miembro del Museo Arqueológico del Cuzco. En esta institución dictaría una conferencia, mientras que sería obsequiado con una fiesta de carácter nativo en la casa del diputado Víctor Vergara, en la cual actuaron músicos y bailarines dirigidos por el maestro Ojeda, hijo del organista de la Catedral de Cuzco; fue entonces declarado Hijo Adoptivo de la ciudad. Luego marchó de regreso a La Paz y a la Argentina. En los años que siguieron, si bien Perlotti continuó ejecutando obras de asunto cuzqueño, su espectro temático fue ampliándose a lo autóctono argentino, a lo guaraní y a otros horizontes, siempre en la línea figurativa y simbolista que había caracterizado a su obra.

Si bien, como indicamos, fue Perlotti el más eximio representante de la escultura indigenista en la Argentina, no debemos dejar de citar a otros autores que también incursionaron con fortuna por esos senderos. En tal sentido, la obra del ya citado Ernesto Soto Avendaño, formado junto a Perlotti bajo la influencia de Correa Morales, y ganador del concurso para el Monumento a la Independencia en Humahuaca, localidad a la que quedaría definitivamente ligado, es harto revelador. Justamente en el Museo Soto Avendaño en Tilcara se conservan varias esculturas y bocetos del artista, en la línea indigenista. En lo que al citado monumento en concreto atañe, no podría decirse que es indigenista, al menos no con la envergadura con que fue planteado por Perlotti y Greslebin en el proyecto que quedó en segundo lugar. Sí domina el conjunto la figura de un gigantesco "chasqui"⁵²⁶, de 7,20 metros de altura, simbolizando el mensajero llegado desde Tucumán dando la voz de Libertad y trayendo consigo en su mano izquierda, el decreto de emancipación. Dos grupos escultóricos flanquean la figura principal, a la izquierda el primer escuadrón de gauchos creados por Manuel Belgrano, que marcha bajo el mando del coronel Manuel Álvarez Prado, y al otro, el abanero y los escoltas. En el centro, como elemento simbólico más notable, un grupo de incas que comienzan a resurgir de sus tumbas, aludiendo a la estrofa del Himno Nacional argentino que habla de ello⁵²⁷.

Cuando en 1928 se celebró el citado certamen, de cuyo jurado presidido por Ricardo Rojas tomaron parte entre otros Martín Noel y Leopoldo Lugones, varios de los proyectos presentados mostraron lineamientos indigenistas en su concepción estructural y decoración, llevando a Daniel Marcos Agrelo, quien se desempeñó como director artístico de la revista *Nativa*, a denunciar que *"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

526 Personaje que llevaba el correo en tiempos del incanato.

527 Un detallado informe de los datos técnicos del monumento pueden verse en: Ministerio de Obras Públicas. Dirección General de Arquitectura. *Monumento a la Independencia en la Quebrada de Humahuaca*. Buenos Aires, 4 de noviembre de 1935. (Archivo CEDODAL).

significativamente en el monumento conmemorativo de hechos, en que casi nula fue la actuación del elemento aborigen, la abrumadora reproducción fotográfica de ese elemento decorativo, se convierte en una obsesión”⁵²⁸. Agrelo consideraba como el mejor de los diseños presentados, el que figuraba bajo el lema “Tupac Amaru”, que en definitiva habría de ser el ganador, obra de Soto Avendaño. El monumento se inauguró varios lustros después, en 1950, coincidiendo con el centenario del fallecimiento del General San Martín.

A manera de conclusión, sólo nos resta insistir en la notoria gravitación que tuvo en la Argentina la recuperación de lo indígena como base para la integración de las artes. Como apreciamos, esta corriente tuvo también sus defenestradores, a quienes el propio Ricardo Rojas respondió: “En cuanto a los que se obstinan 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...”⁵²⁹.

La realización del monumento le demandó a Soto Avendaño once años de trabajo, y para su realización fueron necesarias 40 toneladas de bronce. Para realizar las figuras de los indígenas de la escena central utilizó como modelos a habitantes de la región, mientras que para los gauchos de los márgenes se dirigió a la provincia de Salta, a la quebrada de Aconquija, hallando personajes que posaron para él en la estancia de don Indalecio Gómez, en Pampa Grande. El monumento fue emplazado en la loma de Santa Bárbara. Pasarían 22 años desde el concurso hasta que se produjese la inauguración del monumento, lo cual ocurrió el 23 de agosto de 1950.

Si el primer premio del concurso fue a parar a manos de Ernesto Soto Avendaño, y el segundo a las de Luis Perloti y Héctor Greslebin, el tercero en discordia (nunca mejor dicho ya que la decisión final del tribunal fue muy reñida) fue el proyecto del escultor Pablo Tosto, una de las figuras menos conocidas de la escultura argentina si no fuera por su “antografía escultórica” publicada por el mismo en 1966. Tosto, quien en buena parte de su obra testimonió inclinación al art déco, si bien no puede caratularse como “escultor indigenista” a diferencia de los antes mencionados, incursionó temporalmente por esas sendas, en especial en la serie de 29 anteproyectos arquitectónico-escultóricos de Monumentos al Soldado Desconocido de la Independencia Argentina, que expuso en las salas de Amigos del Arte en Buenos Aires en 1934. En ellos la impronta de las pirámides del México precolombino queda muy marcada y, en varios de los casos, de elementos ornamentales de las antiguas civilizaciones de la América del Sur⁵³⁰. A más de todos ellos, fueron otros muchos los escultores que se inclinaron en mayor o menor medida a las temáticas indigenistas en la Argentina, ya sean los citados Soto Avendaño, Perloti, Tosto o Rovatti, como asimismo César Sforza, Rogelio Yrurtia, Pedro Zonza Briano o Juan Carlos Iramain, por citar solo algunos de una larga nómina.

528 D.M.A. (Daniel Marcos Agrelo): “El Monumento a la Independencia en la Quebrada de Humahuaca”. *Áurea*, Buenos Aires, año II, N° 11-12, marzo-abril de 1928, p. 5.

529 Rojas, Ricardo. *Sílabario de la decoración americana*. Buenos Aires, La Facultad, 1930, p. 18.

530 Tosto, Pablo. *Antografía escultórica, 1914-1964*. Buenos Aires, Librería Hachette, 1966.

LA ARQUITECTURA NEOPREHISPÁNICA. TRADICIÓN Y MODERNIDAD

ANTECEDENTES. DEL ROMANTICISMO AL ARQUEOLOGISMO

Los rasgos que identifican la propuesta de una arquitectura indigenista, donde el papel de la relación entre Cuzco y Buenos Aires tiene una videncia indudable, deben rastrearse en los cambios culturales producidos en Europa y América desde el siglo XIX. La ruptura con el mundo colonial y el nacimiento de las nuevas naciones son dos señas características de ese período americano. En lo que a la arquitectura 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 contra 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, aunque minoritario, optó por la recuperación del mundo del medioevo, de estilos como el románico, el gótico y el islámico, entre otros que habrían de abrir el panorama al posterior eclecticismo.

También en América, aunque más tardíamente, casi al finalizar el siglo XIX, 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. Además de esos estilos de raigambre europea, pasaron a América otros de carácter arqueologista pertenecientes a culturas más distantes como el repertorio egipcio o el babilónico, que, al igual que lo americano precolombino tuvieron fortuna como modelo de abastecimiento formal y decorativo. Dentro de estos lineamientos no tardaría en plantearse un neo-estilo inspirado en las propias raíces americanas, originándose el llamado “neoprehispánico”. Esta vertiente historicista tuvo su origen y desarrollo más importante en México, siendo tempranos los ejemplos allí encontrados, casos que ejemplificaban la aceptación de estos lenguajes en el contexto de una arquitectura oficial teñida por el academicismo francés.

LAS EXPOSICIONES, LABORATORIO DE ENSAYO

Las primeras reivindicaciones nacionales de unas arquitecturas que se expresaran con rasgos de los elementos formales de las manifestaciones prehispánicas, se plantearon en rigor en pleno siglo XIX. En efecto, el Pabellón del Perú en la Exposición de París de 1878, la estatua de Cuauthémoc en el Paseo de La Reforma de la capital mexicana (1887) y los pabellones de Ecuador y México en 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 francés⁵³¹. Estos hitos pioneros de la arquitectura neoprehispánica no necesariamente fueron hechos por americanos ya que el pabellón ecuatoriano fue proyectado y construido por los franceses Chedanne y Paquin e intentaba reproducir lo que ellos entendían por un templo solar incaico.

Hay que tener en cuenta que el Pabellón de México de 1889 no se trataba meramente de un revival ecléctico sino también de un intento de programa iconográfico que orientaba la decoración

531 Gutiérrez, Ramón. *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*. Madrid, Cátedra, 1983.

del mismo destinado a contener los productos mexicanos⁵³². A la vez se inducía a que el edificio fuera metálico en su mayor parte, puesto que se quería desmontar y trasladar luego a México, para utilizarse allí como Museo Arqueológico, es decir que se renunciaba al carácter de una arquitectura efímera y se lo compatibilizaba formalmente con sus futuros usos⁵³³.

El edificio del pabellón de México habría de generar largas controversias y críticas, que terminaron por ser decisivas en el derrotero del neostilo. Para la realización del pabellón se llamó a un concurso en el que el proyecto elegido fue el presentado por el ingeniero arquitecto Antonio Anza con asesoramiento del historiador Antonio Peñafiel; las esculturas fueron realizadas por Jesús F. Contreras. Respecto del mismo, señalaba Peñafiel: “no hay adorno, ni símbolo, ni figura alegórica que no haya sido sacada auténticamente de la arqueología mexicana y con la única mira de revivir la genuina civilización nacional”⁵³⁴. De este texto se desprende, por un lado el supuesto respeto milimétrico a la arqueología, la cual en teoría no se reinterpreta libremente sino que se obedece al máximo, con el fin de “revivir la genuina civilización nacional”, frase por demás elocuente. Peñafiel publicaría al año siguiente, en 1890, su gran obra *Monumentos de arte antiguo mexicano*⁵³⁵.

En el proyecto para París los autores tomaron lo fundamental de las ilustraciones de libros de arqueología. “¡Era tan fácil hurgar en libros y sacar de sus láminas sus motivos arquitectónicos! Porque no se crea que los señores arquitectos se molestaban en ir a estudiar las ruinas prehispánicas. Para el edificio de la exposición de 1889, en París, confiesan haber sacado todo de lord Kingsborough, Waldeck, Dupaix, Charnay y Chavero!”⁵³⁶. A ello agrega Anda Alanis: “Ante la ausencia de un trabajo arqueológico científico y metódico, el mundo prehispánico era más imaginado que real. Esto permitió a los artistas explorar un territorio virgen y colmado de riquezas visuales que podían ser ensambladas para crear fantasías llenas de exotismo, de un mundo que destacaba más por su extrañeza, que por sus posibles referencias de identidad nacional”⁵³⁷. Sin embargo, en 1895, Luis Salazar proponía que, estando ya “maduro el campo de las ideas para inspirarse en las monumentales construcciones arqueológicas que tenemos, se (pasase) al campo de la acción creando una arquitectura moderna nacional”⁵³⁸. Esto nos da la pauta de la manera en que estas avanzadas arqueologistas, propugnaban un espacio artístico y arquitectónico contemporáneo donde la arquitectura no solamente debía responder al tiempo (moderna) sino también al lugar (nacional) aunque ello se lograra arropado en una propuesta meramente historicista.

532 Ramírez, Fausto. “Dioses, Héroes y Reyes Mexicanos en París, 1889”. En: *Historia, Leyendas y Mitos en México: su expresión en el Arte*, XI Coloquio Internacional de Historia del Arte, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1988, p. 205

533 Véase Díaz y de Ovando, Clementina. “México en la Exposición Universal de 1889”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, N° 61, 1990. Documento 1. “Proyecto de edificio para el Departamento Mexicano en la Exposición de París” (1888), p.149

534 *El Monitor Republicano*. México, 9 de junio de 1888. Cit. Ramírez, Fausto. “Vertientes nacionalistas en el modernismo”, en *El Nacionalismo y el Arte Mexicano, IX Coloquio de Historia del Arte*. México, UNAM, 1986.

535 Moysén, Xavier. “El nacionalismo en la arquitectura”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, N° 55, 1986, pp.111-131.

536 De la Maza, Francisco. “La arquitectura nacional”. En: *Del neoclasicismo al art nouveau*. México, Sepsetentas, 1965.

537 Anda Alanis, Enrique X. de. “El Déco en México: arte de coyuntura”. En: *Art Déco. Un país nacionalista, un México cosmopolita*. México, INBA, 1998, p. 59.

538 Salazar, Luis. “La arqueología y la arquitectura”. En: *Actas del XI Congreso Internacional de Americanistas*. México, 1895, p. 151.

En Estados Unidos, en 1893, durante la World's Columbian Exposition en Chicago, el director de la sección arqueológica Frederick Putnam, director asimismo del Harvard's Peabody Museum, se inclinó porque el Anthropology Building presentara decoraciones extraídas de restos arqueológicos mayas. Edward Thompson, cónsul estadounidense en Mérida y quien había realizado varias exploraciones y participado en excavaciones, fue el encargado de llevarlas a cabo. Este edificio presentó una colección de artefactos y relieves mayas⁵³⁹.

En el otro extremo del continente también en 1893, el arquitecto italiano Tebaldo Brugnoli construía el mausoleo de Nazario Elguin y familia en el Cementerio Central de Santiago de Chile en estilo "neoazteca", coronando su obra con una figura de la diosa Coatlicue que venía a ocupar el sitio que habitualmente se destinaba a la cruz⁵⁴⁰. También en el Cementerio de la Recoleta de Buenos Aires, se halla un mausoleo concebido con referencias prehispánicas, el de la familia Aldao. Como se ve la temática funeraria fue también un campo apto para estas recordaciones historicistas, en las que lo egipcio tuvo particular aceptación.

La apertura a esta visión arqueologista no debe sorprendernos si atendemos en que la propia École des Beaux Arts había ya ingresado al debate que impondría la visión del eclecticismo, aquella corriente que recurría al repertorio de formas 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 próximas.⁵⁴¹

Esa adscripción a lo exótico y arqueologista puede verse en la misma exposición de París 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 evasiva. El pabellón mexicano era a la vez una curiosa mezcla de ornamentos mayas y aztecas, que interactuaban en un contexto variado de pastiches finiseculares.

EN TERRITORIO AMERICANO. LOS INICIOS DEL NEOPREHISPANISMO

El monumento a Cuauhtémoc en México se inauguró en 1887, dentro del período en el que Porfirio Díaz, tras retornar al poder en 1884, fomentó lo prehispánico como política cultural nacionalista. Fausto Ramírez basa esta aseveración en evidencias como la creación de la Inspección General de Monumentos Arqueológicos de la República (1885), la promulgación de la Ley de Monumentos Arqueológicos (1896-97), el incremento en presupuesto y colecciones del Museo Nacional de Arqueología, Etnología e Historia y la difusión turística de los sitios precolombinos⁵⁴².

539 Cfr.: Braun, Barbara. *Pre-columbian art and the post-columbian world. Ancient american sources of modern art*. New York, Harry N. Abrams Inc., 2000, pp. 139-140.

540 El "neoárabe", más conocido en América como "estilo morisco", tuvo una interesante difusión en los países iberoamericanos donde se hallan numerosos ejemplos; al respecto pueden consultarse, de Rodrigo Gutiérrez Viñuales, los siguientes trabajos: "Geometría Reinventada. Alhambras americanas: memoria de una fascinación". *Artes de México*, México, N° 54, 2001, pp. 61-67; "La seducción de la Alhambra. Recreaciones islámicas en América". En: López Guzmán, Rafael (coord.). *Mudéjar Hispano y Americano. Itinerarios culturales mexicanos*. Granada, El Legado Andaluzí, 2006, pp. 166-173. (2006a); y "El orientalismo en el imaginario artístico y urbano de Iberoamérica. Exotismo, fascinación e Identidad". En: González Alcantud, José A. (ed.). *El orientalismo desde el sur*. Sevilla, Anthropos, 2006, pp. 231-259. (2006b).

541 Gutiérrez, Ramón (coord.). *Arquitectura latinoamericana del siglo XX*. Barcelona, Lunweg, 1998.

542 Ramírez, Fausto. "Vertientes nacionalistas en el modernismo", en *El Nacionalismo y el Arte Mexicano, IX Coloquio de Historia del*

Debemos recordar dentro de este carácter monumental pionero otras obras de inspiración prehispánica como el monumento a Benito Juárez en Oaxaca del arquitecto Carlos Herrera y el escultor Concha (1894), y varios proyectos de monumento no concretados, uno “en azteca puro”, el que el arquitecto Francisco Rodríguez proyectó para el ayuntamiento de Tepoztlán (Morelos), otro en homenaje a Porfirio Díaz, combinando elementos indígenas y clasicistas (1900), otro a Benito Juárez para el Paseo de la Reforma, concebido en estilo zapoteca y de enormes dimensiones (1906), y un cuarto a Xicoténcatl, proyectado por Carlos Noriega (1907)⁵⁴³.

Esta política de reivindicación prehispánica convivió con la, más marcada aun, vertiente afrancesada de Porfirio Díaz⁵⁴⁴. Daniel Schávelzon habla de la “*oscilación de la política artística y cultural oficial del porfiriato, entre dos polos, según mejor conviniera a sus intereses: uno, acentuadamente nacionalista y apoyado en la exaltación de valores históricos específicos: otro, voluntariamente cosmopolita y moderno*”⁵⁴⁵.

Por ello no debe sorprendernos que en la fiestas del Centenario de 1910, el afrancesado dictador fomentara el desfile de carruajes y de comparsas indígenas precedidas por sus caciques con sus atuendos, poco tiempo antes del violento comienzo de la Revolución mexicana con su cuota sustancial de indigenismo y agrarismo.

Mientras tanto lo “prehispánico” reducido a la reiteración ornamental y decorativista era objeto de tempranas críticas, aun entre quienes lo valoraban como posible sustento de un arte nacional. En 1900 Manuel F. Álvarez escribía el libro *Las ruinas de Mitla y la arquitectura nacional* donde atacaba directamente el ornamentalismo, adelantándose visionariamente a las polémicas de los años veinte: “*Últimamente hemos visto aparecer letras aztecas, como si los indios hubieran conocido el alfabeto y no hubieran existido en la edad media letras con adornos semejantes a los nuestros, como se puede ver en la gramática del ornato de Jones. También hemos visto un piano zapoteca, como si en aquella época hubiera sido conocido el piano, y en el que, prescindiendo de la forma propia, conveniente y elegante, se ha hecho un mueble tosco y pesado con unas grecas grabadas en los frentes, como si pudiéramos llamarnos aztecas por llevar un dije azteca en la cadena del reloj. No será difícil que veamos aparecer un vagón eléctrico azteca, porque en la caja se pinten unas grecas indias. Basta de empleos impropios y hasta ridículos, y dediquémonos mejor a vulgarizar el arte del dibujo, para conocer y apreciar la belleza de una obra de arte, para tratar con acierto y procurar el desarrollo del arte, y alcanzar con éxito el ideal de lo útil, lo verdadero y lo bello, esa trinidad del arte*”⁵⁴⁶.

Probablemente la evolución de esta mirada arqueologista, propia del pensamiento academicista en su fase ecléctica, hacia unas manifestaciones que trataran de sustentar teóricamente una

Arte. México, UNAM, 1986.

543 Para el tema de los monumentos de corte indigenista, recomendamos: Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*. Madrid, Cátedra, 2004, pp. 467-506.

544 Eguarte Sakar, María Estela. “Consideraciones para un análisis de la presencia prehispánica en la cultura del Porfiriato”. *Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana*, México, UNAM, N° 9, 1987, p. 11.

545 Daniel Schávelzon (comp.). *La polémica del arte nacional en México, 1850-1910*. México, Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 139.

546 Cfr.: Álvarez, Manuel F. “Creación de una arquitectura nacional”. *Las ruinas de Mitla y la arquitectura nacional*. México, 1900, pp. 273-282

andadura arquitectónica de raigambre indigenista se produjo a comienzos del siglo XX por otras razones estructurales en lo cultural y social.

HACIA UNA ARQUITECTURA INDIGENISTA. EN BUSCA DEL CAMINO PROPIO

En los demás países del continente esta vertiente indigenista se habrá de producir sobre todo como consecuencia de la crisis del modelo civilizatorio europeo originado por la primera guerra mundial y por ende el surgimiento de las corrientes americanistas que comenzaron tempranamente a manifestarse en el campo literario. Cuando Ricardo Rojas escribió en 1909 *La Restauración nacionalista* venía 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 indigenista⁵⁴⁷.

En todo caso si Mariscal reivindicaba la presencia vital de sus raíces, Noel advertía sobre la dolorosa pérdida de las mismas. *“Nuestra república liberal y cosmopolita no obedece de manera integral a la cultura hispanoamericana: mas nosotros observamos que contados años de cosmopolitismo extranjerista no pueden, empero, destruir los gérmenes básicos de aquella civilización”*⁵⁴⁸.

El impacto de la prédica de Mariscal fue tan importante que en 1917 se llegaría al punto en que el gobierno de Venustiano Carranza eximiría de impuestos a quienes construyesen en estilo colonial. Así, el debate sobre la “arquitectura nacional” fue tomando ribetes diferentes a los que planteaban la mirada arqueologista prehispánica. Se llegaba ahora a una instancia en la que comenzaba a plantearse en México una “fusión” de ambos estilos para definir esa identidad “nacional”, proceso que tendría su culminación en la obra literaria de José Vasconcelos pero que ya anticipaban obras como las del pintor Saturnino Herrán, de clara raigambre estética hispanista, que en su tríptico *Nuestros dioses* (inconcluso a su muerte en 1918) representaba, fusionados y confundidos, a la diosa Coatlicue y a un Cristo crucificado, simbolizando el mestizaje cultural, en este caso desde un punto de vista religioso.

En 1916 Manuel Gamio, Inspector General de Monumentos Arqueológicos de México y Director de la Escuela Internacional de Arqueología y Etnología Americanas, publicaba un texto importante, *Forjando Patria* donde teorizaba acerca de los derroteros más convenientes para alcanzar un “arte nacional, que es una de las grandes bases del nacionalismo”. Reflexionaba sobre el pasado refiriéndose a un arte creado a partir de la invasión mutua de lo español y lo prehispánico, el cual había pervivido hasta entonces en la sociedad mexicana donde *“...La clase indígena guarda y cultiva el arte prehispánico reformado por el europeo. La clase media guarda y cultiva el arte europeo reformado por el prehispánico o indígena. La clase llamada aristocrática dice que su arte es el europeo puro. Dejemos a esta última en su discutible purismo, por no sernos de interés y consideremos a las dos anteriores”*⁵⁴⁹. Gamio propone como solución para alcanzar un “arte

547 Mariscal, Federico. *La Patria y la arquitectura nacional*. México, 1915. Gutiérrez, Ramón; Gutman, Margarita, y Pérez Escolano, Víctor (coords.). *Martín Noel, su tiempo y su obra*. Sevilla, Junta de Andalucía, 1995.

548 Noel, Martín. “El nacionalismo como fuente de personalidad artística”. *El Arquitecto*, Buenos Aires, N° 51, octubre de 1924.

549 Gamio, Manuel. *Forjando Patria (Pro Nacionalismo)*. México, Librería de Porrúa Hermanos, 1916, p. 66.

nacional”, “acercar el criterio estético del primero hacia el arte de aspecto europeo e impulsar al segundo hacia el arte indígena. (...). Cuando la clase media y la indígena tengan el mismo criterio en materia de arte, estaremos culturalmente redimidos”⁵⁵⁰.

El iniciático viaje que realizan en 1921 a Uxmal y Chichén Itzá, Diego Rivera, Roberto Montenegro, Adolfo Best Maugard y José Vasconcelos derivaría en acontecimientos relevantes como la primera exposición dedicada al arte popular mexicano organizada por Montenegro, Best Maugard, Francisco Cornejo y Jorge Enciso. Poco después, el Dr. Atl publicaba el libro *Las artes populares en México* y se daba inicio a una promoción del arte popular desde el Estado que tendría su máxima expresión en la obra de los muralistas. También en 1921, pero en Barcelona, David Alfaro Siqueiros publicaba en *Vida Americana* su “Manifiesto” “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana” en el que rechazaba la utilización de motivos tomados de las culturas prehispánicas en obras modernas, proponiendo a la par estudiar seriamente aquellas obras del pasado, evitando simples reconstrucciones arqueológicas.

También en Argentina la presencia de algunas figuras más jóvenes como Héctor Greslebin se volcarían prontamente a la búsqueda de otras fuentes más vinculadas a la arqueología. Los trabajos de Ambrosetti y el prestigio de la obra de los hermanos Wagner, las propuestas de enseñanza de artes y oficios de Ricardo Rojas para Tucumán, vinieron a consolidar toda una corriente de pensamiento importante que se manifestó en textos, trabajos arqueológicos y obras de arquitectura y objetos muebles, a las que hemos hecho referencia en apartados anteriores.

Greslebin tuvo un papel importante en la formulación de estas líneas de pensamiento, aunque su posición se entronca en una lectura “americanista” es decir más “mestiza” que integra a hispanismo e indigenismo. En 1920 Greslebin realizó junto al sevillano Ángel Pascual un diseño que presentaron al X Salón Nacional: el proyecto de *Mausoleo Americano*. El mismo, que hoy se conserva en el Museo Etnográfico de Buenos Aires, fue galardonado con el premio Americano “ante la evidencia de una estilización autóctona modernizada”. Era un diseño singular y ecléctico que combinaba elementos provenientes de México, Yucatán y Tiwanaku, convirtiéndose quizá en el primer ejemplo de integración prehispánica, entre lo azteca, maya e inca, que aspiraba a crear un “Renacimiento Americano” al decir de sus autores. “La elección del asunto recayó sobre un motivo funerario, ‘un mausoleo’, por ser este el tema tratado con más profusión en la bibliografía usada... El mausoleo no debía tampoco de ser ni una chulpa ni una huaca, sino un enterratorio moderno, situado en un recinto cuyas líneas fueran concordantes con las suyas y así la uniformidad de los monumentos que le rodeasen haría, a lo lejos, resaltar su característica silueta”⁵⁵¹.

Ese mismo año triunfaría en el Concurso del Salón de Arquitectura organizado por la Sociedad Central de Arquitectos de Buenos Aires un proyecto de *Casa neoazteca* concebida por Pascual quien explicaba que la mencionada condición de neoazteca se lograba tomando un petit hotel academicista e inclinando los muros en talud, para finalmente introducirle algunos rasgos ornamentales como grecas y otros elementos decorativistas. La idea era que estábamos ante una

550 Ibidem., p. 67.

551 Greslebin, Héctor y Pascual, Ángel. “Mausoleo americano. Primer Premio. X Salón de Bellas Artes”. *El Arquitecto*, Buenos Aires, vol. I, N° 12, noviembre de 1920, p. 236.

adaptación y no se trataba de una “copia fiel de los motivos arquitectónico y decorativos aztecas” ya que era necesario hacer modificaciones de diseño dada “la imprescindible necesidad de proyectar según la modalidad del pueblo mejicano antiguo partes de construcción, decoraciones y muebles que ellos, pertenecientes a una civilización más atrasada, desconocían”⁵⁵².

Otro proyecto de Pascual fue realizado junto al arquitecto E. Schmidt-Klugkist y se trataba de un *Dormitorio neo-azteca*, que fue premiado con Diploma de Honor en el Salón de Decoración, en Buenos Aires, en 1922.

En esos años se construyó, en Arenales 1659-1665, en Buenos Aires, la residencia de Enrique Saint, con paredes que simulaban muros incaicos⁵⁵³. En rigor los Saint incluían estas nostalgias incaicas junto a un repertorio de ornamentaciones tiwanacotas, renacentistas españolas, barrocas americanas y neomudéjares, mostrando el fervor de esta generación por la apropiación de los símbolos emergentes de las diversidades culturales.

Héctor Greslebin habría de hacer en Buenos Aires unas casas con ornamentación indigenista, aunque sus planteos funcionales no se apartaban de las respuestas en boga en estos momentos. Pero, lo que es más importante, tanto Noel como Greslebin apuntaban a una revalorización patrimonial de la arquitectura prehispánica y colonial. Greslebin exigía no solamente trabajar con fotos y dibujos sino que afirmaba que era “menester poseer el desarrollo completo de cada una de las obras que se citan, en planta, corte y elevación con sus respectivos detalles de moldurado a escala mayor”⁵⁵⁴.

EL NEOPREHISPANISMO EN LA ARQUITECTURA MODERNA

Mientras en el centro neurálgico del debate nacionalista se defendía y cuestionaba la arquitectura neoprehispánica, ésta comenzaba a tener presencia en otras regiones de México y Estados Unidos. En Mérida (Yucatán) hacia 1919, el arquitecto Manuel Amábilis, formado en L'École Spéciale d'Architecture de París entre 1908 y 1913 (probablemente compañero de Martín Noel) diseñaba con la colaboración del ingeniero Gregory Webb, el Sanatorio Rendón Peniche, un notable conjunto en el que se amalgamaban la modernidad funcionalista con una muestra ornamental de reminiscencias mayas⁵⁵⁵.

En los Estados Unidos, en especial al sur de California, se consolidaba el llamado “Maya Revival”. Una de las primeras muestras de ello se dio en 1915 con motivo de la Panamá-California International Exposition en San Diego; allí, los diseñadores locales Francisco Cornejo y Henry Lovins incorporaron el estilo a sus trabajos de decoración de interiores, muebles, azulejos y diseño gráfico, junto al egipcio y morisco. Para ese entonces Frank Lloyd Wright había construido ya

552 Pascual, Ángel. “Mansión Neo- Azteca”, en *Revista de Arquitectura*, Buenos Aires, mayo de 1922, p. 25.

553 Guillén, Víctor M. “El Cuzco en una mansión argentina”. *Revista del Instituto Americano de Arte del Cuzco*, Cuzco, N° 3, 1944. Esta residencia fue lamentablemente demolida hacia 1966.

554 Greslebin, Héctor. “El estilo renacimiento colonial”. Separata de *Revista de Arquitectura*, Buenos Aires, 1924.

555 “La arquitectura neindigenista del siglo XX en Yucatán”. *México en el Tiempo*, N° 20, septiembre-octubre de 1997. Para este tema pueden también consultarse los trabajos de J. Antonio Siller “La presencia prehispánica en la arquitectura neomaya de la península de Yucatán”, y de Antonio Toca Fernández “Presencia prehispánica en la arquitectura moderna mexicana”, ambos en *Cuadernos de la Arquitectura Mesoamericana*, México, UNAM, Facultad de Arquitectura, N° 9, 1987.

la Kehl Dance Academy en Madison, Wisconsin (1912), utilizando motivos precolombinos; su obra más importante en esta línea habría de ser el complejo residencial de Aline Barnsdall en Hollywood, California, para cuya realización se basó en el libro de Herbert Spinden *A study of Maya Art* publicado en 1913 por el Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology de la Universidad de Harvard⁵⁵⁶. Tras regresar del Japón, Wright realiza en los años veinte otras residencias en California basadas en motivos precolombinos. En 1925 proyecta el Gordon Strong Planetarium, en Sugar Loaf Mountain, Maryland, inspirado en el Observatorio de Chichén Itzá.

En Los Ángeles, 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 Uxmal⁵⁵⁷. Esta corriente llegó también a Cuba donde los eclécticos arquitectos Evelio Govantes y Félix Cabarrocas realizarían el Teatro “Lutgardita” en 1931, 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)⁵⁵⁸.

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. El mexicano Francisco Mujica y Díez 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 1927⁵⁵⁹. Alfred Bossom fue luego quien impulsó proyectos similares en Estados Unidos⁵⁶⁰.

En los años treinta hubo una suerte de furor por el estilo maya, con edificios tan paradigmáticos como el “Maya Building” de Frans Blom en la Chicago Century of Progress World’s Fair (1933), inspirado en una porción del cuadrángulo de las monjas de Uxmal, y el “Federal Building” de la California Pacific International Exposition en San Diego (1935) reconstrucción del Palacio del Gobernador de Uxmal⁵⁶¹. Esto se puede ligar al interés que surge en los Estados Unidos en esa época por la obra de los muralistas mexicanos, a lo que podríamos añadir la larga lista de exposiciones de arte prehispánico realizadas en distintas ciudades, potenciadas en varias ocasiones por el Panamericanismo que emanaba del gobierno norteamericano, o a la formación de importantes colecciones de arte precolombino como la del propio Nelson Rockefeller.

La anteriormente citada exposición de San Diego de 1915 marcó también la promoción del “Spanish Colonial Revival” -lo que más al sur se llamaba “neocolonial”- cuya presencia en Estados Unidos tuvo aun mucha mayor fuerza que el “Maya Revival”. En 1916 se publicaba la obra de Rexford Newcomb titulada *The Franciscan Mission Architecture of Alta California*, de notable difusión. En todo esto mucho tuvo que ver también el cinematógrafo, con la proliferación de películas ambientadas que incluían escenografías con arquitecturas remedando la colonial, que

556 Wright, Frank Lloyd. *Autobiografía*. Madrid, El Croquis Editorial, 1998, pp. 271-290.

557 Bradford Burns, E. “La huella maya en Los Ángeles”. *Américas*, Washington, noviembre de 1981.

558 *El Arquitecto*, La Habana, N° 38, mayo de 1929.

559 Pineda, Pedro Simón. “Los monumentos precolombinos de América orientarán el arte moderno. La arquitectura de los rascacielos”. *Los Andes*, Mendoza, 14 de agosto de 1927.

560 Sharp, Dennis. *Alfred C. Bossom’s American Architecture. 1903-1926*. London, Book Art, 1984.

561 Los datos referentes a las obras de estilo “maya” en Estados Unidos fueron extraídos del libro de Barbara Braun, *Pre-columbian art and the Post-columbian world*. New York, Harry Abrams, 1993.

además habría de tener gran difusión y éxito en países como México: “...Una vez que la industria cinematográfica norteamericana se mudó de Nueva York a California, tras la Primera Guerra Mundial, la fuerza cultural del medio se acentuó. La nueva localización reforzó el exotismo; en particular puso de moda temas asociados con la herencia española y árabe...”⁵⁶².

Pero España también habría de recoger los influjos de esta nueva corriente que, al amparo del prestigio del arts déco, se expandió por toda Europa y América. El cubano Manuel del Busto arribó a Asturias en 1928 luego de pasar por Nueva York y Florida donde aprecia el impacto del neocolonial y el neoprehispanismo en la arquitectura moderna⁵⁶³. En el edificio de viviendas de la calle Marqués de San Esteban de Gijón, realizará en 1931 unos remates escalonados con un notable repertorio de máscaras precolombinas, que rendía un homenaje a México donde el “indiano” Bernardo Madiedo, propietario del edificio, había amasado su fortuna. Otro edificio para Manuel Zardain, ese mismo año, demuestra la clara vocación del arquitecto por retomar las tesis indigenistas en la definición de los elementos más caracterizados, los accesos y los remates del edificio.

Aquí debemos considerar como muy importante la vinculación entre el prestigio que alcanza la arquitectura de la Exposición de Art Décoratifs de París el año 1925 en el desarrollo de una arquitectura ceñida a líneas geométricas y composición de volúmenes, lo que facilita la inserción de rasgos prehispánicos, por las afinidades que sus mismos promotores enfatizaban. Ángel Guido, por ejemplo, escribía en 1926: “La expresión de la arquitectura americana incaica y preincaica, en general, puede calificarse de severidad, rigurosa simetría, simplicidad de planos, tendencia hacia un rigorista cubismo geométrico”⁵⁶⁴.

EL PERÚ, EPICENTRO DE NUEVAS MIRADAS

Hacia la segunda década del siglo XX el ámbito de la arquitectura y el arte, desde la mirada nacionalista, se hallaba convulsionada en varios de los países del continente y se sucedían hechos de probada importancia histórica. Si tomamos como referencia el año 1921 en Perú, tenemos allí la publicación por parte del arqueólogo Julio C. Tello, descubridor de Chavín de Huántar, de su trascendente libro *Introducción a la historia del antiguo Perú*. Asimismo, se aprueba entonces el proyecto de erección de un monumento a Manco Cápac que presentan los escultores David Lozano y Benjamín Mendizábal. Donado por la colonia japonesa en el Perú, con motivo del Centenario de la Independencia peruana, este monumento sería ejecutado por Lozano, inaugurándose en 1926, siendo el primer monumento en el Perú con elementos y ornamentación “incaísta” y al que podemos emparentar en cierta medida con el monumento a Cuauhtémoc de México en cuanto a concepción ideológica y estética. Dice Castrillón Vizcarra que “El hecho de haber escogido al héroe fundador del Tawantinsuyu tiene que ver sin duda con las ideas en boga acerca de nuestro origen asiático y nuestra filiación con el Imperio del Sol”⁵⁶⁵.

Radicado en Lima en 1919 el escultor español Manuel Piqueras Cotoí, discípulo de Miguel

562 Álvarez Curbelo, Silvia, y Vivoni Farage, Enrique. “Crónica de una casa hispanófila: la Casa Cabassa en Ponce”. En: *Hispanofilia. Arquitectura y vida en Puerto Rico*. San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1998, p. 229.

563 Blanco González, Héctor. *El Gijón de Manuel del Busto. Guía de Arquitectura*. Gijón, Ateneo Obrero, 2000, p. 74

564 Guido, Ángel. “Síntesis de la expresión plástica formal de la arquitectura incaica y pre-incaica”. *El Arquitecto*, Buenos Aires, N° 75-76, octubre-noviembre de 1926.

565 Castrillón-Vizcarra, Alfonso. “Escultura monumental y funeraria en Lima”. En: *Escultura en el Perú*. Lima, Banco de Crédito del Perú, 1991, p. 352.

Blay, abordaría la creación de un estilo “neoperuano” con una visión de síntesis racial. Afirmaba: “*Estudiando la Raza Nueva, aun en formación, se perciben la influencia española e india y, al cruzarse los estilos español y aborígen deben combinarse como los seres vivos de los cuales biológicamente considerados pueden llegar a formarse una sub-raza*”⁵⁶⁶. En 1922, al publicarse la primera monografía histórica sobre la Escuela de Bellas Artes de Lima, se manifestaba de forma abierta la intención de crear un arte nuevo a partir de todo el conjunto de herencias pretéritas: “*El prestigio universal, casi único, de nuestro pasado, ora en los días de Tiahuanaco y de Tahuantinsuyo, ora en los días de la Colonia, ora en muchos de los días de la República, ha de llegar a coronar de esplendor a la producción artística nacional*”⁵⁶⁷. Las obras más sobresalientes de Piqueras Cotolí dentro de esta propuesta serían el edificio de la citada Escuela (1924) y el Pabellón del Perú en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929), que explicaba afirmando que sería “*posible ensayar o resucitar una arquitectura netamente peruana, moderna, en la cual estuvieran reflejados el espíritu, los ritmos, el alma de un pueblo; de los pueblos y las culturas que pasaron por esta tierra. Pensando más, creí que así como la raza que puebla hoy el Perú en su mayor parte es reflejo de esa unión (pese a algunos grupos que intentan y luchan por separarla) así su arte debiera ser; la unión misma, la “fusión”, no la superposición de aquellos temas...*”⁵⁶⁸.

El proyecto para el Santuario de Santa Rosa de Lima, que Piqueras dejó inconcluso a su fallecimiento en 1937, fue completado en sus aspectos de diseño por el arquitecto Héctor Velarde y presentado en el Congreso Internacional de Arquitectos que se realizó en Washington en 1939⁵⁶⁹. Allí Velarde explicaba que la idea de aquél “*exprime una estilización y fusión de elementos de índole incaica con composiciones y motivos coloniales, dándole al conjunto un sello de modernidad actual y un significado profundamente nacional*”⁵⁷⁰.

Piqueras Cotolí, que dirigió la Escuela de Bellas Artes, hizo un Plan de Estudios en esta misma línea y lo sostenía diciendo que “*solo 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*”⁵⁷¹. En su obra cumbre, la del Pabellón de Sevilla, defendía su criterio diciendo que no era “pintoresco, sino monumental”. Agregaba: “*es un palacio melancólico, como el espíritu quieto, sobrio, porfiado y heroico de los incas*”⁵⁷².

Fue justamente en el Perú donde las ideas de la “Fusión hispano indígena” como la llamara Ángel Guido en 1924, tuvieron cierto eco⁵⁷³. Por una parte Emilio Harth-Terré mezcló elementos

566 Solari Swayne, Manuel. “Un documento interesante. Definición del arte neo-peruano, por Manuel Piqueras Cotolí”. *El Comercio*, Lima, 14 de julio de 1939.

567 *Monografía histórica y documentada sobre la Escuela Nacional de Bellas Artes: desde su fundación hasta la segunda exposición oficial*. Lima, 1922, p. II.

568 Manuel Piqueras Cotolí, “Algo sobre el ensayo de estilo neoperuano”, en *Perú (1930) Antología*. Lima, 1930.

569 Gutiérrez, Ramón. *Héctor Velarde y la arquitectura de su tiempo*. Lims, Editorial Epígrafe, 2002.

570 Velarde, Héctor. “Ante-Proyecto del Monumento-Basílica a Santa Rosa de Lima. Patrona de las Américas.” UIA. *The Fifteenth International Congress of Architects*. Washington, 1939, Report I, p. 240.

571 Museo de Arte de Lima. Manuscritos de Manuel Piqueras Cotolí. “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.

572 “Una visita al magnífico y característico pabellón neoperuano”. *ABC*, Madrid, 15 de junio de 1929.

573 Guido, Ángel. *Fusión Hispano-Indígena de la arquitectura colonial*. Rosario, Universidad Nacional del Litoral, 1925.

en varias de sus obras y hasta Ricardo de Jaxa Malachowski propondría una alternativa indigenista para el Museo Arqueológico Larco Herrera (hoy de la Cultura Peruana)⁵⁷⁴. 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.

Sin embargo, apunta Pedro Belaúnde que en el Perú convivieron simultáneamente las dos corrientes radicalmente opuestas, por un lado los conservadores, pertenecientes a la tradicional oligarquía y las élites de poder que optaban por las vertientes hispanistas de la corriente “neocolonial” en su sentido de “renovar conservando”, y por otro los progresistas, indigenistas, que sostenían la necesidad de una sociedad basada en el indio y que rechazaban todas las formas del pasado colonial; *“Esto conllevó la aparición de una corriente conciliatoria: símbolo de la fusión de la arquitectura colonial e indígena, es una actitud nacionalista orientada a la búsqueda de una ‘auténtica nacionalidad integral’”*⁵⁷⁵.

En esta época una de las notas salientes fue la irradiación de esta arquitectura hacia el interior del país, que había tenido una de sus primeras expresiones en las propuestas de viviendas publicadas por Harth-Terré en la revista *Ciudad y Campo* (1928) bajo la denominación “Modelos de arquitectura peruana”; cada una de dichas propuestas correspondió a una ciudad distinta del país (Cuzco, Puno, Huancayo, Lima, Trujillo y Cañete), *“notándose una clara asociación entre las regiones y las variantes del estilo”*, al decir de Belaúnde. En una publicación posterior, *Cadelp* (1933), se presentan bajo el título “Los hoteles y el turismo peruano”, proyectos de hoteles para turistas en el Lago Titicaca y en Machu Picchu, comentándose acerca de este último que *“el edificio exhibirá la arquitectura incaica amoldada a nuestras necesidades para decorar tanto la fachada como sus interiores, logrando imprimir hasta en sus menores detalles el sello característico de la ornamentación incaica”*⁵⁷⁶.

Con posterioridad, se realizaron otras obras significativas como la reforma del Museo de Antropología de Magdalena, en Lima, realizada por Héctor Velarde en 1935, utilizando en la fachada elementos formales de Tiwanaku. El propio Velarde habría de culminar en 1939, como dijimos, la Basílica de Santa Rosa de Lima que Piqueras Cotoí había proyectado en estilo neoperuano, tras la muerte de éste, destacando la portada que recordaba a la Puerta del Sol de Tiwanaku y los espacios interiores con taludes geométricos de raigambre incaica pero realizados en cemento armado. Velarde afirmó que *“en este monumento se ha querido fusionar en una sola armonía los elementos y signos básicos de la arquitectura indígena de Perú con la arquitectura abundante y lujosa de la colonia española”*⁵⁷⁷. De 1937 data uno de los ejemplos más singulares, el pabellón de Perú en la Exposición Internacional de París. El mismo fue proyectado por Roberto Haaker, constituyendo un edificio racionalista en el que se incorporaron motivos decorativos peruanos, como los “ornamentos Chavín” de la fachada, los murales que realiza el pintor Alejandro Gonzales “Apurímak” para el interior, e inclusive unos atlantes de la cultura Tiwanaku.

574 García Bryce, José. “La arquitectura en el Virreinato y la República”. En: *Historia del Perú*. Lima, Ed. Juan Mejía Baca, t. IX, 1980.

575 Belaúnde, Pedro A. “Perú: mito, esperanza y realidad en la búsqueda de raíces nacionales”. En: Amaral, Aracy (coord.). *Arquitectura neocolonial. América Latina, Caribe, Estados Unidos*. São Paulo, Memorial-Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 81.

576 *Ibidem.*, p. 83.

577 Velarde, Héctor. “Anteproyecto de monumento Basílica a Santa Rosa de Lima”. UIA. *The Fifteenth International Congress of Architects*. Washington, 1939, Report I.

La obra moderna de Enrique Seoane Ros (1915-1980) en edificios singulares como la Compañía de Seguros La Nacional (1947) recogía su aporte neoperuano con motivos indigenistas y neocoloniales⁵⁷⁸.

HACIA EL SUR

También Bolivia tendrá una serie de obras inspiradas en las propias tradiciones de su pasado prehispánico. Como ya se ha mencionado, el arqueólogo Arturo 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 edificio⁵⁷⁹. Fue sin embargo paladín del movimiento moderno en Bolivia el arquitecto Emilio Villanueva, formado en París, quien en 1928 proyectará 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, destacó en Argentina el ya referido Concurso de anteproyectos para el Monumento a la Independencia en Humahuaca, realizado en 1928, que daría paso a una serie de propuestas indigenistas realizadas por autores locales. Particularmente el que se presentó bajo el lema “Humahuaca”, del escultor Luis Perloti y el arquitecto Héctor Greslebin, mostraba una curiosa estilización de una Esfinge con motivos tiawanacotas⁵⁸⁰. Actualmente la obra concretada según aquella Ley 11383, de Ernesto Soto Avendaño, es conocida popularmente como el Monumento al Indio. En este marco no puede sorprendernos que en 1939 se editara en Argentina un periódico *Indo-Argentina*, dirigido por el Dr. Pizarro Crespo, que reivindicaba la “indigenización” del país para liberarse del “postizo aparato intelectualista europeizante”⁵⁸¹.

MÉXICO Y LA POLÉMICA DEL NEOCOLONIAL

En México, no obstante el furor renaciente por lo prehispánico, el movimiento arquitectónico apoyado desde el Estado por José Vasconcelos fue indiscutiblemente el neocolonial, que se veía como camino necesario para el fortalecimiento del nacionalismo frente a los restos del eclecticismo académico, como bien señala Anda Alanis⁵⁸², quien también apunta que la tradición indígena “*no (era) bien vista por el Estado revolucionario, entre otras razones por la desconfianza que el ministro Vasconcelos sentía hacia el pasado prehispánico...*”⁵⁸³. El estilo se consolidaría en el período 1922-1925, teniendo como primer edificio patrocinado por el gobierno de México el pabellón

578 Bentín Diez Canseco, José. *Enrique Seoane Ros. Una búsqueda de raíces peruanas*. Lima, Índice editores, 1989.

579 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.

580 Ver: Suplemento de *La Prensa*, Buenos Aires, 25 de marzo de 1928.

581 “Argentinismo e indianismo”. *Indo-Argentina*, Buenos Aires, N° 1, 1° de julio de 1939.

582 Anda Alanis, Enrique Xavier de. “Tradición y nacionalismo como alternativas de identidad en la arquitectura moderna mexicana”. En: Amaral, Aracy (coord.), *Arquitectura neocolonial. América Latina, Caribe, Estados Unidos*. São Paulo, Memorial-Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 261.

583 *Ibidem.*, p. 38. Razones como la señalada justificarían que anteproyectos como el del propio Adolf Loos para el Palacio de Gobierno de la Ciudad de México (1923) vieran mermadas sus posibilidades de imponerse en concurso; este anteproyecto, sustentado en estudios de Loos sobre arquitectura prehispánica mexicana, presentaba en su diseño la forma de una pirámide escalonada y truncada. (Cfr.: Alva Martínez, Ernesto. “La búsqueda de una identidad”. En: González Gortázar, Fernando. *La arquitectura mexicana del siglo XX*. México, Conaculta, 1996, p. 59).

de México construido en 1922 en la Feria Interamericana de Río de Janeiro, Brasil, evento en el que se entregó como contribución mexicana a Brasil una réplica de la estatua de Cuauhtémoc de Miguel Noreña, sostenida por un pedestal de Carlos Obregón Santacilia y Tarditi. En la base del mismo destacaban, en los cuatro vértices, las cabezas de serpiente tomadas del Palacio de Quetzalcóatl de Teotihuacán.

Sin embargo el devenir del neocolonial tuvo también sus piedras en el camino en el propio México, donde la teoría y la praxis aparentaban tener ya una cierta solidez. La difusión de varias películas de Hollywood con referencias al país, mostraban por lo general una escenificación que poco o nada tenía que ver con la realidad, lo cual producía desorientación en la formación de los jóvenes arquitectos mexicanos que trataban de imitar lo que venía de fuera. Estas escenografías correspondían al concepto de lo que el público estadounidense llamaba el “spanish of Mexico” que no era otra cosa que “un falseamiento de interpretación convencional” que buscaba resaltar lo exterior exótico; *“El arte serio sufre una derrota ante el juego de bolsa de los mercaderes que transforman por la virtud del dólar, la respetabilidad del arte egipcio o chino, en confituras arquitectónicas de cabaret. Tomando lo que ellos juzgan ‘pintoresco’ de los estilos hacen un revoltijo, sin unidad y sin criterio...”*⁵⁸⁴.

En este sentido, una de las posturas más críticas con el neocolonial la ejemplificó el pintor Diego Rivera, cuya incisiva pluma no tuvo compasión ninguna con el estilo: *“Después de la nauseabunda imitación porfiriana, acrecentada por ilustres y viejos barrigones, ‘pompieri’ franceses, por fabricantes de pastas y bombones y dibujantuelos francmasones, tejedores de olanes de enagua en mármol, italianos y secuela de nacionales falsificadores de los ‘Luises’ XIV, XV y XVI, ahora el arquitecto mexicano -no el arquitecto, que existe también- elogia su instalación de excusados o el color nauseabundo de cajeta de leche rancia y desteñida con que envilece un muro o un patio “misión” de decoración de cine, que él da por “colonial” diciendo: ‘Así se hace en los Estados Unidos’...”*⁵⁸⁵.

Para entonces, Vasconcelos planteaba, como ya lo había hecho Gamio, un arte que resultase del equilibrio entre las distintas clases sociales⁵⁸⁶. En *La raza cósmica* profetizaba respecto de que *“El indio no tiene otra puerta hacia el porvenir que la puerta de la cultura moderna, ni otro camino que el camino ya desbrozado de la civilización latina. También el blanco tendrá que deponer su orgullo, y buscará progreso y redención posterior en el alma de sus hermanos de las otras castas...”*⁵⁸⁷. En efecto, durante el primer lustro de la década del veinte se consolidó tanto en México como en otros países, una línea ideológica basada en que el “estilo nacional” en el arte habría de salir de una “fusión” entre lo indígena y lo hispánico. Esta última vertiente había alcanzado un posicionamiento de relevancia en la mentalidad mexicana, y sólo poco más de treinta años habían transcurrido desde aquella frase de 1890 de que *“Los historiadores sensatos, en las páginas que consagren a México civilizado, abrirán un paréntesis en 1521 para cerrarlo en 1810. Porque la esclavitud, el embrutecimiento y*

584 “Antonio Ruiz”. *Forma*, México, 1927, N° 4, p. 40.

585 Rivera, Diego. “Sobre arquitectura”. *El Universal*, México, 28 de abril de 1924. Cit. por López Rangel, Rafael. *Diego Rivera y la arquitectura mexicana*. México, SEP, 1996, p. 15.

586 Acevedo, Ester. “El presente indígena y el pasado prehispánico en el pensamiento de José Vasconcelos y Manuel Gamio”. *Cuadernos de arquitectura Mesoamericana*, México, UNAM, N° 9, 1987, p. 17.

587 Vasconcelos, José. *La raza cósmica. Misión de la raza iberoamericana. Notas de viajes a la América del Sur*. París-Madrid-Lisboa, Agencia Mundial de Librería, 1925, p. 13.

*la degradación, llenaron el hueco que existe entre esas dos fechas*⁵⁸⁸, hasta que Vasconcelos se refiriera a la destrucción de la ideología indígena y a su reemplazo por la europea, afirmando que *“no creo que nadie niegue, en serio, que se la reemplazó con ventaja...”*⁵⁸⁹.

En México se construía hacia 1928 una de las obras más significativas de cuantas se realizaron en estilo neoprehispánico. Se trataba de “La Casa del Pueblo” de estilo neomaya, ubicada en el barrio de La Mejorada, en Mérida, obra del arquitecto italiano Ángel Bachini, quien en 1926 había ganado el respectivo concurso. Frente a él se ubica el monumento a Felipe Carrillo Puerto con pedestal que incorpora algunas decoraciones indigenistas⁵⁹⁰. Uno de los elementos decorativos más sobresalientes de la Casa del Pueblo son sin duda las serpientes mayas, que se constituyeron en uno de los motivos que más fortuna tuvieron en la recuperación de modelos prehispánicos que se dio en la arquitectura del siglo XX. El arquitecto mexicano Manuel Amábilis recurrió a ellas en numerosas de sus obras como la fuente con columnas en forma de serpientes emplumadas que levantó en la desaparecida glorieta Riviera en la ciudad de México (1926), el pabellón mexicano de la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929), tanto en la fachada principal como en la fuente localizada en la parte posterior, y en la fuente del Parque de las Américas de Mérida (1946).

En Sevilla, Amábilis realizaba el pabellón mexicano en estilo “tolteca”, y con él colaboraron otros dos artistas de Yucatán, el escultor Leopoldo Tommasi López y el pintor Víctor M. Reyes, y entre sus rivales en el concurso había tenido a Carlos Obregón Santacilia, que en su proyecto había incorporado elementos aztecas. El propio Amábilis afirmaría que su proyecto de pabellón respondía al propósito de *“demostrar que nuestro arte arcaico nacional puede solucionar los modernos problemas de edificación, sin perder ninguna de sus características, adaptándose a todas las estructuras y a todas las necesidades de nuestro confort moderno”*⁵⁹¹, lo cual venía siendo el quid de la cuestión de las polémicas en torno a la arquitectura neoprehispánica, como vimos desde finales del XIX.

Hacia las mismas fechas el “indigenista” Amábilis había tenido otro estímulo al serle otorgado en Madrid, por la Real Academia de San Fernando (reducto “hispanista” por excelencia), el Premio de la Raza en el IX Concurso Anual. El mismo había sido convocado en 1927, siendo el tema del mismo la arquitectura precolombina. De los siete trabajos presentados, cinco correspondían a la arquitectura prehispánica de México, siendo sus autores Marquina, Amábilis, Antonio Vidal Isern y dos anónimos, presentados bajo los lemas “Hispano-Americano” y “Anáhuac”. Del Perú, Luis A. Pardo presentó una tesis doctoral sobre el Cuzco de la era megalítica. El conjunto se completaba con un trabajo llegado desde Buenos Aires, enviado por Manuel Torres Armengol, titulado *Proyecto de arquitectura precolombina adaptada a monumento moderno*. El de Amábilis recibió el primero y único premio, consistente en su aceptación como Miembro Correspondiente de la Academia y una Medalla de Oro, reconociendo no obstante el jurado que el de Marquina reunía méritos equivalentes al de aquel⁵⁹².

588 Pick-Nick, “Cuauhtémoc y sus enemigos”, 27 de agosto de 1890. Cit.: Ramírez, Fausto. “Vertientes nacionalistas en el modernismo”, en *El Nacionalismo y el Arte Mexicano, IX Coloquio de Historia del Arte*. México, UNAM, 1986, p. 159.

589 Vasconcelos, José. *Indología. Una interpretación de la cultura ibero-americana*. Barcelona, Agencia Mundial de Librería, c.1925.

590 Era una modesta alternativa al que se había planeado, como destaca Schávelzon, tras la muerte del Carrillo, proyecto postergado hasta 1930 en que se aprobó la realización de un gigantesco monumento, de cien metros de alto. Iba a ser tan alto como el mausoleo de Lenin, combinando estilos neoprehispánico y art déco, y sin duda hubiera sido el más alto del continente.

591 Amábilis, Manuel. *El pabellón de México en Sevilla*. México, Edición del autor, 1930.

592 Moya, Juan. “Concurso de la Fiesta de la Raza. Ponencia del concurso”. *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 2ª época, año XXIV, Nº 96, 31 de diciembre de 1930. Cit. por Amábilis Domínguez, Manuel. *La arquitectura precolombina en México*. México, Orion, 1956, pp. 11-20.

En lo que respecta a la Exposición Iberoamericana de Sevilla otro de los pabellones “indigenistas” fue el de Guatemala, construido por el sevillano José Granados de la Vega, cubierto por revestimientos cerámicos de la Fábrica de Ramos Rejano. En el caso de Colombia, también fue construido por Granados de la Vega pero inspirándose en la arquitectura religiosa de ese país, limitándose lo “indígena” a lo puramente decorativo, destacando la presencia de las esculturas de la diosa “Bachué”, iconografía creada por el escultor colombiano Rómulo Rozo quien luego, desde 1931, trabajaría en México. Entre sus obras más significativas debemos señalar las decoraciones de la Escuela “Belisario Domínguez” y el Hospital Morelos, en Chetumal (Quintana Roo), construidos entre 1937 y 1938 a iniciativa del Gobierno Revolucionario de Lázaro Cárdenas, y la ornamentación de un arco maya en Ticul, para la Secretaría de Recursos Hidráulicos, aunque estos trabajos habrían de ser superados por el Monumento a la Patria en Mérida (1944-1956), concluido por Rozo sobre diseño de Amábilis. La colaboración entre ambos artistas se extendería a la fachada del edificio del Diario del Sureste en la misma ciudad (1946).

La obra neomaya más importante en Mérida sería, sin embargo, el parque “de Las Américas”, obra de Manuel Amábilis y su hijo Max, que fue inaugurado en 1946, pero en el interior encontramos otras obras significativas como el mercado municipal de Tekit o los palacios municipales de Hunucmá y Oxcutzcab. En esta última localidad sobresale la estación del ferrocarril iniciada a comienzos de los cuarenta.

Los proyectos de grandes conjuntos inspirados en estos lineamientos no cesaron sin embargo durante el transcurso de estos años. Entre ellos cabe recordar el enorme Hotel Pro-Turismo del arquitecto Carlos Castillo planteado en México en la calzada que va de Chapultepec a Tacuba en 1937. El conjunto diseñado con las premisas academicistas, tenía hasta aeropuerto propio pero el Hotel era un gran edificio inspirado en el Templo de los Guerreros de Chichén Itzá⁵⁹³.

Tardíamente, pero con una clara identificación entre continente y contenido entre 1943 y 1957 Diego Rivera construye en México su gigantesco museo, el Anahuacalli, con la finalidad de conservar su colección de piezas prehispánicas; en él manifiesta una clara intención desornamentalista. Este edificio serviría de inspiración al arquitecto Juan Hurtado y Olín para realizar el mausoleo de Rivera en la Rotonda de los Hombres Ilustres del Cementerio Civil de Dolores, donde Salvador Mateos incluye varios jeroglíficos.

Quizás, como bien señala Louise Noelle, la obra Arai en los Frontones y la de la Biblioteca de Juan O’Gorman, ambas en la Ciudad Universitaria de México (1952-1953) son expresión de estas búsquedas. O’Gorman, que colaboró en el Anahuacalli de Rivera, manifiesta la inspiración indigenista en los murales que configuran la envolvente del edificio. Como señalaba al referirse a su propia casa estas obras eran “una protesta contra la oda académica que hoy impera en México y se manifiesta en los edificios del llamado estilo internacional”⁵⁹⁴.

En esa misma época todavía en Estados Unidos seguían apareciendo edificios “neomayas” que involucraban toda gama de tipologías, incluyendo hasta templos masones que se sentían sin duda identificados con las resonancias intrahistóricas de aquellos misteriosos pueblos⁵⁹⁵.

593 L.T.L. “Un gran arquitecto mayista: Carlos M. Castillo”, *CACYA*, Buenos Aires, N° 136, septiembre de 1938, p. 103.

594 Noelle, Louise. “Recuperación del pasado prehispánico en la arquitectura mexicana del siglo XX”. En: Von Kugelgen, Helga (ed.). *Herencias indígenas, tradiciones europeas y la mirada europea*. Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2002.

595 Ingle, Marjorie. *Mayan revival style. Art Deco Mayan Fantasy*. Salt Lake City, Peregrine Smith Books, 1984. Véase el templo masónico de North Hollywood realizado por Robert Stacy-Judd en 1951, p. 70.

LA FUSIÓN HISPANO-INDÍGENA EN EL SUR

La feliz definición de Ángel Guido tuvo marcado eco en el Perú no solamente en las obras de Piqueras Cotoquí sino en la de otros arquitectos como Emilio Harth-Terré. Sin embargo tuvieron aun raigambre las obras neoprehispánicas por caso la alternativa que el arquitecto de origen polaco Ricardo de Jaxa Malachowski propuso para el Museo Arqueológico Larco Herrera, actual Museo de la Cultura Peruana (concurso convocado en 1924), el edificio de la Exposición Minera en Lima (1924) de Héctor Velarde, las ya mencionadas Fuente Incaica de M. Vázquez Paz y la “Huaca” del pintor José Sabogal emplazadas en el llamado Parque de la Reserva⁵⁹⁶, o el monumento a Fermín Tanguis (1930) en el que la estatua ecuestre realizada por Piqueras Cotoquí se apoyó en un basamento con motivos prehispánicos realizado por Velarde.

El Palacio de la Embajada Argentina en Lima de Martín Noel fue una de las pocas sedes diplomáticas construida ex-profeso. El proyecto fue erigido en un terreno cedido por el Perú y de notoria singularidad por estar ubicado estratégicamente en el inicio de la avenida Arequipa, eje del desarrollo urbano de la capital peruana a finales de los años veinte. Así, la sede de la embajada sería una de las proas en la extensión de Lima hacia Miraflores y como estaba localizado en un área residencial Noel planteó el edificio como si se tratase de un distinguido palacete. El eclecticismo neocolonial en este caso se expresó a través de elementos de raigambre española, como se aprecia en el exterior del inmueble, y también en los grandes espacios interiores y los techos de inspiración mudéjar. Los balcones “limeños” resultan un guiño a la propia ciudad, y la integración en los salones de pinturas cuzqueñas y mobiliario “neoprehispánico” confeccionado a la sazón, completaban la visión historicista del conjunto y la imagen identitaria perseguida.

Emilio Harth-Terré realizó una extensa tarea de difusión y al mismo tiempo obras que mostraban su adhesión a la búsqueda de una arquitectura cercana a los postulados “neoperuanos” de Piqueras Cotoquí. Entre sus proyectos puede señalarse el Hotel de Turistas del Cuzco “El Cuadro”, en la calle Heladeros, construido hacia 1942-1943 en neocolonial, aunque con reminiscencias incanistas en la portada. Sus investigaciones sobre la arquitectura histórica del Perú fueron acompañadas por propuestas urbanas y manifiestos que impactaron fuertemente en el continente. En 1947, en ocasión de celebrarse en Lima el Congreso Panamericano de Arquitectos presentó una ponencia importante que fue objeto de debates⁵⁹⁷. Allí decía *“la arquitectura contemporánea, más que un estilo es una técnica que aun está en busca de un estilo”* y, refiriéndose al traslado de formas del academicismo y el estilo internacional advertía *“mal podríamos poner en nuestras ciudades un abigarrado conjunto de tan plural origen”*. El camino era *“poner, en las líneas firmes y sencillas de la arquitectura de hoy, la esencia del arte que produjimos hasta ayer, el ayer digno de tradición y de buen gusto, de modo que transparente siempre una unidad propia y singularmente peruana”*⁵⁹⁸.

Cabe recordar también el diseño de Emilio Villanueva para la Universidad Mayor de San Andrés en La Paz (1940-1948), cuyo conjunto fue diseñado enteramente en estilo neoprehispánico aunque

596 Sahut había realizado en estilo neocolonial, junto a Malachowski, el Palacio Arzobispal de Lima (1919); realizó también, pero en lenguaje “neoincaico”, la decoración provisional del Salón de Recepciones del Palacio de Gobierno, con motivo del centenario de la batalla de Ayacucho (1924) y, en el mismo edificio, la remodelación del Salón Perú junto a Héctor Velarde (1925). Para más información sobre estas obras, remitimos a: Belaúnde, Pedro A. “Perú: mito, esperanza y realidad...”, ob. cit., 1994.

597 Gutiérrez, Ramón y otros. *Congresos panamericanos de arquitectos (1920-2000)*. Buenos Aires, CEDODAL- FPA, 2006.

598 Harth-Terré, Emilio. “Por una arquitectura contemporánea que sea nuestra”. *VI Congreso panamericano de arquitectos*, Lima, 1947, p.5.

únicamente se llegó a construir el primer módulo; el edificio principal fue planteado siguiendo un concepto escultórico de estela monolítica⁵⁹⁹.

Más al sur, en la Argentina, la idea de la “fusión” hallaría importantes teóricos y practicantes. Lo curioso del caso era que aquel país no conservaba una herencia indígena de suficiente magnitud como para justificar un movimiento de tanta importancia en pro de lo prehispánico, pero supo encontrar sus fuentes en la arquitectura virreinal del Perú, potenciando su carácter mestizo. Si el gran ideólogo en México fue Vasconcelos, en la Argentina lo habría de ser el escritor Ricardo Rojas, autor de *Eurindia*, obra en la que proponía un arte nacional y americano basado en una “*conciliación de la técnica europea con la emoción americana*”. Afirmaba Rojas que “*La experiencia histórica nos ha probado que, separadamente, ambas tradiciones se esterilizan. El exotismo pedante sólo nos ha dado efímeros remedos, progresos aparentes, vanidad de nuevos ricos y de trasplantados*”⁶⁰⁰.

Así como en el Perú Piqueras Cotoí había señalado a la arquitectura arequipeña como paradigma de la fusión, en la Argentina tanto Ángel Guido como Martín Noel reconocieron ese papel rector; según Guido, Arequipa escondía “*el injerto anímico de nuestra fusión*”. Planteaba asimismo 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!*”⁶⁰¹.

Entre 1927 y 1930 Martín Noel editó y dirigió la revista *Síntesis*, cuyo título era toda una declaración de principios; una de sus obras más representativas, el pabellón argentino de la Exposición de Sevilla de 1929, habría de ser una de las cumbres de la arquitectura neocolonial⁶⁰².

Guido en 1920 había presentado al Salón Nacional argentino su proyecto *Ensayo hacia el Renacimiento Colonial*, en 1924 salía en defensa de la teoría *euríndica* de Rojas y se preguntaba si era aventurada la tesis que sostenía que la fusión europeo-indígena habría de ser el primer paso a “*nuestra estética americanista verdadera*”⁶⁰³, en definitiva a un “arte nacional y americano”, netamente mestizo, un arte “*que no es ni español, ni indígena... porque al formarse concurren por igual la rebelión y la dominación*”⁶⁰⁴.

599 Agradecemos la colaboración de Pedro Querejazu, y remitimos a su texto “El arte. Bolivia en pos de sí misma y del encuentro con el mundo”. En: AA.VV. *Bolivia en el siglo XX. La formación de la Bolivia Contemporánea*. La Paz, Ed. Harvard Club de Bolivia, 1999, pp. 553-583.

600 Rojas, Ricardo. *Eurindia (Ensayo de estética sobre las culturas americanas)*. Buenos Aires, Losada, 1951, p. 152. (Primera edición: 1924).

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

602 Ver: AA.VV. *El arquitecto Martín Noel, su tiempo y su obra*. Sevilla, Junta de Andalucía, 1995.

603 Guido, Ángel. “En defensa de Eurindia”. *Revista de “El Círculo”*, Rosario, otoño-invierno de 1924, p. 37.

604 Guido, Ángel. “Sobre el descubrimiento del arte mestizo”. *La Razón*, La Paz, 28 de mayo de 1944. Cit. por Tapia Claire, Osvaldo. *Los estudios de arte en Bolivia*. La Paz, Instituto de Investigaciones Artísticas, 1966, pp. 61-62.

Guido reformula la mirada, ya en los 30, y nos dice que Eurindia “*adquiere en la arquitectura americana dos posturas diferenciadas: Eurindia arqueológica y Eurindia Viva*”. La arqueológica era la que ya había realizado la fusión de lo indio con lo europeo, es decir el arte colonial, y la viva es la que se realizaría “*en el campo de nuestro arte moderno, presente, inmediato y mediato*”⁶⁰⁵.

En este sentido podemos entroncarlo con otras búsquedas similares, por ejemplo con la de José Amador de los Ríos en España, quien con mirada erudita y arqueológica, había propuesto al mudéjar, en su carácter de síntesis de lo musulmán, judío y cristiano, como estilo “nacional”, pasando así lo árabe, exótico y andaluz, por el filtro castellano. De la misma manera, en América lo indígena, paradigma de lo “exótico” y “primitivo” habría de pasar por el filtro colonial, conformándose esa “fusión hispano-indígena”.

Justamente, en 1925, Guido publicaba su obra *Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial*, dos años antes de comenzar la construcción de la residencia de Ricardo Rojas, edificio emblemático llamado a representar en la práctica ornamental la síntesis artística de “Eurindia”. El propio Rojas había felicitado a Guido al momento de dicha publicación, a lo que este le respondió: “*Todo mi esfuerzo realizado durante algunos años de investigación sobre el maravilloso misterio de Eurindia en nuestra arquitectura, tuvo, para mi, el más alto estímulo: su aprobación de maestro y el haber sido motivo para merecer su franca y cordial amistad*”⁶⁰⁶.

En *Fusión*, se advierte la presencia de la simbología prehispánica y claros esquemas compositivos tomados de la arquitectura altoperuana, como asimismo elementos de la arquitectura argentina que se hacen evidentes en la fachada principal, inspirada en la histórica Casa de Tucumán donde se firmó el Acta de la Independencia en 1816. La síntesis “*euríndica*” de los interiores de la residencia, dentro de la que ya aludimos a la presencia de lo colonial y lo español, se completa con la presencia de lo prehispánico, concretamente de lo incaico, lo cual queda cristalizado en la Biblioteca. A ella se accede trasponiendo una puerta cuyo dintel reproduce, tallado en madera, el friso de la Puerta del Sol de Tiwanaku. Las paredes del recinto, de color ocre, son imitación de las piedras labradas por los incas para sus construcciones, lo mismo que la puerta trapezoidal que comunica la biblioteca con el escritorio. Gobierna la sala un gran friso que presenta las figuras de dragones enfrentados, motivo tomado de vasijas prehispánicas. En este sentido decorativo podríamos señalar como antecedente en Montevideo (Uruguay), la casa del escritor Carlos Vaz Ferreyra (1920) en la que el pintor Milo Beretta pintó un cielorraso con motivos prehispánicos.

En el año en que se dio inicio a la construcción de la residencia de Rojas (1927), Ángel Guido publicó su obra *Orientación espiritual de la arquitectura en América*. En ella reafirmaba la necesidad de estudiar la arquitectura hispanoamericana, de estudiar sus formas europeas y el influjo que hay en ella de lo indígena-americano; “*ésta arquitectura -dice- constituye para nosotros la fuente principal para la interpretación americanista moderna*”. La evolución teórica de Guido durante los años treinta se condensaría en la obra titulada *Redescubrimiento de América en el Arte*⁶⁰⁷. Al año siguiente de estar instalado en su flamante residencia, Ricardo Rojas publicó su obra *Silabario de la decoración americana*, la cual estaba dedicada “A Ángel Guido, arquitecto de Eurindia”. La grata sorpresa que

605 Guido, Ángel. *Eurindia en la arquitectura americana*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1930, p. 7.

606 Carta de Ángel Guido a Ricardo Rojas. Rosario, 3 de octubre de 1925. (Archivo Casa Museo de Ricardo Rojas, Buenos Aires).

607 Guido, Ángel. *Redescubrimiento de América en el arte*. Rosario, Universidad del Litoral, 1940.

le cupo a Guido esta dedicatoria quedó expresada en carta remitida a Rojas, en la que, entre otros aspectos, le decía: *“Ojalá, amigo mío, alcance Ud. todo mi cálido agradecimiento por su extraordinario y bello obsequio. / No creí jamás que toda mi obra de constante fe americanista y de amor a la tierra, pudiera tener ¡tan pronto! el mayor y más ansiado premio: el de su franca acogida, el de su limpio y elevado aplauso.../ Llegó su notable obra... en un momento de curiosas coincidencias. En efecto, recibía los primeros ejemplares impresos de una obrita –de reacción criolla– “La machinolâtrie de Le Corbusier”, que dedico a su hermano Absalón...”*. Le refiere Guido a dos obras en las que está centrado en ese momento, *Eurindia en el arte hispanoamericano* y la segunda parte de *Orientación espiritual de la arquitectura en América*, y agrega: *“Su constante recuerdo, en esta labor sobre arquitecturas tan queridas, fue bien un presente de fe para mis preocupaciones y por muy feliz coincidencia llegó a mis manos, más que su recuerdo, su obra “La decoración americana” con su cálida y cordial dedicatoria para fiesta de mis entusiasmos. / Gracias, amigo mío, y mi deuda para con Ud. es ya demasiado grande para pagarla con palabras. Le pagaré con todo mi futuro esfuerzo de arte en homenaje a su hija predilecta: Eurindia”*⁶⁰⁸.

En estos años la correspondencia entre Ricardo Rojas y Ángel Guido es notablemente fluida, gracias a la distancia física que a ambos separaba, el primero residiendo en Buenos Aires y Guido en Rosario. En la misma hay numerosas alusiones al arte prehispánico y colonial sudamericano. Así, por ejemplo, en 1931 Guido le escribe a Rojas: *“Para su archivo –pues se que no tendrá tiempo de leerla– le envío copia de una conferencia pronunciada el jueves de la semana pasada, en Santa Fe, bajo los auspicios de la Universidad del Litoral... Se trata de la obra del artista quechua Kondori descubierto durante mi último viaje a Potosí, en el mes de febrero de este año. / Le envío también en calidad de obsequio y para su fichero varias fotos donde podrá observar como fue habitual la aplicación del sol incaico en las construcciones coloniales del siglo XVIII en Potosí. / La luna también se aplicó profusamente. A este respecto, visité una iglesia de pueblo próxima a Potosí, en cuyo vértice de cúpula exterior, se conserva aun la base de apoyo de una gran medialuna de plata –quitada esta ha poco tiempo– a la manera mahometana; pero, por supuesto, de intención exclusivamente india”*⁶⁰⁹.

Como una rémora, o quizás como un anticipo posmodernista puede calificarse la casa del médico Víctor Orellana, oriundo de Jauja (Perú) que radicado en la llanura pampeana, cerca del pueblo de Rivadavia (Provincia de Buenos Aires) construyó en la década del 60 su casa como dos pirámides escalonadas dedicadas al sol y la luna. La obra realizada sin participación de profesional alguno muestra ese intento de radicar en un territorio amigo las nostalgias míticas que atemperen el desarraigo, poniendo en evidencia que más allá de las coyunturas culturales, los tiempos de la memoria persisten⁶¹⁰.

DIALÉCTICA DE CONTRADICCIÓN. UN DEBATE EXCLUYENTE

En realidad, frente a esta línea dominante de la “fusión” o de lo que luego se habría de generalizar como un concepto de “mestización cultural” habrían de surgir otras realidades como el abroquelamiento de indigenistas e hispanistas en posiciones irreductibles. Uno de los temas que claramente dividió

608 Carta de Ángel Guido a Ricardo Rojas. Rosario, mayo de 1930 (Archivo Casa Museo de Ricardo Rojas, Buenos Aires).

609 Carta de Ángel Guido a Ricardo Rojas. Rosario, 25 de noviembre de 1931 (Archivo Casa Museo de Ricardo Rojas, Buenos Aires).

610 Podestá, Alberto. “Pirámides en la ruta del desierto. Un intento de transculturación”. *Documentos de Arquitectura Nacional Americana*, Resistencia, N° 21, 1986, p. 81.

las aguas fue el de los testimonios patrimoniales de las arquitecturas prehispánicas sobre las cuales se erigieron edificios coloniales.

Desde los primeros textos indigenistas cuzqueños se fue planteando la recuperación del Coricancha incaico mediante la eliminación sustancial del templo y convento de Santo Domingo que se había construido encima de él. Esta postura dio lugar a diversos debates que se reiterarían años después con motivo del intento de colocación de una estatua de Tupac Amaru en la plaza de Armas del Cuzco y que culminó con el reciente retiro de la escultura de Pizarro de la plaza de Armas de Lima, en 2003. Algo similar pasó con la demolición de una manzana de edificios coloniales para iniciar el rescate arqueológico del Templo Mayor en el caso de México.

En 1950, a raíz del terremoto que asoló el Cuzco, los indigenistas vieron la oportunidad de replantear la demolición de Santo Domingo. En ese clima se realizó el Congreso Internacional de Peruanistas en Lima en agosto de 1951. Entre los participantes estaban Paul Rivet, Louis Baudin, Manuel Ballesteros, Claudio Sánchez Albornoz, Wendell Bennett, Herman Trimborn, Roberto Levillier y los limeños Raúl Porras Barrenechea, Guillermo Lohmann y Aurelio Miró Quesada⁶¹¹. Entre los cuzqueños y cuzqueñistas, Daniel y Luis Valcárcel, Horacio Villanueva Urteaga y Jorge Cornejo Bouroncle. En el mismo, Ángel Guido presentó un curioso trabajo sobre *Falacias budistas en el arte colonial americano*. El tema entre hispanistas e indigenistas afloró aunque con respeto en algunos de los debates, sobre todo al tratar ponencias que consideraban “hispanistas” como la del argentino Levillier.

Los cuzqueños tenían de todos modos guardada su carta y, en el viaje que realizan a la ciudad imperial buena parte de los especialistas extranjeros, son invitados a suscribir un manifiesto para “liberar al Coricancha” de las intromisiones arquitectónicas coloniales. Las razones de “validez inobjetable” que justificaban el operativo eran: a) el valor extraordinario para la arqueología y para la historia que tienen “esos restos casi intactos” de antiguo Coricancha incaico; b) La total ruina de la iglesia de Santo Domingo; c) el escaso valor artístico del resto del Convento d) la posibilidad de llevar a cabo la obra, después de los efectos destructores del terremoto de 1950⁶¹². Es redundante incidir sobre la falacia de los tres primeros asertos: ni el Coricancha estaba casi intacto, ni la iglesia de Santo Domingo estaba en ruinas, ni el convento carecía de valores patrimoniales, pero la escalada indigenista en este aspecto recién amainaría un cuarto de siglo más tarde cuando el gobierno peruano con apoyo de la UNESCO restauraría el convento colonial y recuperaría a la vez el jardín incaico en las andenerías posteriores a la capilla mayor del templo.

Lo notable es que este pedido fue firmado según José Uriel García por “*hombres de ciencia, casi todo católicos de buena cepa que se han despojado de sus sentimientos religiosos*” para adherir al intento de completar la tarea del terremoto de 1950 demoliendo el templo y el convento de Santo Domingo. La Declaración del Coricancha fue firmada entre otros por Paul Rivet, Herman Trimborn, Juan Larrea, Marcel Bataillon, Humberto Vázquez Machicado, Feliú Cruz, y hasta el arqueólogo español Manuel Ballesteros, además obviamente de muchos cuzqueños. Desde Lima,

611 Villanueva, Horacio. “El Primer Congreso Internacional de Peruanistas”. *Revista del Instituto Americano de Arte*, Cuzco, Año VI, Vol. II, 1952. Un comentario sobre Porras Barrenechea muestra el clima; dice Villanueva “*Alguien decía, un poco antes, que el Dr. Porras habíase manifestado recalcitrante hispanófilo, con prescindencia de todo otro sentimiento que no sirviera para acreditar su antigua condición de embajador en Madrid. Nos complacemos que el Congreso haya servido para convencernos de la falsedad de semejante rumor*” (p. 43).

612 García, J. Uriel. “Por la liberación del Coricancha”. *Revista del Instituto Americano de Arte*. Cuzco, Año VI, Vol. II, 1952, p. 5.

el Dr. Antúnez de Mayolo adhirió afirmando: “Como la iglesia de Santo Domingo -monumento colonial- hay muchos en el Cuzco, en el Perú, en el mundo; pero como el Coricancha no hay más que uno solo”⁶¹³.

EL NEOPREHISPÁNICO GLOBALIZADO: EL CONCURSO DEL FARO DE COLÓN

El neoprehispánico va a tener nuevos momentos de auge con motivo de la convocatoria de varios concursos, a los cuales concurren proyectos realizados siguiendo aquellos lineamientos que salen triunfantes inclusive en algunos de ellos. Uno de los más famosos fue el convocado en 1927 para construir el Faro de Colón en Santo Domingo. Entre los proyectos presentados a la sazón hubo un “neo-maya” presentado por el cubano César Guerra Massaguer, aunque más interesante aun, por su eclecticismo, resultó el presentado por el brasileño Flávio de Carvalho. En lo que hace a la estructura, el mismo estuvo inspirado en un proyecto propio, el Palacio del Gobernador para São Paulo (1927), aunque para el faro, diseñó el interior combinando paneles, grupos de esculturas y diseños decorativos tomados de cerámicas precolombinas. Utilizó motivos guaraníes y aztecas, y también de la cerámica marajoara a ser reproducidos en los pavimentos del edificio⁶¹⁴.

Antonio Toca ha avanzado sobre la difusión no ya de la decoración sino de ciertos valores propios de la arquitectura prehispánica, que han sido utilizados por la arquitectura de la segunda mitad del siglo XX⁶¹⁵. Así, una obra paradigmática de la arquitectura contemporánea, la Ópera de Sydney (Australia) del arquitecto Utzon recoge las experiencias prehispánicas en su obra. Afirmaba Utzon: “*Todas las plataformas en México, están ubicadas y organizadas con una gran sensibilidad respecto al medio natural que forma su contexto y siempre las sustenta un profundo concepto arquitectónico. De ellas irradia una fuerza intensa. Al pararse sobre una plataforma se experimenta una sensación similar a la de estar erguido sobre una gran roca... Algunos de mis proyectos recientes están basados en el uso de este elemento arquitectónico: la plataforma*”⁶¹⁶.

Cabría finalmente recordar al colombiano Rogelio Salmona y su reconocida valoración de las arquitecturas prehispánicas, incorporando las propuestas espaciales de estas en muchas de sus obras. Tal el caso de los accesos esquineros para obtener vistas en diagonal, que toma del cuadrángulo de las Monjas de Uxmal y que aplica en el Museo Quimbaya o en la Casa de Huéspedes de Cartagena de Indias, para justamente abrir la visual de una manera no tradicional.

613 Antúnez de Mayolo. *La Prensa*, Lima, noviembre de 1951.

614 Para más información consultar las obras de Albert Kelsey, *Programas y reglas de la segunda etapa del concurso para la selección del arquitecto que construirá el Faro Monumental que las naciones del mundo erigirán en la República Dominicana a la memoria de Cristóbal Colón*. Nueva York, Unión Panamericana-Stillson Press, 1931; y Rui Moreira Leite, “Flávio de Carvalho: modernism and the Avant-Garde in São Paulo, 1927-1939”. *The Journal of Decorative and Propaganda Arts 1875-1945*, Miami, 1995, N° 21.

615 Toca, Antonio. “Presencia prehispánica en la arquitectura moderna mexicana”. *Cuadernos de arquitectura Mesoamericana*, México, UNAM, N° 9, 1987, p. 35.

616 Utzon, J. “Plataformas y terrazas”. *México en el Arte*, México, N° 11, 1986, p. 65.

V LA RUTA CULTURAL BAJO LA LENTE. CUZCO EN EL TESTIMONIO DE LOS FOTÓGRAFOS

Sin embargo la importancia de la fotografía andina, revalorizada en los últimos años del siglo XX puede verificarse ya en el siglo XIX tanto por la producción de los fotógrafos locales cuanto, sobre todo, por la de los viajeros. Las fotografías de los alemanes Alphonse Stübel y Wilhelm Reiss que se incorporaron a numerosos álbumes de esa centuria como el del peruano Federico Gildemeister Prado, hoy en el Museo de Arte de Lima, parecen haber sido tomadas por el alemán Georges B. von Grumbkow quien recorrió esta región y avanzó más allá en territorio boliviano entre 1876 y 1877⁶¹⁷. También se adjudican al mismo fotógrafo las tomas que sirvieron de base a los grabados del libro del francés Charles Wiener sobre Perú y Bolivia⁶¹⁸. Las fotos del norteamericano Georges Squier que fueron difundidas en su edición del viaje “a la tierra de los Incas” en 1877, parece que fueron tomadas por el inglés Augustus Le Plongeon⁶¹⁹.

No deberíamos soslayar la actuación en la zona de fotógrafos decimonónicos que alcanzaron importancia en la documentación de las culturas indígenas y en los temas costumbristas. Tal el caso de Ricardo Villalba quien en 1872 tomó una serie de fotos que fueron coleccionadas por Charles Rand y se localizan actualmente en el Peabody Museum of Archaeology and Ethnology. De Villalba se conservan álbumes con fotos del sur peruano y de la región de Tacna y Arica.

Parecería que el primer peruano que formó estudio fotográfico en el Cuzco, en 1909, fue Juan Manuel Figueroa Aznar, quien había trabajado con Garreaud y que también era pintor y restaurador⁶²⁰. Como sabemos, Garreaud tuvo estudios en Valparaíso y en Lima, realizando además labores de representación de casas fotográficas francesas.

En este contexto podemos ubicar el desarrollo de la fotografía en el sur andino como un proceso donde sobresalen algunas figuras limeñas como Benjamín Franklin Pease quien documenta la traza del ferrocarril de Mollendo y la importante localización de Maximiliano T. Vargas en Arequipa y de Luis D. Gismondi en La Paz, quienes impulsan un notable desarrollo de la fotografía regional a principios del siglo XX⁶²¹.

Aunque su primer contacto con la fotografía parece haber sido un fotógrafo inglés que trabajaba para una empresa minera en la región de Carabaya, el aprendizaje de Martín Chambi se hizo evidentemente en Arequipa a partir de 1908 cuando ingresó al estudio de Maximiliano T. Vargas. Sería quizá Chambi el único de los grandes fotógrafos cuzqueños que alcanzaría repercusión en el exterior en este período, y sus registros se conocerían extensamente en periódicos y libros de Buenos Aires⁶²².

617 *Registros del territorio. Las primeras décadas de la fotografía 1860-1880*. Lima, Museo de Arte de Lima, 1997.

618 Wiener, Charles. *Pérou et Bolivie*. París, Ed. Hachette, 1880. Hay edición reciente, en castellano, del Instituto Francés de Estudios Andinos, Lima, 1993.

619 El libro de Squier fue editado en castellano como *Un viaje por tierras incaicas. Crónica de una Expedición arqueológica (1863-1865)*. Cochabamba, Los Amigos del Libro, 1974.

620 Allain Chambi, Teo. “Qosqo de ayer y de hoy. Historia de la fotografía cuzqueña”. En *50 años de Inti Raymi*. Cuzco, Municipalidad del Qosqo, 1991.

621 Pease, Benjamín Franklin. *Listas de vistas fotográficas del Ferrocarril de Mollendo a Arequipa construido por Don Enrique Meiggs, con apuntes estadísticos de la línea y descripciones de algunos puntos interesantes*. Lima, Imprenta Liberal, 1870.

622 Gutiérrez, Ramón. “El aporte de Martín Chambi a la revalorización de la arquitectura peruana”. En: *Martín Chambi, poeta de la luz*. Buenos Aires, Museo de Arte Hispanoamericano “Isaac Fernández Blanco”, 2001.

Se trataba de uno de los mejores fotógrafos de la región, que había montado sus talleres con excelentes equipos importados y cuya presencia se había consolidado con el éxito que habían tenido sus fotos reproducidas en postales en Alemania desde principios de siglo⁶²³. Junto a Vargas, Chambi trabajó con los hermanos Carlos y Miguel Vargas que, sin ser parientes directos del maestro, aprendieron como él los valores del encuadre, el manejo de la luz y la curiosidad por las innovaciones temáticas y técnicas⁶²⁴. Todos ellos, Max Vargas y sus discípulos hicieron fotografías del sur peruano y de Bolivia que tuvieron amplia difusión⁶²⁵.

En 1912 los hermanos Vargas forman su propio estudio y Martín Chambi dejará a Vargas en 1917 para radicarse como fotógrafo en Sicuani, pasando luego al Cuzco en 1920 donde dará forma definitiva a su estudio. Entre 1933 y 1938 lo ayudará su hijo Víctor que luego se habrá de radicar en Buenos Aires para completar estudios de artes plásticas y fotografía⁶²⁶. En la década del 40 Víctor Chambi publicará numerosas fotografías en los periódicos argentinos⁶²⁷.

Si bien Chambi continúa con éxito su trabajo de retratista y realiza pruebas de manejos de luz y texturas en su propia colección de autorretratos, la fotografía que le permite alcanzar resonancia en estos años es justamente la documentación de la arquitectura incaica y colonial así como de las visiones urbanas del Cuzco. En esto cabe señalar la directa vinculación de este tipo de fotografía con la que venía realizando Max T. Vargas en los años anteriores donde articula los testimonios arquitectónicos con la presencia indígena y da especial énfasis a la fiesta andina y a las actividades cotidianas⁶²⁸.

Estas temáticas arquitectónicas y urbanas predominan en la realización de sus tarjetas postales, muchas de ellas impresas en Inglaterra por la Berwick Universal Pictures, que son capaces de potenciar no solamente el buen ojo y el encuadre de las tomas que exhibe Chambi sino también sus ajustados manejos de la luz vertical del Cuzco⁶²⁹.

Chambi testimonia paradigmáticamente el notable movimiento fotográfico que a mediados del siglo XX encuentra en las fotografías de Juan Manuel Figueroa Aznar, Miguel Chani, César Meza, Héctor G. Rozas, Fidel Mora, Horacio Ochoa, Filiberto y Crisanto Cabrera, Eulogio Nishiyama y José Gabriel González esa mirada perspicaz de unas variadas realidades sociales del mundo indígena, del espacio del mestizo y del ámbito de la elite cuzqueña⁶³⁰.

623 En las postales de Max Vargas hay por lo menos dos grupos: las que señalan "Printed in Germany" que suelen tener títulos con letra colorada sobre la foto y las que dicen simplemente "Edición propia de Max T. Vargas. Arequipa & La Paz". Éstas tienen el título en negro.

624 Flores Ochoa, Jorge. "El Qosqo de Martín Chambi". *Revista del Instituto Americano de Arte*, Cuzco, N° 14, 1994, p. 219.

625 Para estos temas recomendamos: Garay Albújar, Andrés. *Martín Chambi por sí mismo*. Piura, Universidad de Piura, 2006; y Garay Albújar, Andrés; Villacorta, Jorge. *Max T. Vargas y Emilio Díaz, dos figuras fundacionales de la fotografía en el sur andino peruano (1896-1926)*. Lima, Instituto Cultural Peruano Norteamericano-Instituto Peruano de Arte y Diseño, 2005.

626 Billeter, Erika y otros. *Fotografía Latinoamericana desde 1860 hasta nuestros días*. Torrejón de Ardoz, El Viso, 1982, pp. 362-363.

627 Véanse por ejemplo "Instrumentos musicales incaicos" y "Aspectos coloniales de la ciudad del Cuzco", en *La Prensa* del 14 de Mayo de 1944 y del 25 de Marzo de 1945 respectivamente. También son suyas las fotos publicadas en el artículo "Cuadros característicos del Perú", en *La Nación* del 29 de diciembre de 1940.

628 Es probable que sea de Max Vargas un Álbum editado bajo el título "El Perú incaico". Lima (circa 1915), que incluye una docena de fotos de Arequipa, Cuzco y Puno. Ejemplar en CEDODAL.

629 Castro Ramírez, Fernando. *Martín Chambi. de Coaza al MOMA*. Lima, Ed. Jaime Campodónico-CEIF, 1989, p. 13.

630 Fototeca Andina. *Fotografía Histórica Andina (1875-1950)*. Cuzco, Banco Continental, Galería de Exposiciones, 1993.

Cuando en 1923 se presenta en Buenos Aires la Compañía Incaica de Teatro convocada por Martín Noel, la actividad teatral y musical fue acompañada por conferencias de Valcárcel sobre “El significado del arte incaico” y otras disertaciones de Velazco Aragón sobre “Ollantay” y la literatura incaica. En estos casos se utilizaron hasta 300 diapositivas del Cuzco y su región, las que, intuimos, habían sido en buena medida tomadas por Martín Chambi.

Nos basamos para afianzar esta presunción en tres hechos singulares: 1) Juan Manuel Figueroa Aznar, que acompañaba la Compañía, es presentado siempre como pintor y expone cuadros en esta oportunidad; no se menciona para nada su condición de fotógrafo. 2) Las fotografías que ilustran los artículos periodísticos referentes a la “Compañía incaica” pueden ser identificadas parcialmente como de Martín Chambi⁶³¹. 3) Luis Valcárcel llevó de regalo a Martín Noel un Álbum de fotografías de Martín Chambi que hoy se conserva, con su dedicatoria, en el CEDODAL.

Una segunda presencia de Chambi se verifica en la utilización de fotografías suyas y de Max T. Vargas en los libros que edita Martín Noel en estos años⁶³². El imaginario del Cuzco y su región es reconocido por la óptica de Chambi no solo entre los especialistas sino también entre un público general. Para ello la ilustración de los artículos de Valcárcel en la revista *Plus Ultra* y sobre todo la reproducción de sus fotos en los artículos de José Uriel García, el propio Valcárcel, José María Arguedas y otros autores publicadas en *La Nación* y *La Prensa* sería un hecho relevante⁶³³. La difusión no se redujo a Buenos Aires sino que abarcó toda la red de preocupaciones intelectuales del llamado grupo “euríndico” como puede constatarse en el número extraordinario de la *Revista de El Círculo* de Rosario publicado en 1925⁶³⁴.

La revista *Perú* que edita el Consulado peruano en Buenos Aires en 1934 con artículos de José de la Riva Agüero, José Gabriel Cossio y Martín Noel, utiliza también fotos de Martín Chambi para ilustrar los textos⁶³⁵. En 1942 Martín Noel edita *El arte en la América española* donde incluye varias fotografías de Chambi y particularmente una, la de la capilla de Coaza su pueblo natal. La fotografía que hoy se conserva en el CEDODAL tiene atrás una leyenda que dice “Capilla de Coaza donde fui bautizado. Puno. Perú”, lo que sugiere que tal texto fue escrito por el propio Chambi.

La presencia de su hijo Víctor Chambi en Buenos Aires, desde el año 1938 sería otro vínculo claro en la difusión del Cuzco y la mirada de los Chambi en la Argentina. Víctor tuvo un papel directo en la edición del libro *Cuzco. Capital arqueológica de Sudamérica* que imprimiera la Editorial Pampa en Buenos Aires en el año 1951. Este libro incorpora textos de José Uriel García y de Luis E. Valcárcel, así como treinta fotografías de Martín Chambi tomadas con anterioridad al terremoto del año 1950. Víctor Chambi y Mary Monroy dirigieron la técnica gráfica de la reproducción de las

631 Puede compararse la foto de la Compañía Incaica aparecida en *La Nación* de Buenos Aires del 9 de septiembre de 1923 con la publicada por López Mondéjar en *Martín Chambi. 1920-1950*. Barcelona, Lunwerg, 1994, p. 102, del mismo grupo teatral en Sacsahuamán en 1930.

632 Por ejemplo en sus *Fundamentos para una estética nacional* (1926) encontramos fotos de Vargas (Puerta incaica, morada incaica, pórtico de Tiwanaku, iglesia de San Sebastián) y de Chambi (claustro de Santo Domingo, interior de la Catedral y la Plaza Mayor del Cuzco). En su *Contribución a la historia de la arquitectura hispanoamericana* (1921) hay fotos de la Plaza de Armas y de la Catedral (p. 97) y en la *Teoría histórica de la arquitectura virreinal* (1932) un conjunto más importante de conventos e iglesias, casas cuzqueñas y portadas (pp. 168-179)

633 Véase las menciones realizadas en capítulos anteriores sobre este tema. .

634 Valcárcel, Luis E. “Ars Inka”. *La Revista de “El Círculo”*, Rosario, Número extraordinario, octubre de 1925.

635 *Perú*, Buenos Aires, N° 1, mayo de 1934.

fotos⁶³⁶. Se trata del único libro de Martín Chambi, donde la fotografía ocupa un lugar protagónico y no meramente de acompañamiento a los textos.

Cuando Martín Noel se desempeñaba como Presidente de la Academia Nacional de Bellas Artes comenzó a editar, en 1939, una serie de monografías sobre “Documentos de Arte Argentino”. Posteriormente en 1943 lanzó la serie “Documentos de Arte colonial Sudamericano” que fueron, en ambos casos, realizados con fotografías del alemán Hans Mann quien durante veinte años recorrió el territorio argentino, Bolivia y Perú para preparar estos libros⁶³⁷. En los tomos correspondientes al Cuzco prehispánico y el Cuzco virreinal, se utilizaron fotografías de Víctor Chambi algunas de las cuales se reproducen en artículos de su autoría en periódicos argentinos⁶³⁸.

Víctor Chambi jugó un papel importante de nexo entre el mundo fotográfico y cinematográfico del Cuzco y Buenos Aires. A su regreso al Perú acompañará a su hermano Manuel en la realización de los primeros documentales de cine de fiestas y costumbres de la región. *El Corpus del Cuzco* (1955), *El Santiranticuy* (1956), *Lucero de Nieve* (1957), *Noche y Alba* (1959) y *Fiesta de las Nieves* (1960) son las películas en que trabajaron juntos dirigidas por Manuel. En otra película de Luis Figueroa (hijo del fotógrafo y pintor Figueroa Aznar), Víctor Chambi participará en calidad de actor.

El interés en la Argentina por la arquitectura prehispánica y colonial del Cuzco, Arequipa y la región del Collao (Puno) se verifica, como se ha dicho, en la notable cantidad de artículos que entre 1925 y 1950 se editan en los rotograbados de *La Nación* y *La Prensa*. Muchos de estos artículos son meros reportajes fotográficos sin texto de autor, mostrando ya la importancia y autonomía adquirida por el registro gráfico⁶³⁹. En ellos no solamente habrá fotos de Martín Chambi, como se ha dicho, sino también de otros fotógrafos. Entre ellos cabe señalar al propio Víctor Chambi, a Elena Hosmann, Herbert Kirchhoff, J. Lococo, José María Arguedas, Enrique Wulff, y los arquitectos Guillermo Jones Odriozola y Mario J. Buschiazzi⁶⁴⁰.

Entre las ediciones de libros que muestran este peculiar interés por difundir el imaginario, la vida y las costumbres del sur andino cabe señalar en estos años la impresión en Buenos Aires de tres importantes libros que dan testimonio de este movimiento reivindicatorio del pasado americano y andino. El primero de ellos de carácter más documental se debe al lente sensible del francés Pierre Verger que luego se radicaría en Brasil y estudiaría las relaciones etnográficas y persistencias ancestrales entre la población bahiana de origen africano.

636 El texto de Valcárcel ya había sido editado en el Perú en 1934 en un libro de similar título.

637 El archivo de Hans Mann utilizado en estas obras se encuentra en la Academia Nacional de Bellas Artes, en Buenos Aires.

638 Chambi, Víctor. “Rostros del pueblo quichua”. *La Nación*, Buenos Aires, 15 de octubre de 1950.

639 A manera de ejemplo cabe recordar en el diario *La Nación* las notas: “Arquitectura colonial en el altiplano andino” del 16 de enero de 1944, “El arte en los templos peruanos” del 10 de marzo de 1946 y “El Cuzco incaico y colonial” del 15 de diciembre de 1946. En *La Prensa* encontramos “Monumentos y paisajes del Perú” del 16 de agosto de 1931, “Algunos aspectos del matrimonio peruano” del 2 de julio de 1933 y “El terremoto del Cuzco” el 22 de mayo de 1950.

640 Sobre el particular pueden consultarse “Del Lago Titicaca al Cuzco” de Herbert Kirchhoff en *La Prensa* del 12 de marzo de 1950, “Tinta, solar de Tupac Amaru”, “Arequipa. Reminiscencias de la época colonial” y “Reminiscencias de la colonia en el Cuzco” de Elena Hosmann en *La Nación* del 14 de marzo, 11 de abril y 1º de agosto de 1948 respectivamente. El arquitecto uruguayo Guillermo Jones Odriozola publica “La Plaza de Armas de la ciudad del Cuzco” en *La Prensa* del 30 de julio de 1941 y Fabio Camacho lo hace en *La Nación* del 8 de octubre de 1939. Una nota de “Arequipa” con fotos de Enrique Wulff puede verse en *La Prensa* del 8 de noviembre de 1925, y otra de “Cuadros característicos del Perú” de Víctor Chambi en *La Nación* del 29 de diciembre de 1940. “Costumbres y aspectos captados en tierra peruana” fue ilustrada por Lococo en *La Nación* del 4 de agosto de 1946. Buschiazzi publica también numerosas notas en la *Revista de Arquitectura* con sus fotografías, las que hoy se conservan en la Academia Nacional de Bellas Artes.

Con prólogo de Luis Valcárcel, Verger edita sus fotos de las fiestas de Cuzco y su región mostrando la vitalidad de los lazos sociales y culturales de la región andina y la profunda impronta que introduce el mundo barroco en aquellas culturas⁶⁴¹. Verger acompañará otro libro con Valcárcel sobre los indios del Perú editado en 1950 y luego en la misma línea el suizo Werner Bischof que fallecerá en un accidente en el Perú, realiza con Verger y Roberto Frank otro libro de difusión masiva en Europa y Estados Unidos⁶⁴².

Un segundo libro es el de Herbert Kirchoff que constituye un largo periplo fotográfico desde el Lago Titicaca por todo el territorio boliviano hasta las selvas del Beni⁶⁴³. Posteriormente Kirchoff publicó otro libro específicamente referido al Perú⁶⁴⁴. En 1945, con textos y fotos de Helena Hosmann, se publica *Ambiente de Altiplano* que recoge tipos y costumbres populares de Perú y Bolivia⁶⁴⁵. Todos estos libros son bien representativos de las vertientes costumbristas y pictorialistas que predominaban en la fotografía latinoamericana desde hacía dos décadas. Las fotos de Elena Hosmann también ilustran artículos de ella misma en periódicos de Buenos Aires.

Podemos recordar también el notable emprendimiento fotográfico editado en 1943 en Buenos Aires, en dos volúmenes, sobre los huacos de las Culturas Chimú y Chancay. Las fotos de la carpeta fueron realizadas por Horacio Coppola y Grete Stern, siendo asesorados científicamente por Fernando Márquez Miranda, autor de los textos⁶⁴⁶.

En fechas más recientes se ha revalorizado la figura del historiador Jorge Cornejo Bouroncle como fotógrafo documentalista del Cuzco de los años 30 y 40⁶⁴⁷. Cornejo, autor de libros claves, en su condición de Director del Archivo Histórico del Cuzco, editó alguno de sus libros en Buenos Aires, aunque sin reproducciones fotográficas⁶⁴⁸.

641 Verger, Pierre. *Fiestas y danzas en el Cuzco y en los Andes*. Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1951.

642 Verger, Pierre. *Indians of Perú*. New York, Ed. Pocahontas Press, 1950; y Frank, Robert; Bischof, Werner; Verger, Pierre. *From Inca to indios*. París, Universe Book, 1956.

643 Kirchoff, Herbert. *Bolivia, sus tipos y sus bellezas*. Buenos Aires, Ed. Guillermo Kraft, 1942.

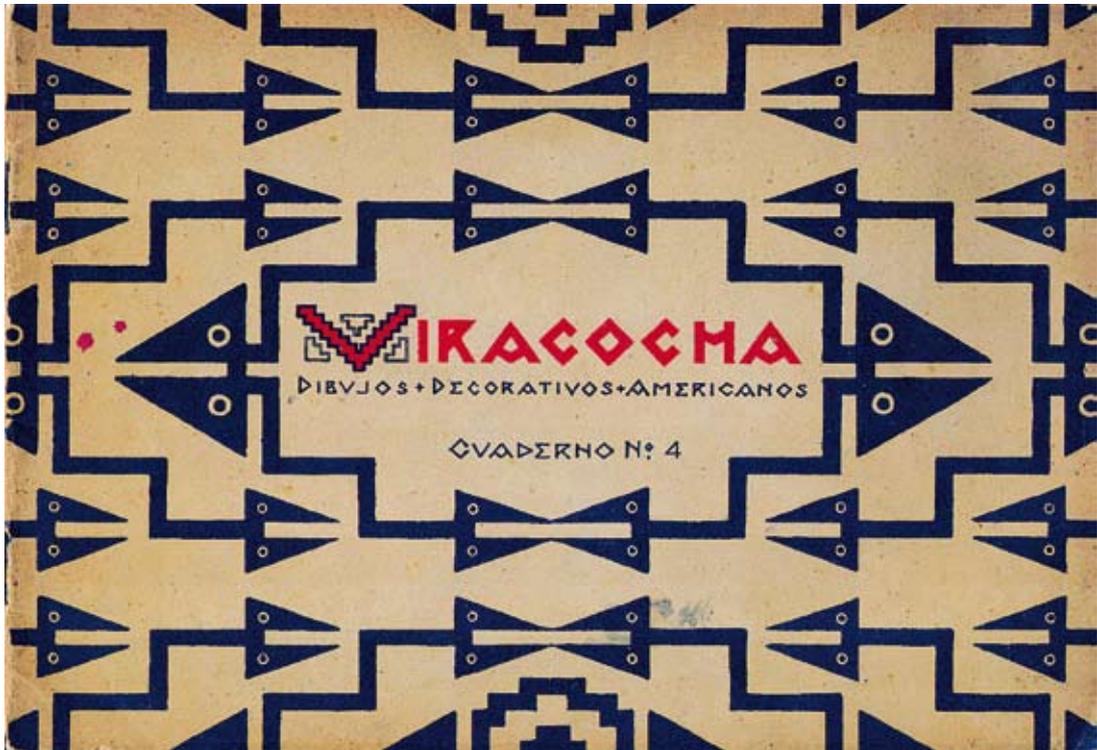
644 Kirchoff, Herbert. *Perú*. Buenos Aires, Ed. Guillermo Kraft, 1958.

645 Hosmann, Elena. *Ambiente de altiplano*. Buenos Aires, Ed. Peuser, 1945.

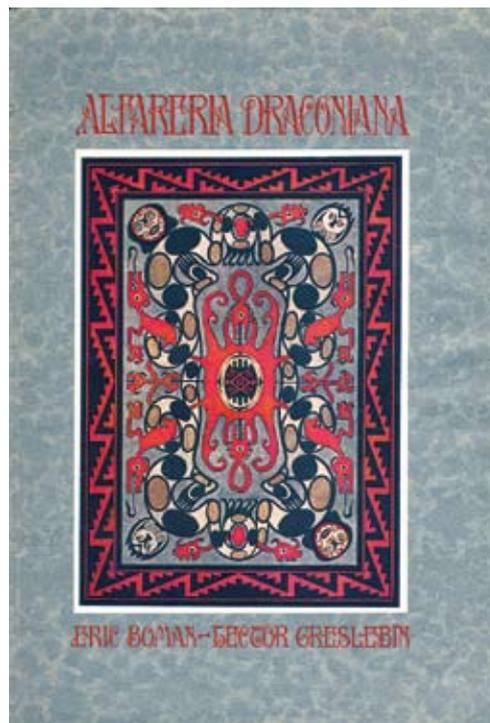
646 Márquez Miranda, Fernando. *Huacos. Cultura Chancay y Huacos. Cultura Chimú*. Buenos Aires, Ediciones La Llanura, 1943.

647 "El rescate de un archivo fotográfico". *Revista Parlante*, Cuzco, N° 93, octubre de 2007.

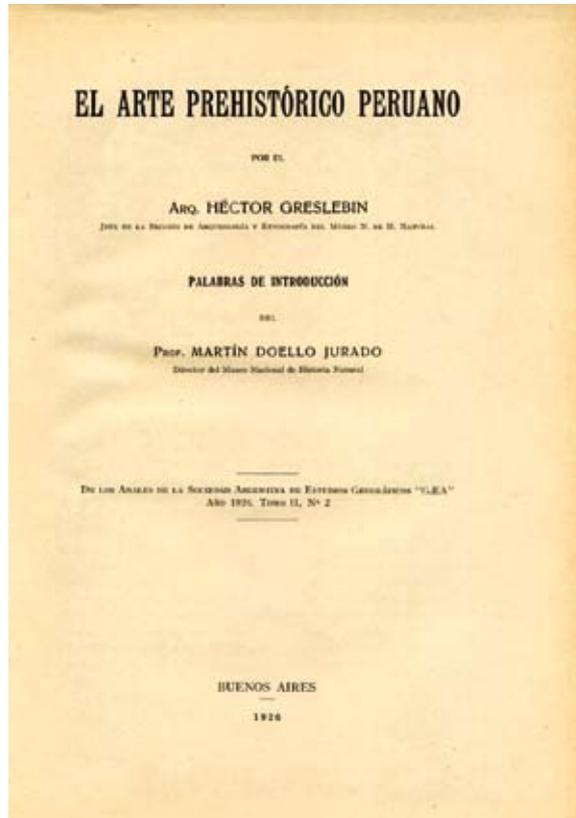
648 Cornejo Bouroncle, Jorge. *Por el Perú incaico y colonial*. Buenos Aires, Colección Nadir, 1946.



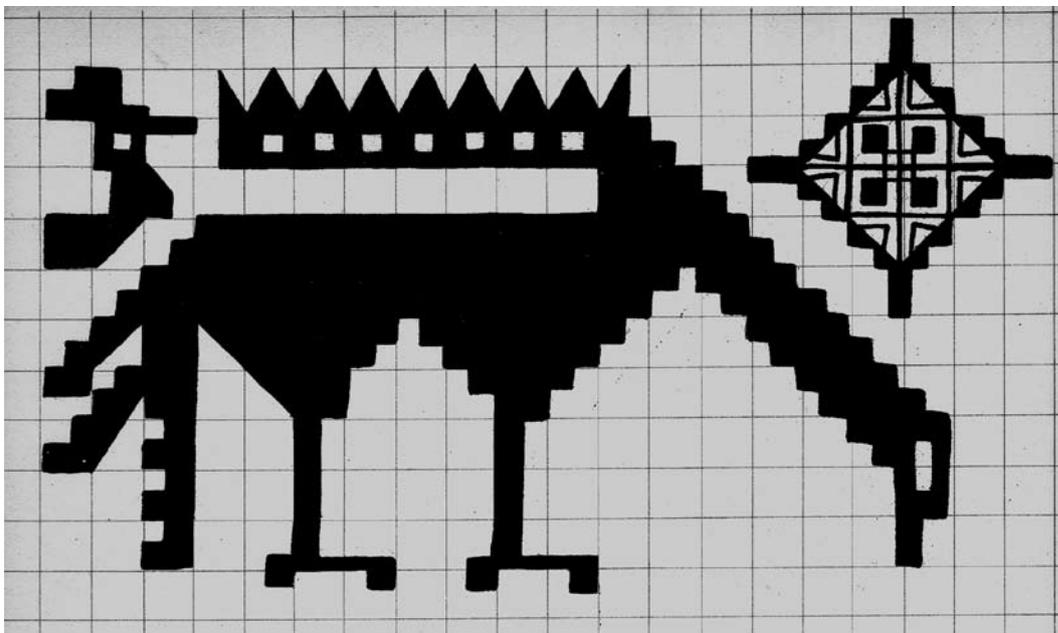
Cubierta de *Viracocha*. Dibujos decorativos americanos, de Gonzalo Leguizamón Pondal y Alberto Gelly Cantilo. Buenos Aires, 1923. (Colección CEDODAL).



Cubierta del libro *Alfarería draconiana* de Eric Boman y Héctor Greslebin. Buenos Aires, Imp. Ferrari, 1923. (Colección CEDODAL).



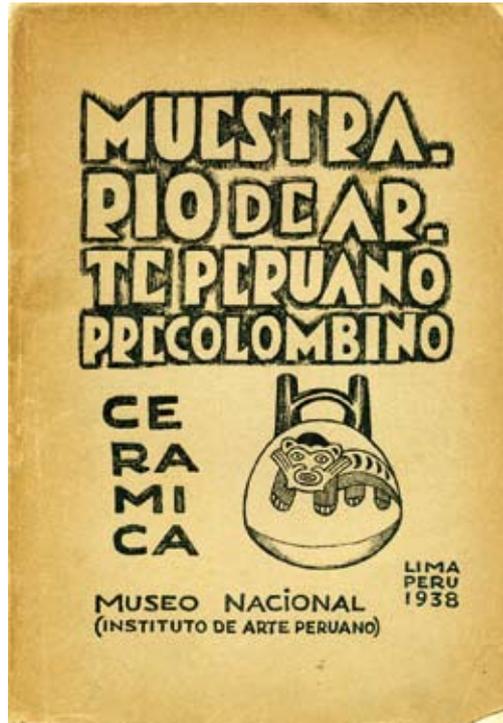
Cubierta de la separata “El arte prehistórico peruano”, de Héctor Greslebin. *Anales de la Sociedad Argentina de Estudios Geográficos GAEA*, Buenos Aires, 1926. (Archivo CEDODAL).



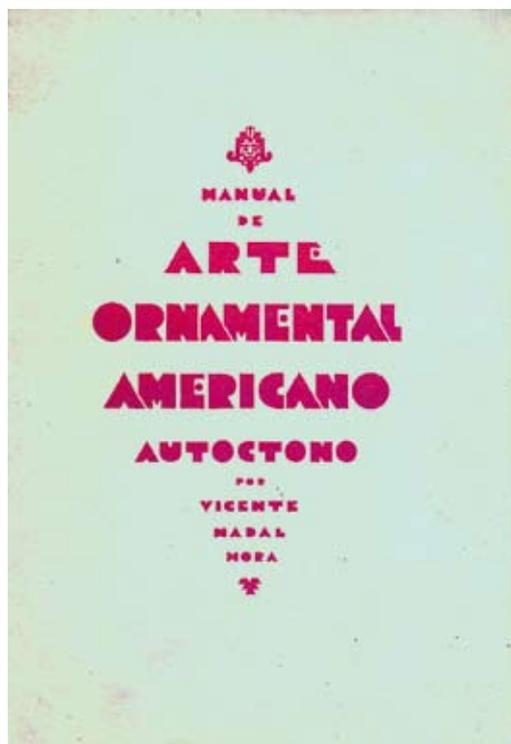
Elena Izcue. Diseño incluido en *El arte peruano en la escuela*. París, Excelsior, 1925, t. I. (Colección CEDODAL).



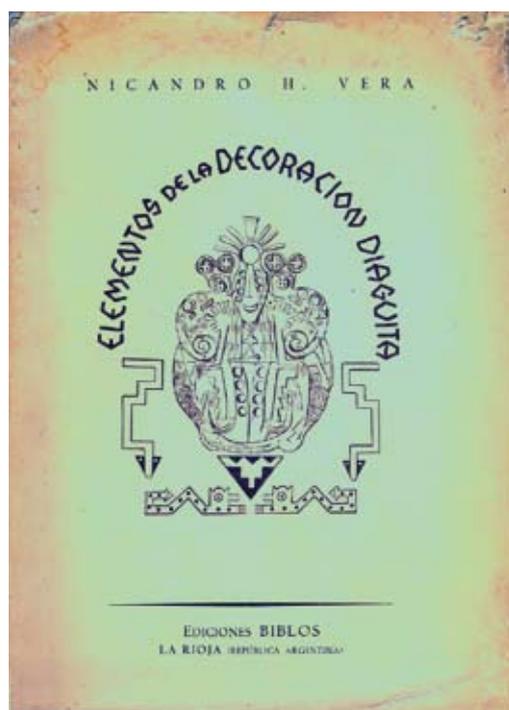
Elena Izcue. Ilustración para *Manco Capac, Leyenda nacional*, de Abelardo M. Gamarra. Impresión. Colección particular.



Cubierta de *Mustrario de Arte Peruano Precolombino. Cerámica*. Lima, Museo Nacional (Instituto de Arte Peruano), 1938. (Colección CEDODAL).



Cubierta del *Manual de arte ornamental americano autóctono* de Vicente Nadal Mora. Buenos Aires, El Ateneo, 3ª ed., 1943. (Colección CEDODAL).



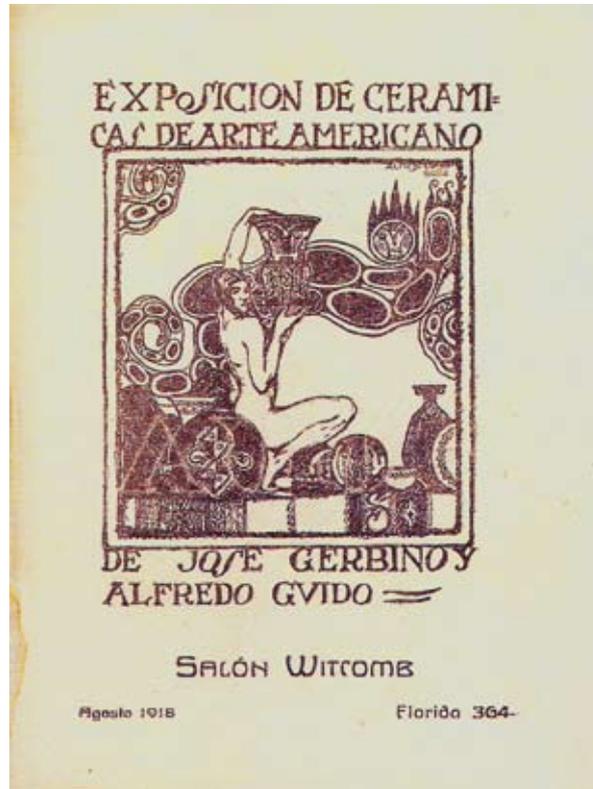
Nicandro H. Vera. Ilustración para la cubierta de su libro *Elementos de la decoración diaguita*. La Rioja, Ediciones Biblos, 1953. (Colección CEDODAL).



Raúl Vizcarra. Cubierta del libro de Próspero L. Belli, *Arte peruano aplicado*. Lima, Imprenta Salesiana, 1963. (Colección CEDODAL).



Próspero L. Belli. Corbata al estilo americanista. Diseño incluido en su libro *Arte peruano aplicado*. Lima, Imprenta Salesiana, 1963.



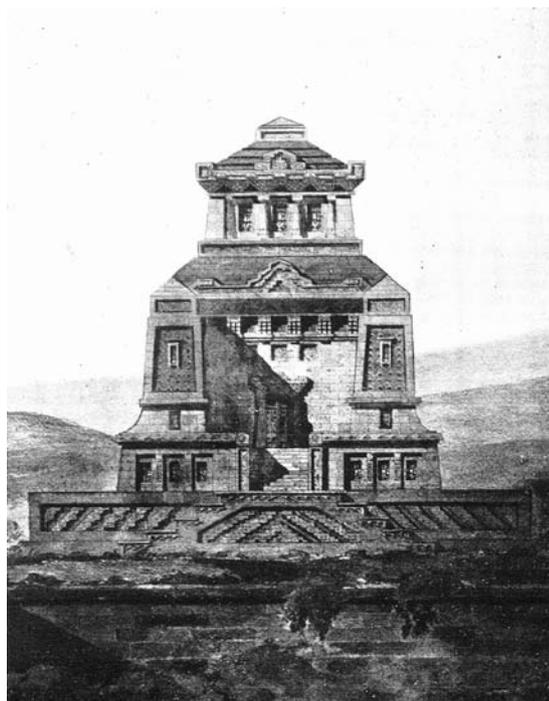
Catálogo de la exposición de Alfredo Guido y José Gerbino en el Salón Witcomb, agosto de 1918. (Archivo Fundación Espigas, Buenos Aires).



Cayetano Donnis. *Indio alfarero* (1918). Obra presentada al VIII Salón Nacional de Artes Plásticas, Buenos Aires, 1918.



“Primer Salón Nacional de Artes Decorativas”. *Plus Ultra*, Buenos Aires, N° 32, diciembre de 1918.



Julio César Bermúdez. *Proyecto de alfarería calchaquí*. (Repr.: *Augusta*, Buenos Aires, 1918).

AMERICANO



LA HILANDERA DE PROVINCIA Y EL NEGRO CHOLLO, EVOCAN LOS AFACIEN Y YA LEJANOS DIAS DE LA COLOMIA.

ALFOMBRA Y TEJIDOS INCAICOS

A exposición nacional de arte decorativo recientemente celebrada, ha sido una verdadera revelación en lo que se refiere al arte incaico aplicado a la decoración de tapices, muebles y alfombras, con los trabajos originales de los señores Guido y Gerbino y los tejidos del señor Clemente Onelli, trabajos que por su belleza y orientación, merecen toda clase de elogios. Sus autores son acaso los únicos que han puesto una nota original en el mencionado concurso, demostrando lo mucho que se puede hacer dentro de la tradición y del arte genuinamente americano.

Llevado de una justificada curiosidad por todo lo que se refiere al conocimiento y difusión de las industrias suntuarias del nuevo mundo, especialmente las artes e incásticas, he llegado al convencimiento de que estas artes, producto de una civilización extinguida, pueden competir y aún compararse con los modelos de fabricación egipcia, árabe, persa, y demás estilos ornamentales conocidos, tanto en la armonía de los colores como en la rareza y extraña combinación de los dibujos.

Ya en la época del descubrimiento, una de las cosas que llamaron más extraordinariamente la atención de los conquistadores, fué el uso que los indios hacían de telas y mantas primorosamente tejidas, constituyendo su elaboración una industria perfectamente organizada y extendida por todos los lugares del continente.

El Inca Garcilaso de la Vega, dice que una de las atribuciones de la familia real del Perú, era el proveerse de suficiente cantidad de lanas en vellón o tejidas para abastecer a los nobilitos. La lana se obtenía de los guanacos, llamas, alpacas y vicuñas salvajes, haciéndose la esquila en todas las regiones del dominio incaico, dirigida por miembros de la dinastía, o por los curacas, sus prefectos. También informa de como los incas no supieron la invención de los colchones siendo la ropa de las camas toda de mantas y cobertores hechas con lana de vicuña, tan suave y regalada, que se enviaron algunas para el hecho del rey don Felipe II; los mexicanos, en cambio, según refiere el historiador Solís, tenían camas entoldadas con colgaduras en forma de pab-

liones, estando los repositorios formados con blandas esterillas de palma. En cuanto al lujo y alhajamiento de las cámaras reales de México y el Curco, algunos historiadores afirman que de los artesones de madera, sujetos en su misma tablarón, por desconocerse el uso de los clavos, pendían grandes colgaduras tejidas primorosamente, con finos y proporcionados tejidos en color, y el pavimento revestido de alfombras. Sobre la portada principal del palacio de México, el paramento de honor, hallábase cubierto por magnífico repostero bordado, en cuyo centro se veían las armas de los Moctezuma. Los demás aposentos guardaban asimismo gran cantidad de tapices dibujados con interposición de plumas, en que admiraban los aciertos entre lo prolijo y lo precioso; había también todo género de telas procedentes de los distintos estados del imperio, que hitaban y tejían las mujeres, enemigas de la ociosidad y aplicadas al ingenio de las manos.

El jesuita Andrés Pérez de Rivas, hace memoria de la vestidura que ostentaba el Emperador en su primer encuentro con Hernán Cortés, de donde se infiere que el manto era doblado de dos telas, la una transparente dejando ver el recamado y flores hermosas de la interna, pendiente con mucho aire de los hombros, enlazadas las puntas al costado derecho y rematando en una rica joya por lazada.

Es sabido que tanto los artesanos como los incas usaban para decorar los tejidos figuras humanas y de animales, estilizados con un sentido geométrico y adornados de losanges, ajedrezados y randas serpentiformes, encuadrándolo todo dentro de artística gresca, algo parecida al meandro helénico.

Las telas y alfombras que se hicieron en la época colonial eran una derivación de estos modelos, con la sola excepción de carecer de figuras humanas; de ese modo, tuése siguiendo la forma empleada por los árabes granadinos, según he podido comprobar con numerosos ejemplos, formándose entonces una nueva modalidad, que podría clasificarse de hispano-incásica.

En la elaboración de tejidos americanos se emplearon siempre los más variados colores, como se comprueba con los pocos fragmentos y modelos que han llegado hasta nuestros días, sacados en su mayor parte de las tumbas precolumbianas, y cuidadosamente conservados ahora en colecciones y museos. Los colores fundamentales empleados en



EN LOS TELARES DE BUSTI AYUDICA, LAS MUJERES DE SALTA Y SANTIAGO, HILAN LOS BLANCOS VELLONES CON EL SISTEMA PRIMITIVO.

“Alfombras y tejidos incaicos”. Plus Ultra, Buenos Aires, N° 33, enero de 1919.

Renacimiento del arte indígena



ALFREDO GUIDO Y JOSÉ GERVINO, EN SU ESTUDIO.



de los estilos ideados por la vieja civilización aborigen. Una prueba manifiesta de la sabiduría con que han sabido armonizar y componer los dispersos motivos existentes, adaptándolos a su elevada tendencia mural, inspirados siempre en modelos ornamentales autóctonos; principalmente el entonado en negro, con dibujos draconianos y de ritmo ondulante, destaca sobre los cinco restantes por la expresiva fuerza del color y las líneas, esencialmente estilizadas con un profundo hieratismo geométrico. Otro, inspirado en las bellas labores características de los tejidos del Norte, representa el pájaro de fuego, símbolo de una rara leyenda de superstición y fatalismo.

En cuanto al número y variedad de urnas, yuros, huscos, nipos y demás especies de alfarería americana, basados casi totalmente en el estilo calchaquí, puede decirse que resultan de una perfección admirable, abarcando por su forma y decoración los tres principales periodos que se desarrollan en las provincias del noroeste argentino.

Al primero de estos periodos corresponden los vasos de ornamentación draconiana, en parte pintados y grabados con severas y simétricas formas lineales, que se destinaban generalmente a ritos y usos funerarios.

El segundo periodo es el que se refiere al estilo pre-incalcico, acaso el más típico y original de todos, con sus dibujos simétricos alternados con espacios de líneas paralelas y verticales, en negro y blanco, que resaltan armoniosamente sobre el fondo ocre de la piedra.

El tercero es incalcico por definición y se transforma en el estilo zoomorfo, observándose en los modelos de esta época,



COFRE DE ESTILO CALCHAQUÍ.

La hermosa colección de cerámica y muebles de estilo calchaquí, presentada por Guido y Gervino en la exposición de artes decorativas celebrada en fecha reciente, no sólo ha motivado el legítimo y justo elogio de la crítica, que ha sabido justipreciar en su verdadera significación el meritorio esfuerzo de los dos jóvenes artistas rosarinos, sino que además ha servido como ejemplo, acaso el más eficaz que pudiera elegirse, para difundir y hacer que se conozca la belleza ornamental y simbólica del autóctono arte precolombiano.

Basta fijar un poco la atención en el hermoso conjunto de las obras, para llegar al convencimiento de que sus autores han logrado penetrar hondamente en la lógica de la composición decorativa, en el ritmo exacto de las formas y en el extraño misterio de los símbolos y divinidades antropo-zoomorfas de la mitología calchaquí, cuyo origen desconocido fúndese en la nebulosa complejidad de primitivas y remotas edades.

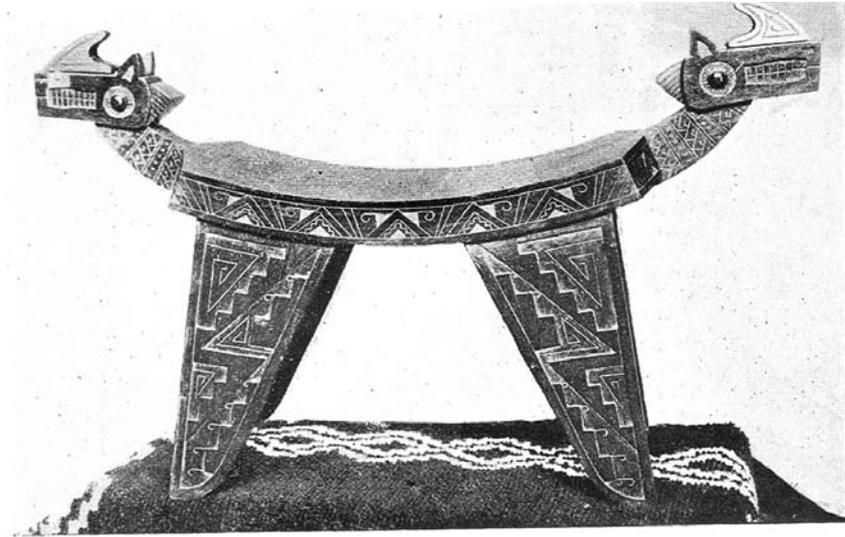
Tanto en los modelos de alfarería americana, como en los distintos muebles presentados, adviértese que Guido y Gervino se han unido en un común propósito de renovación decorativa, más digno de tenerse en consideración, no tanto por el mérito de la obra como por haber sido ellos los primeros en emprender esta plausible iniciativa, que tiende ante todo al resurgimiento y desarrollo



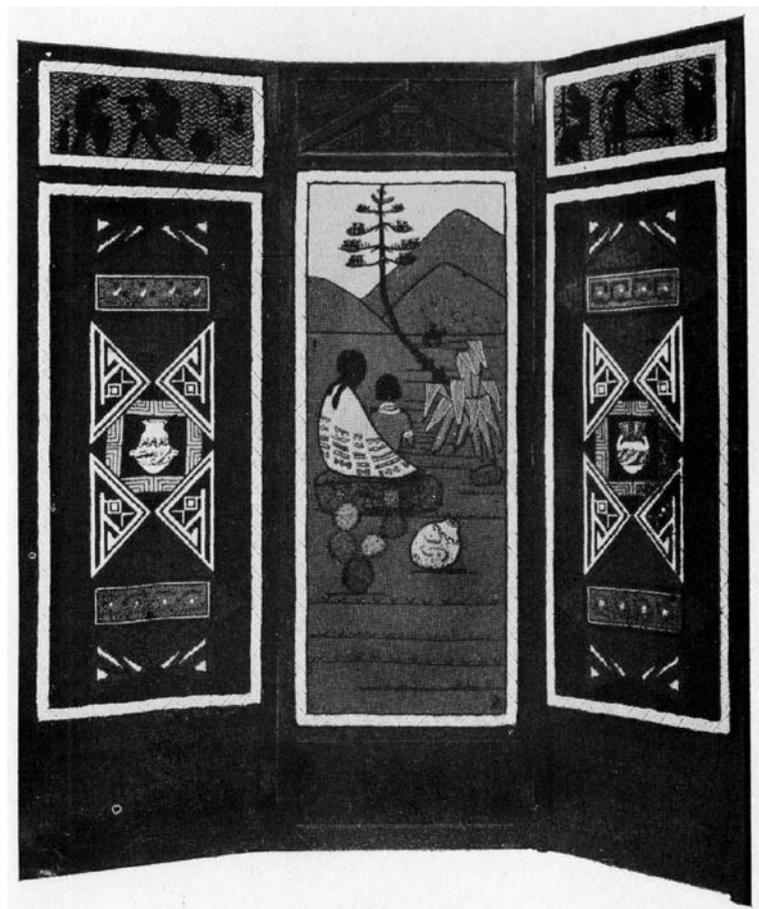
José Gerbino y Alfredo Guido. *Muebles estilo calchaquí*. II Salón Anual de la Sociedad Nacional de Arte Decorativo, Buenos Aires, 1919.



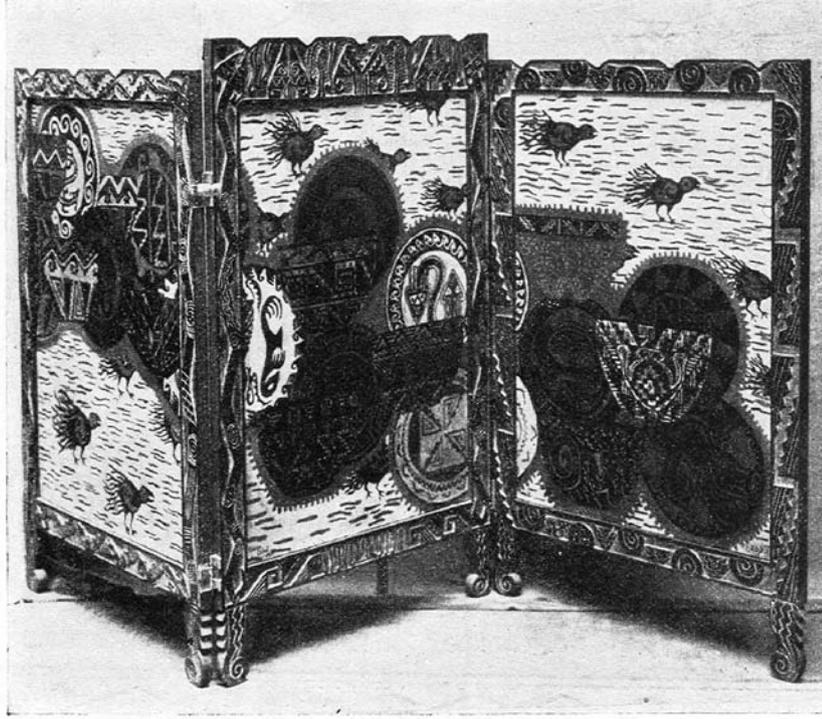
Julio César Bermúdez. *Vaso calchaquí*. II Salón Anual de la Sociedad Nacional de Arte Decorativo, Buenos Aires, 1919.



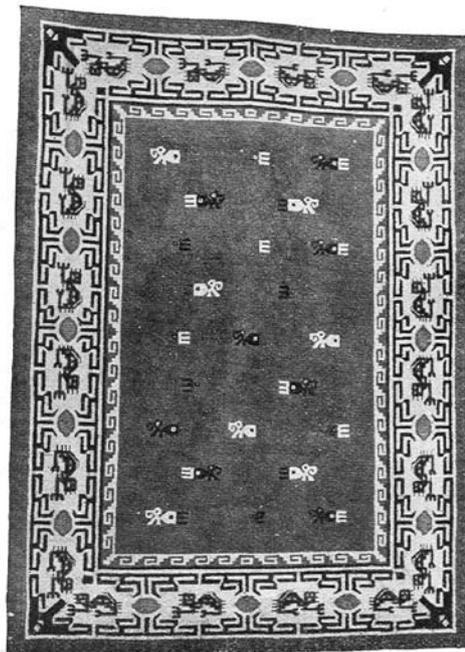
Félix Pardo de Tavera. *Banqueta calchaquí*. II Salón Anual de la Sociedad Nacional de Arte Decorativo, Buenos Aires, 1919.



Irene Henkel. *Biombo estilo indígena* (1919). II Salón Anual de la Sociedad Nacional de Arte Decorativo, Buenos Aires, 1919.

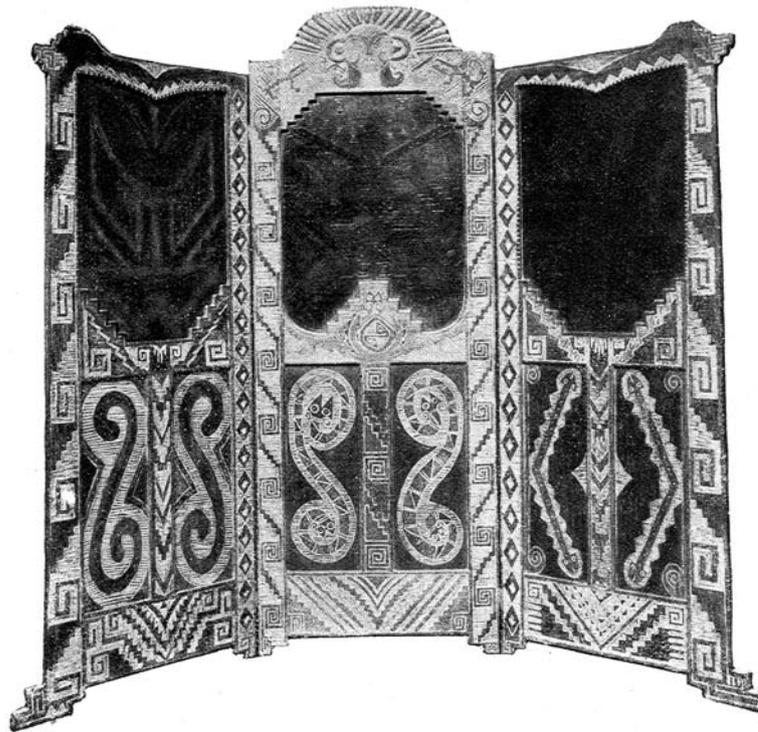


Esilda Olivé. *Biombo estilo calchaquí*. III Salón Nacional de Artes Decorativas, Buenos Aires, 1920.



"ALFOMBRA ESTILO INCÁSICO"
POR D. SAHUQUILLO

D. Sahuquillo. *Alfombra estilo incásico*. III Salón Nacional de Artes Decorativas, Buenos Aires, 1920.



Adolfo Travascio. *Biombo estilo calchaquí*. III Sal3n Nacional de Artes Decorativas, Buenos Aires, 1920.



A. de Castelli y E. Lorenzo. *Biombo estilo inc3sico*. III Sal3n Nacional de Artes Decorativas, Buenos Aires, 1920.



Mueble indigenista, sin datos (Archivo CEDODAL, Buenos Aires).



Mueble indigenista, sin datos (Archivo CEDODAL, Buenos Aires).



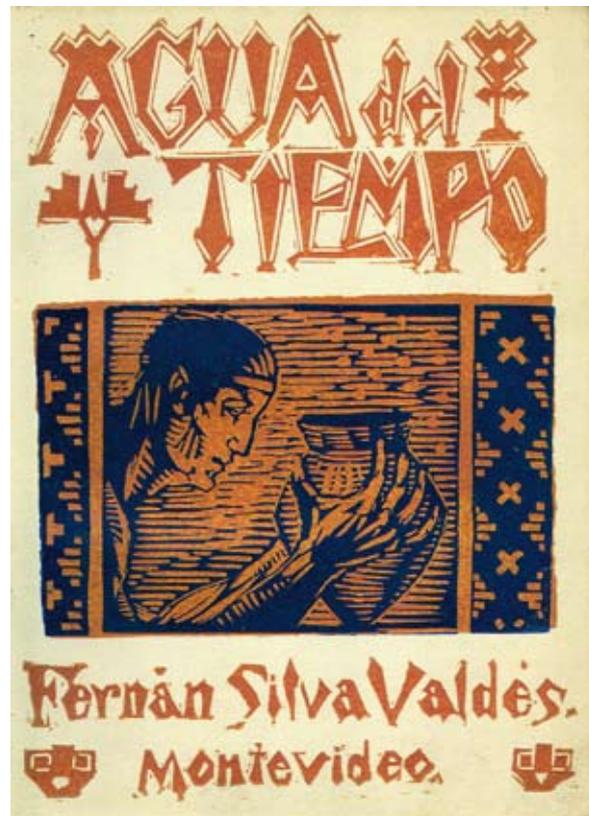
Cielorraso del Museo de Ciencias Naturales de La Plata.
(Del libro *Imaginarios prehispánicos en el arte uruguayo, 1870-1970*).



Milo Beretta (Uruguay). Decoraciones indigenistas en cielorraso de la Quinta Vaz Ferreira
(c.1918). (Del libro *Imaginarios prehispánicos en el arte uruguayo, 1870-1970*).



Carlos Alberto Castellanos (Uruguay). *Motivos indígenas*. Témpera sobre papel. Colección Galería Sur, Montevideo. (Del libro *Imaginarios prehispánicos en el arte uruguayo, 1870-1970*).



Cubierta de la tercera edición del libro *Agua del Tiempo*, de Fernán Silva Valdés. Montevideo, Agencia General de Librerías y Publicaciones, 1924. (Colección CEDODAL).



Dora Araujo Anaya. Cubierta para el libro *Indianismo* de Mercedes Anaya de Urquidi. Buenos Aires, Sociedad Editora Latino-Americana, 1947. (Colección CEDODAL).



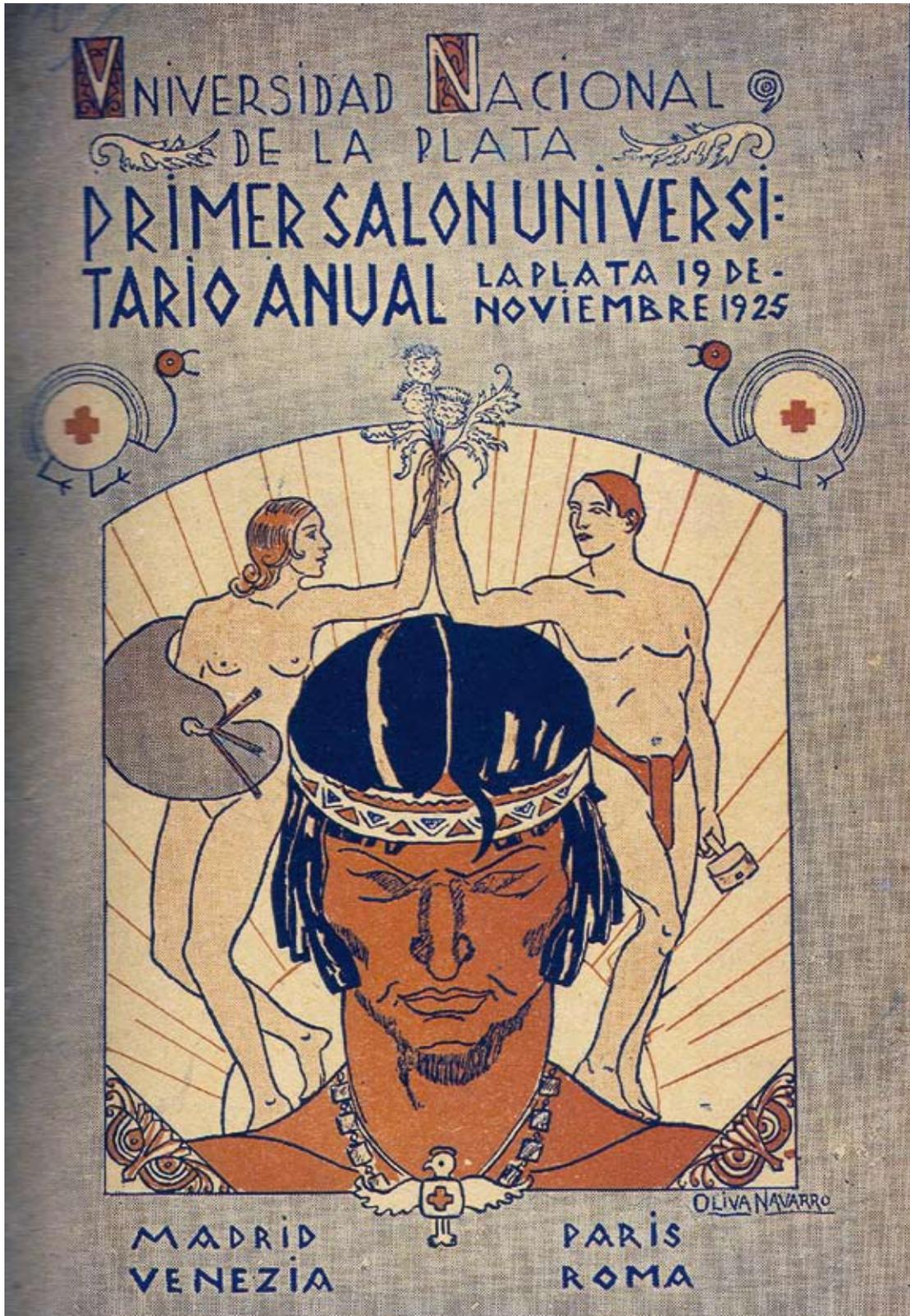
Antonio Quiroga Torrico. "los ídolos del ancestro", ilustración para el libro *Indianismo* de Mercedes Anaya de Urquidi. Buenos Aires, Sociedad Editora Latino-Americana, 1947. (Colección CEDODAL).



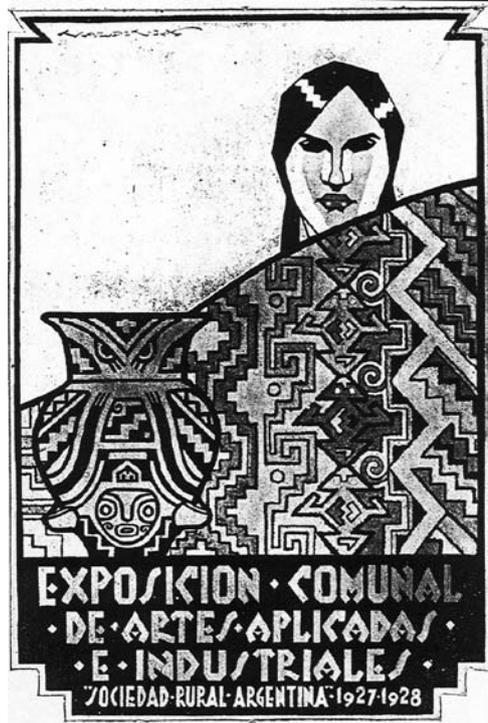
Víctor Augusto Fauvety. Conjunto de piezas indigenistas. I Exposición Comunal de Artes Industriales, Buenos Aires, 1924-1925.



Lisandro Galtier. *Cerámicas calchaquíes*. I Exposición Comunal de Artes Industriales, Buenos Aires, 1924-1925.



Juan Carlos Oliva Navarro. Cubierta del catálogo del I Salón Universitario de La Plata, 1925. (Colección CEDODAL).



Víctor Valdivia. Lema *Iguazú*. Primer premio del concurso de afiches de la III Exposición Comunal de Artes Aplicadas e Industriales. Buenos Aires, 1927-1928.
(De la revista *Áurea*, Buenos Aires, N° 4-5, julio-septiembre de 1927).



Lino Palacio. Lema *Coya*. Tercer premio del concurso de afiches de la III Exposición Comunal de Artes Aplicadas e Industriales. Buenos Aires, 1927-1928.
(De la revista *Áurea*, Buenos Aires, N° 4-5, julio-septiembre de 1927).



Detalle decorativo de las ventanas. Residencia Familia Fracassi, Rosario (1927).
(Foto: Rodrigo Gutiérrez Viñuales).



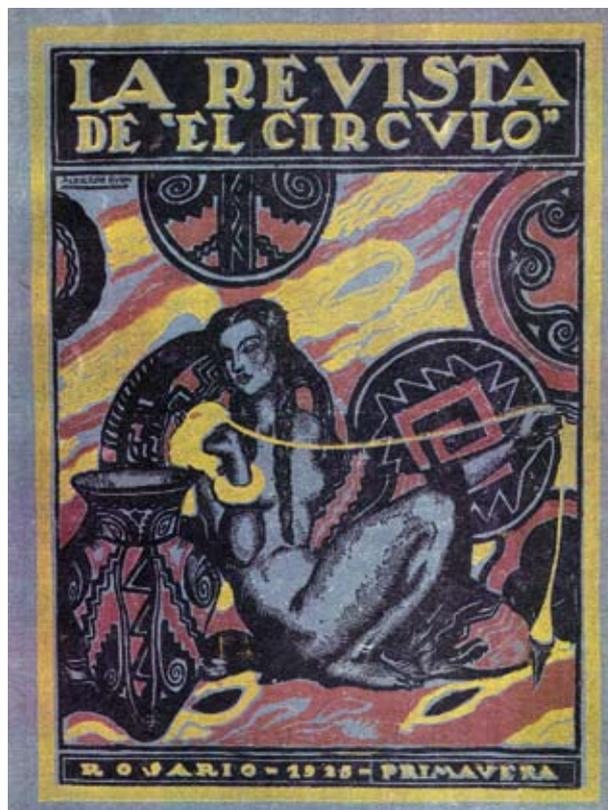
Francisco M. Toledo. *Temple* (Tapiz decorativo estilo draconiano) (1930).
Obra presentada al XII Sal3n de Oto3o, Rosario, 1930.



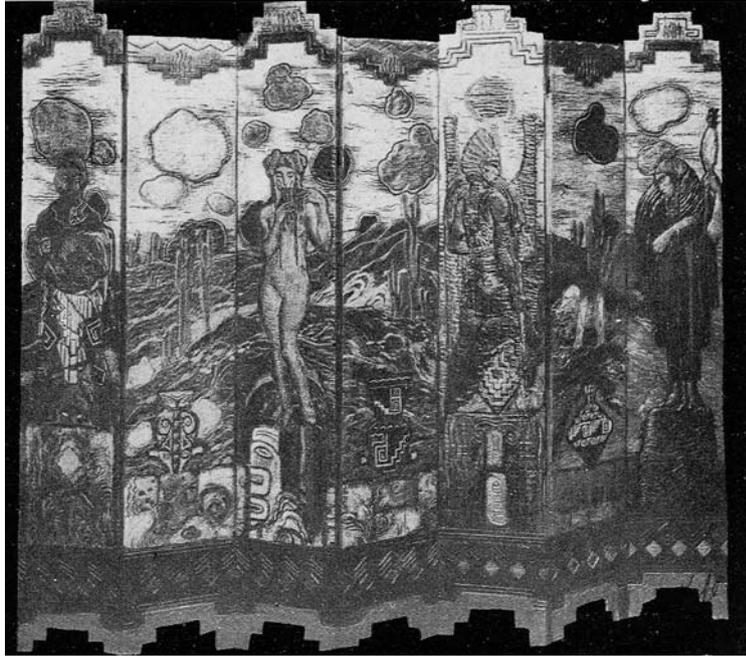
Amira Pinochet de Mu3oz. *Ofrenda* (*Sinf3nía del pasado americano*) (1932). Tapiz.



Alfredo Guido. Ilustración para “La moda en serio” de Lola Pita Martínez. *Plus Ultra*, Buenos Aires, N° 54, octubre de 1920.



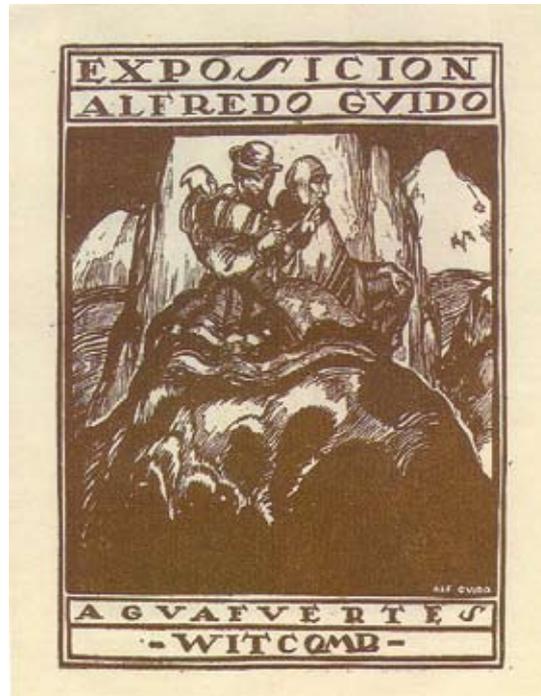
Alfredo Guido. Cubierta del primer número de *La Revista de "El Círculo"*, Rosario, primavera de 1923. (Archivo CEDODAL).



Alfredo Guido y Luis C. Rovatti. *Biombo de Madera tallada (adaptación moderna del estilo calchaquí)*.
La Revista de "El Círculo", Rosario, primavera de 1923. (Archivo CEDODAL).



Alfredo Guido. *Los parias (Tiawanacu, Bolivia)*. (1923). Aguafuerte 4/25. (Colección MLR).



Catálogo de la exposición de aguafuertes de Alfredo Guido en el Salón Witcomb, 1923.
(Archivo Fundación Espigas, Buenos Aires).



Alfredo Guido. *Un día de fiesta* (1924). Óleo sobre lienzo, detalle. Pinturas murales. Residencia José Pedro Majorel, Los Cocos (Córdoba), hoy Museo La Loma.
(Foto: Gentileza de Graciela Scocco).



Alfredo Guido. *Idilio incásico* (1924). Óleo sobre lienzo, detalle. Pinturas murales. Residencia José Pedro Majorel, Los Cocos (Córdoba), hoy Museo La Loma. (Foto: Gentileza de Graciela Scocco).



Alfredo Guido. *Mercado del Altiplano. Principios del siglo XIX* (1924). Óleo sobre lienzo, detalle. Pinturas murales. Residencia José Pedro Majorel, Los Cocos (Córdoba), hoy Museo La Loma. (Foto: Horacio Quiroga).



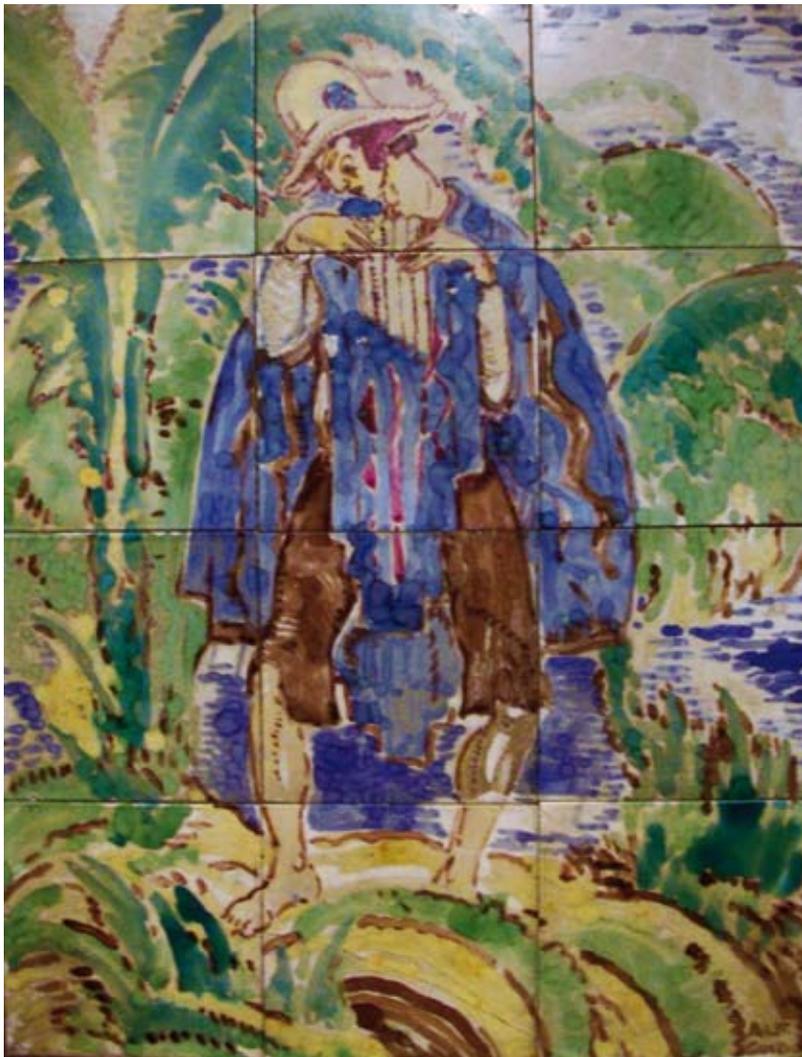
Alfredo Guido. *Mercado del Altiplano. Principios del siglo XIX* (1924). Óleo sobre lienzo, detalle. Pinturas murales. Residencia José Pedro Majorel, Los Cocos (Córdoba), hoy Museo La Loma. (Foto: Gentileza de Graciela Scocco).



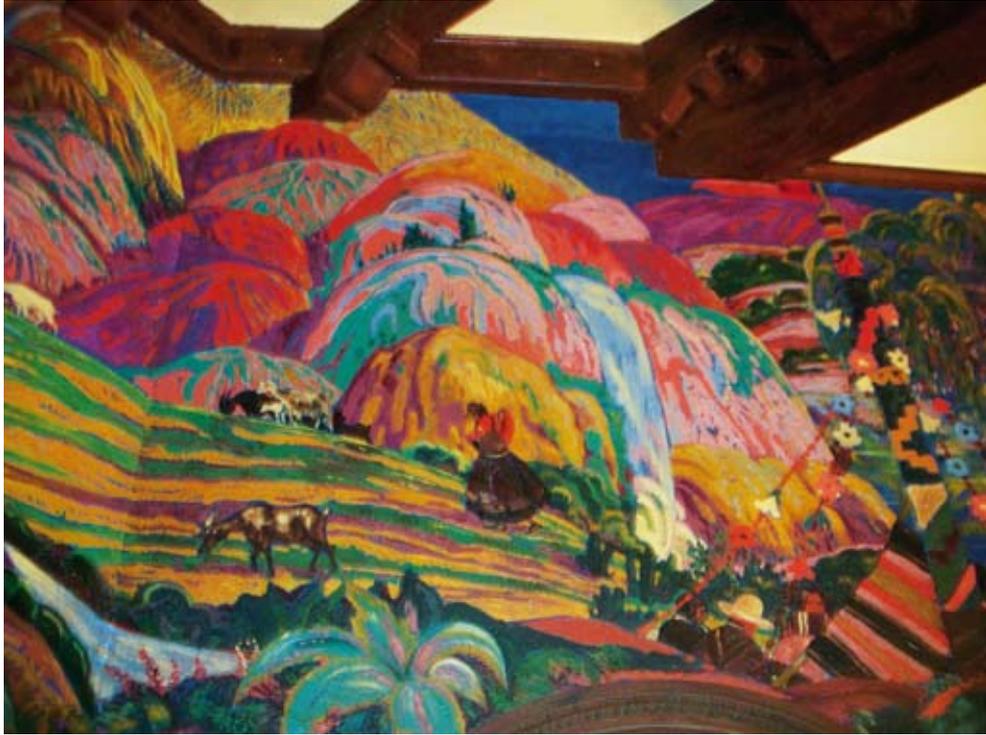
Alfredo Guido. *La chola desnuda* (1924). Óleo sobre lienzo. Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino", Rosario.



Alfredo Guido. Título ornado de artículo. *La Revista de "El Círculo"*, Rosario, octubre de 1925. (Archivo CEDODAL).



Alfredo Guido. *Indígena* (c.1925). Azulejo. (Colección privada).



Alfredo Guido. *Escenas del Altiplano* (1927). Óleo sobre lienzo, detalle. Pinturas murales. Residencia Familia Fracassi, Rosario. (Foto: Rodrigo Gutiérrez Viñuales).



Alfredo Guido. *Escenas del Altiplano* (1927). Óleo sobre lienzo, detalle. Pinturas murales. Residencia Familia Fracassi, Rosario. (Foto: Rodrigo Gutiérrez Viñuales).



Alfredo Guido. *Escenas del Altiplano* (1927). Óleo sobre lienzo, detalle. Pinturas murales. Residencia Familia Fracassi, Rosario. (Foto: Rodrigo Gutiérrez Viñuales).



Alfredo Guido. *Escenas del Altiplano* (1927). Óleo sobre lienzo, detalle. Pinturas murales. Residencia Familia Fracassi, Rosario. (Foto: Rodrigo Gutiérrez Viñuales).



Alfredo Guido. *Escenas del Altiplano* (1927). Óleo sobre lienzo, detalle. Pinturas murales. Residencia Familia Fracassi, Rosario. (Foto: Rodrigo Gutiérrez Viñuales).



Alfredo Guido. *Escenas del Altiplano* (1927). Óleo sobre lienzo, detalle con la Catedral de Puno. Pinturas murales. Residencia Familia Fracassi, Rosario. (Foto: Rodrigo Gutiérrez Viñuales).



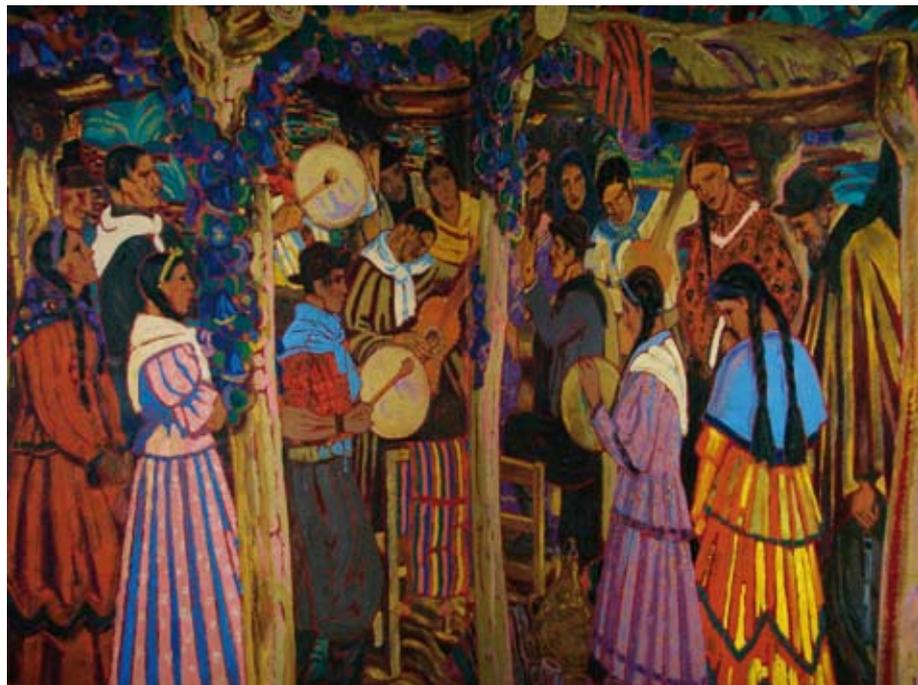
Alfredo Guido. *Escenas del Altiplano* (1927). Óleo sobre lienzo, detalle. Pinturas murales. Residencia Familia Fracassi, Rosario. (Foto: Rodrigo Gutiérrez Viñuales).



Alfredo Guido. *Escenas del Altiplano* (1927). Óleo sobre lienzo, detalle. Pinturas murales. Residencia Familia Fracassi, Rosario. (Foto: Rodrigo Gutiérrez Viñuales).



Alfredo Guido. *Escenas del Altiplano* (1927). Óleo sobre lienzo, detalle. Pinturas murales. Residencia Familia Fracassi, Rosario. (Foto: Rodrigo Gutiérrez Viñuales).



Alfredo Guido. *Escenas del campo argentino* (1928). Óleo sobre lienzo, detalle de una fiesta campera. Pinturas murales realizadas para el Pabellón argentino de la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929, hoy en la Escuela Normal N° 2 de Rosario. (Foto: Rodrigo Gutiérrez Viñuales).



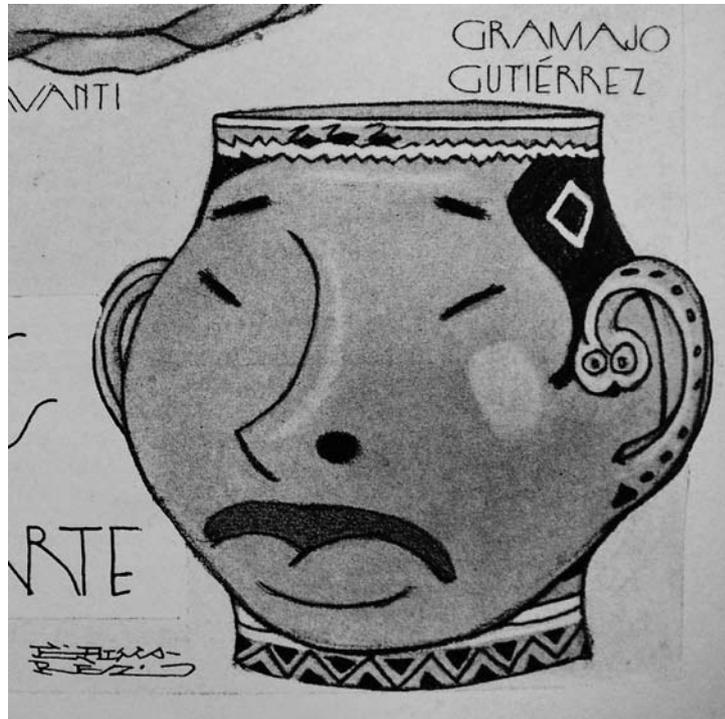
Alfredo Guido. *Escenas del campo argentino* (1928). Óleo sobre lienzo, detalle. Pinturas murales realizadas para el Pabellón argentino de la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929, hoy en la Escuela Normal N° 2 de Rosario. (Foto: Rodrigo Gutiérrez Viñuales).



Alfredo Guido. Detalle de la pintura correspondiente a la ciudad de La Paz. Mural *La Ruta Panamericana* (1942). Salón de Turismo, Automóvil Club Argentino, Buenos Aires. (Foto: Rodrigo Gutiérrez Viñuales).



Alfredo Guido. Detalle de la pintura correspondiente a la ciudad de Cuzco. Mural *La Ruta Panamericana* (1942). Salón de Turismo, Automóvil Club Argentino, Buenos Aires. (Foto: Rodrigo Gutiérrez Viñuales).



Eduardo Álvarez. Caricaturización indigenista de Alfredo Gramajo Gutiérrez. En: "Artistas premiados en el VII Salón de Arte". *Plus Ultra*, Buenos Aires, Nº 31, noviembre de 1918.



Alfredo Gramajo Gutiérrez. *La feria de Simoca* (1937). Óleo sobre tabla. Museo de Bellas Artes de La Boca "Quinquela Martín", Buenos Aires.



Emilio Centurión. *Tipos cuzqueños* (c.1925). Óleo sobre lienzo. Colección privada.



Guillermo Buitrago. *Ruinas incaicas* (1929). Tinta sobre papel.
(Repr.: *Amauta*, Lima, junio de 1929, N° 24, p. 39).



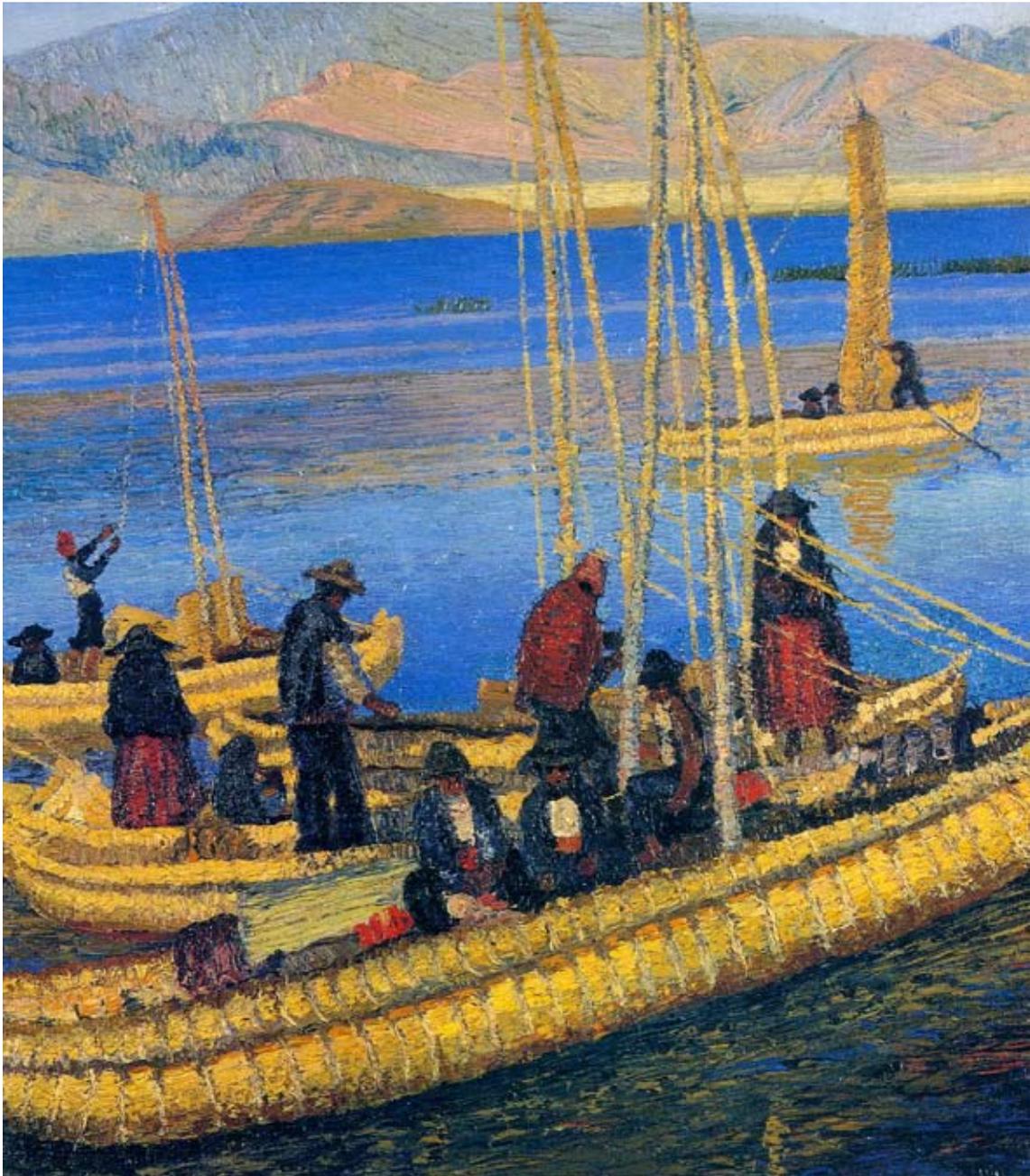
Guillermo Buitrago. *Piedras milenarias (Tiwanaku)* (1929). Tinta sobre papel.
(Repr.: *Amauta*, Lima, junio de 1929, N° 24, p. 40).



Gustavo Bacarissas. Escenas indígenas argentinas (1928). Pinturas murales en la capilla del Pabellón argentino. Exposición Iberoamericana de Sevilla, 1929.
(Foto: Rodrigo Gutiérrez Viñuales).



José Malanca. *La Paz moderna* (Bolivia) (c.1927). Óleo sobre lienzo.
Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino", Rosario.



José Malanca. *Sábado en el Titicaca* (1928). Detalle. Óleo sobre lienzo. Colección privada.



José Malanca. *Motivo del Altiplano (Iglesia de Zurite)*. (c.1932). Óleo sobre lienzo.
Museo Provincial de Bellas Artes, La Plata.



José Malanca. Balseros. Dibujo incluido en el número extraordinario de *Mundial* dedicado a los departamentos de Cuzco y Arequipa. Lima, 31 de diciembre de 1928.



José Malanca. Retrato fotográfico de José Carlos Mariátegui y su esposa Ana Chiappe, en el patio de la casa de Washington. Lima, 1929.



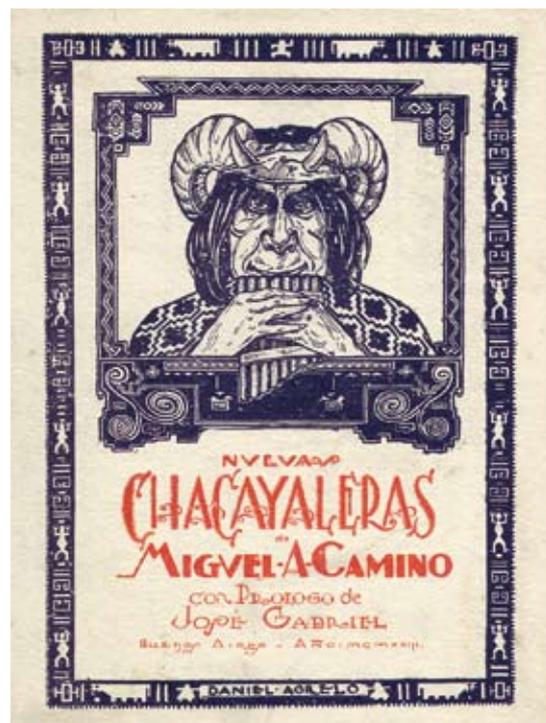
Pompeo Boggio. *Tipos quechuas* (1912). Obra presentada al Salón Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1912.



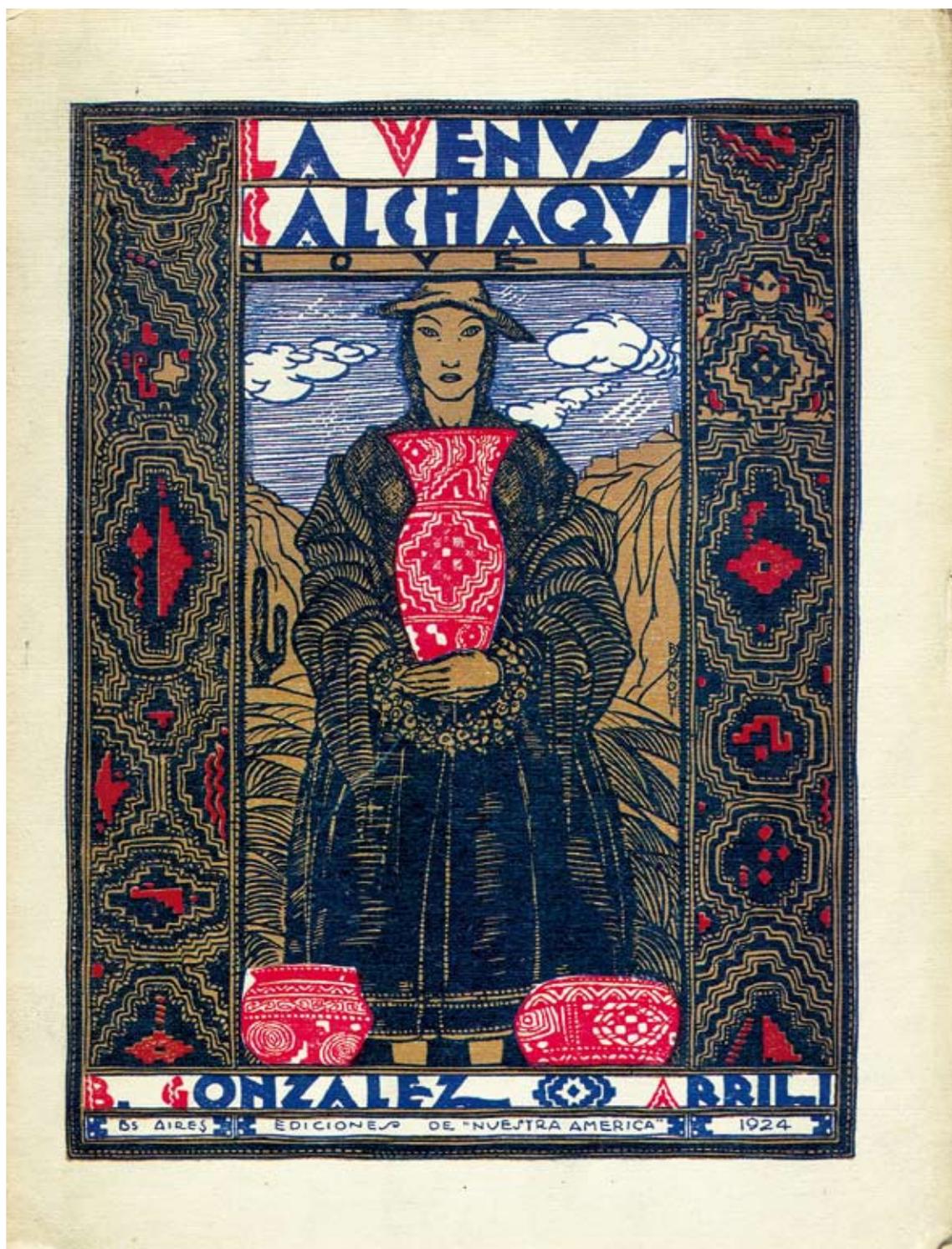
Jorge Bermúdez. *Riña de gallos* (1917). Óleo sobre lienzo. Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”, Rosario.



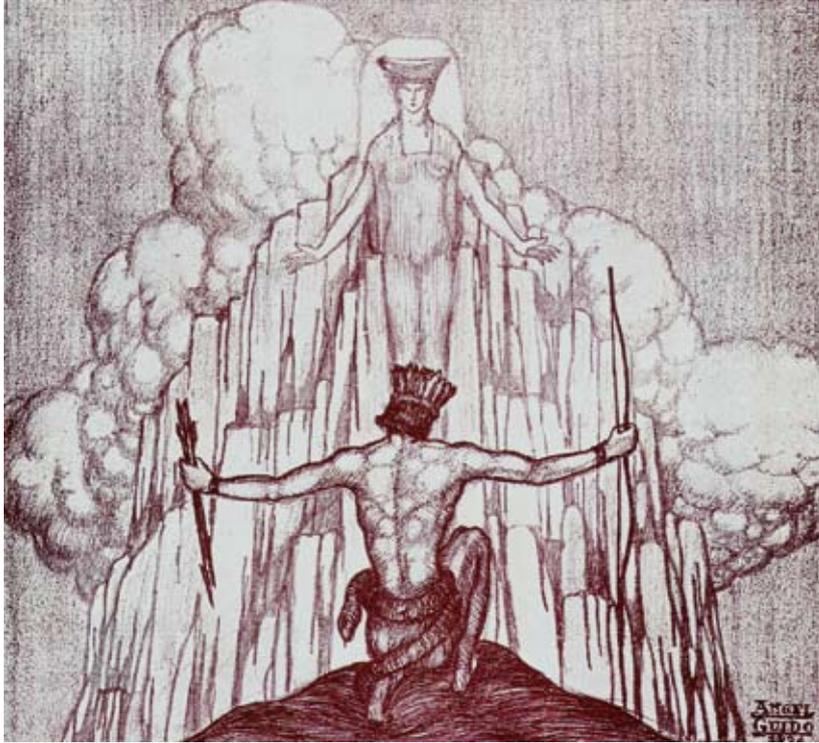
Fidel de Lucía. Cubierta de *Las vírgenes del sol. Poema incaico* de Ataliva Herrera. Buenos Aires, Agencia General de Librerías y Publicaciones, 1920. (Colección CEDODAL).



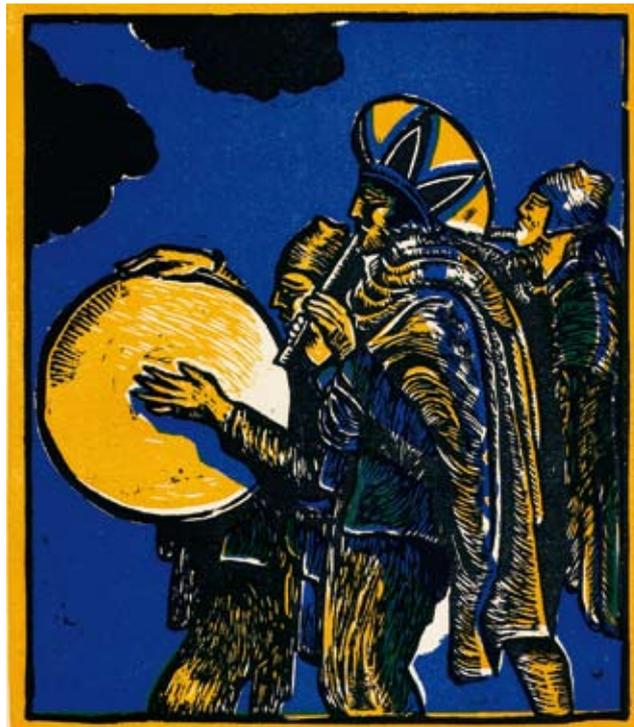
Daniel Marcos Agrelo. Cubierta de *Nuevas Chacayaleras*, de Miguel A. Camino. Buenos Aires, Talleres Gráficos de S. Merovich, 1923. (Colección CEDODAL).



José Bonomi. Cubierta de *La Venus calchaquí* de Bernardo González Arrili. Buenos Aires, "Nuestra América", 1924. (Colección CEDODAL).



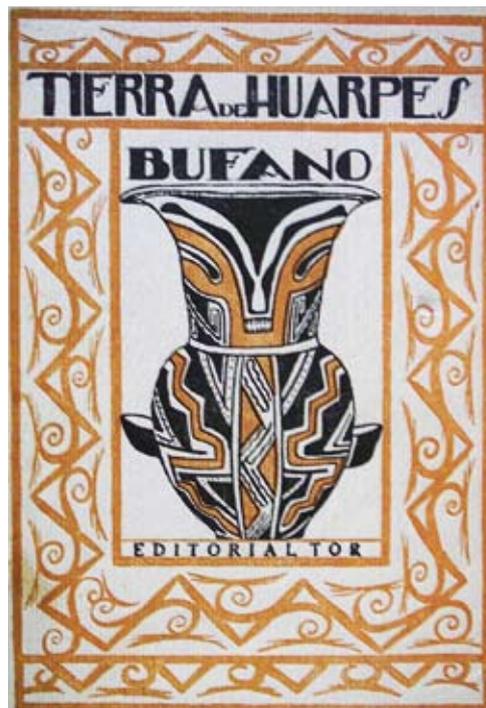
Ángel Guido. Ilustración para “Cuento Inkaiko”, de Luis Gabar Palacio. *La Revista de “El Círculo”*, Rosario, otoño-invierno de 1924. (Archivo CEDODAL).



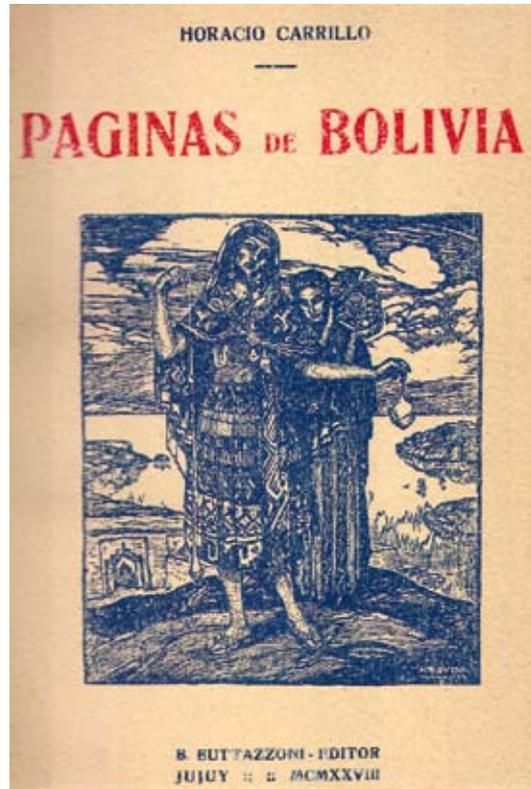
Argentina Arévalo. Sin título. Tricromía xilográfica. *La Revista de “El Círculo”*, Rosario, otoño-invierno de 1924. (Archivo CEDODAL).



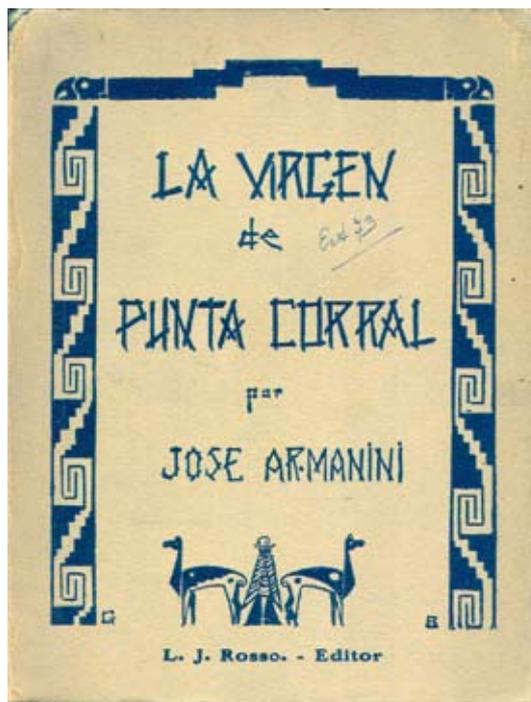
Gonzalo Leguizamón Pondal. Cubierta de *Tierra Fragosa* de Julio V. González. Buenos Aires-Madrid, Juan Roldán y Cía., 1926. (Colección CEDODAL).



Cubierta de *Tierra de Huarpes*, de Alfredo R. Bufano. Buenos Aires, Editorial Tor, 1927. (Gentileza: Roberto Vega).



Alfredo Guido. Cubierta del libro *Páginas de Bolivia*, de Horacio Carrillo. Jujuy, B. Buttazzoni editor, 1928. (Colección CEDODAL).



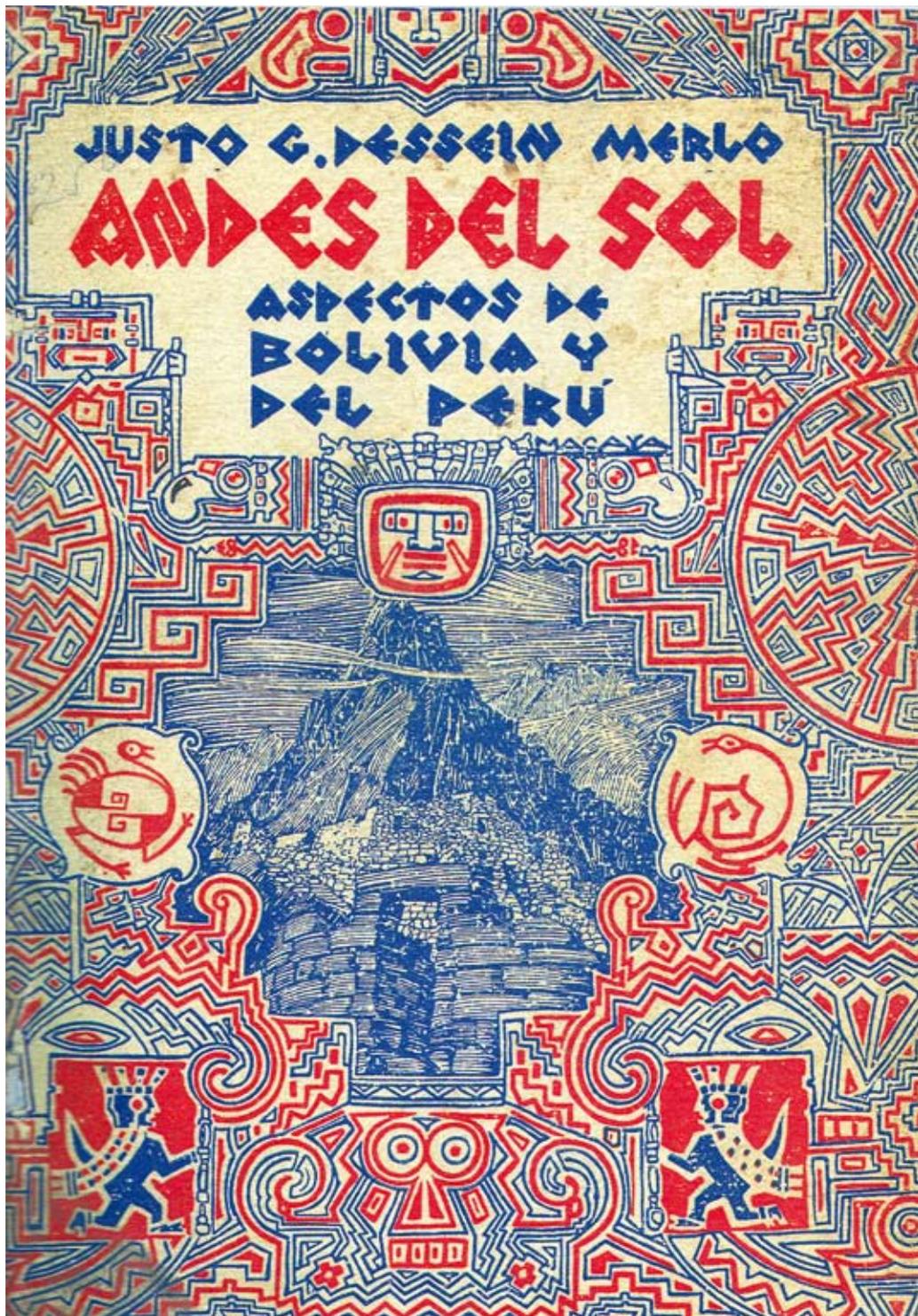
Guillermo Buitrago. Cubierta del libro *La Virgen de Punta Corral*, de José Armanini. Buenos Aires, L. J. Rosso Editor, 1929. (Colección CEDODAL).



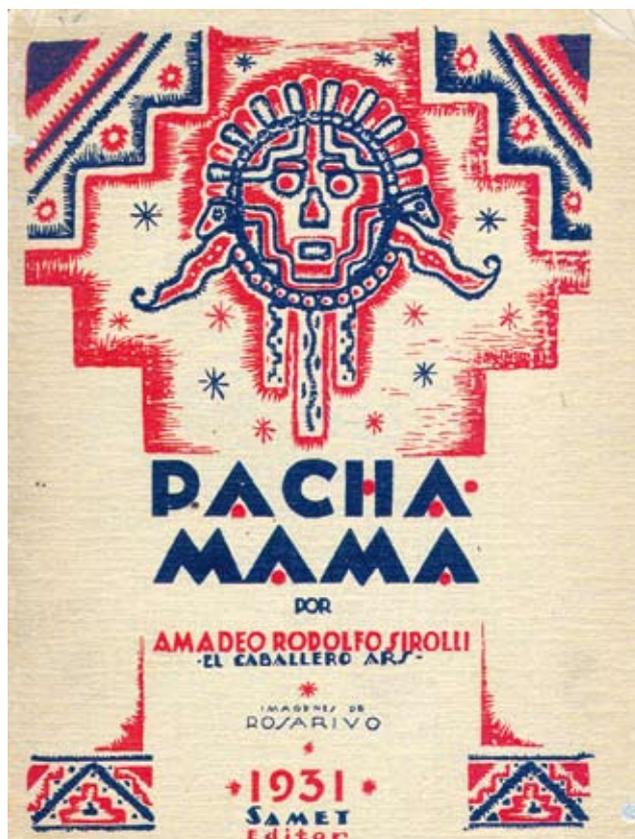
Guillermo Buitrago. Ilustración para el libro *La Virgen de Punta Corral*, de José Armanini. Buenos Aires, L. J. Rosso Editor, 1929. (Colección CEDODAL).



Guillermo Buitrago. Ilustración para el libro *La Virgen de Punta Corral*, de José Armanini. Buenos Aires, L. J. Rosso Editor, 1929. (Colección CEDODAL).



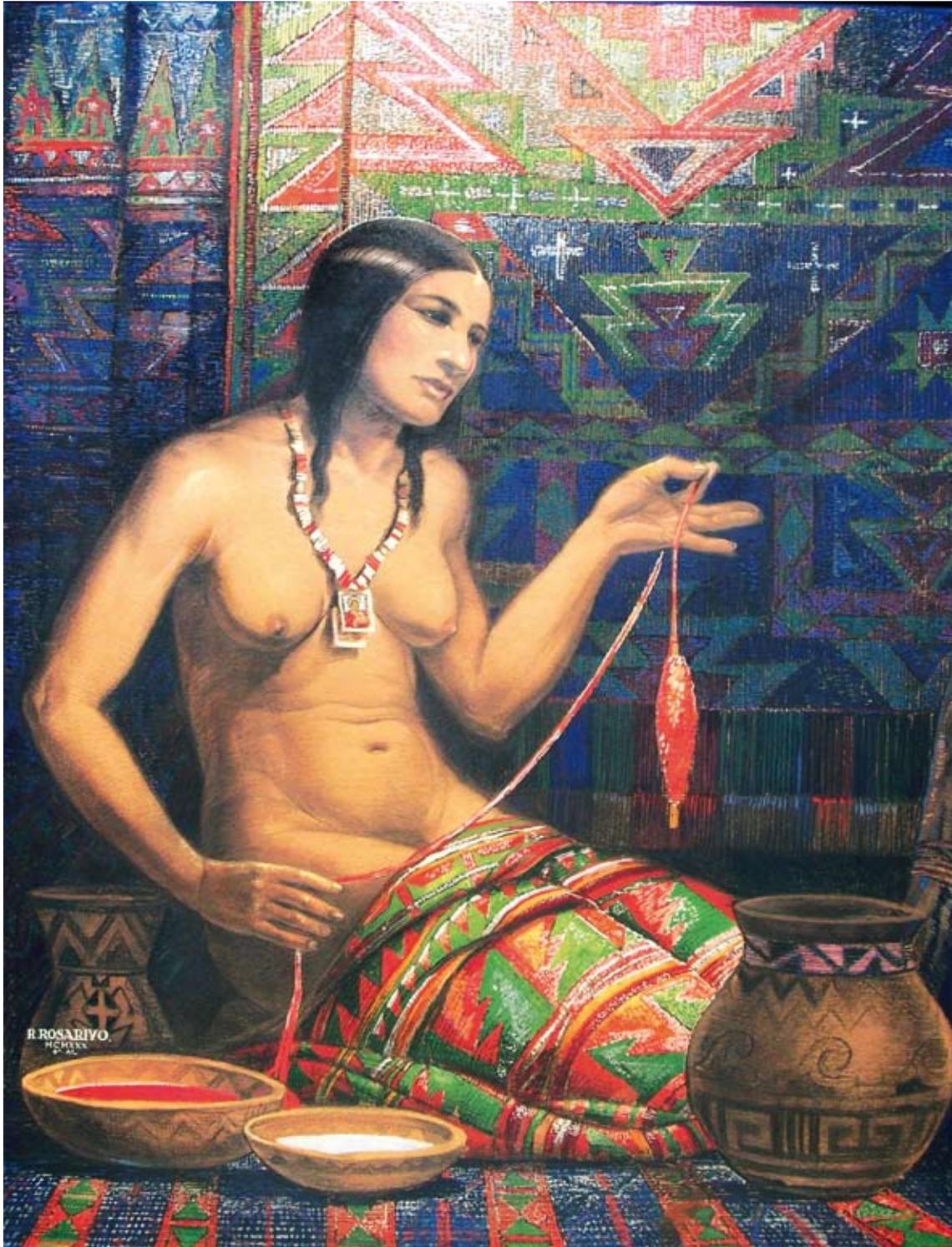
Luis Macaya. Cubierta del libro *Andes del Sol. Aspectos de Bolivia y del Perú*, de Justo G. Dessen Merlo. Buenos Aires, "El Ateneo", 1929. (Colección CEDODAL).



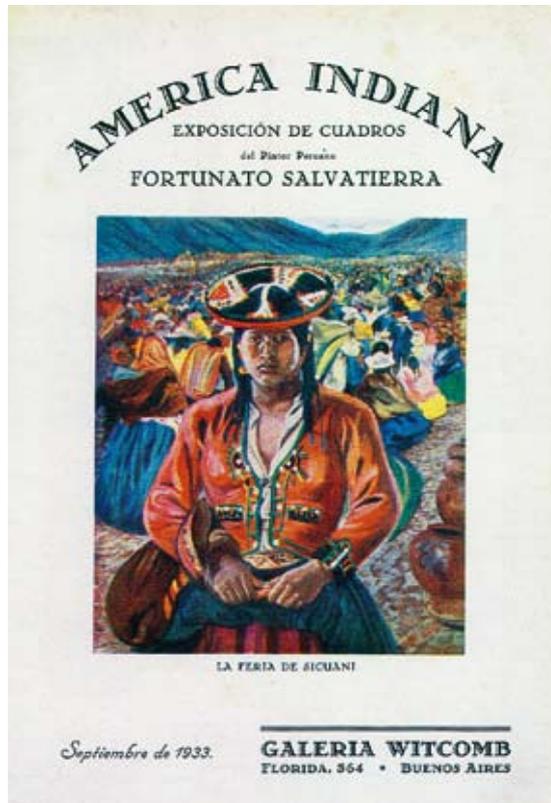
Raúl Mario Rosario. Cubierta de *Pacha Mama* de Amadeo Rodolfo Sirolli. Buenos Aires, J. Samet Editor, 1931. (Colección CEDODAL).



Raúl Mario Rosario. Ilustración incluida en *Pacha Mama* de Amadeo Rodolfo Sirolli. Buenos Aires, J. Samet Editor, 1931. (Colección CEDODAL).



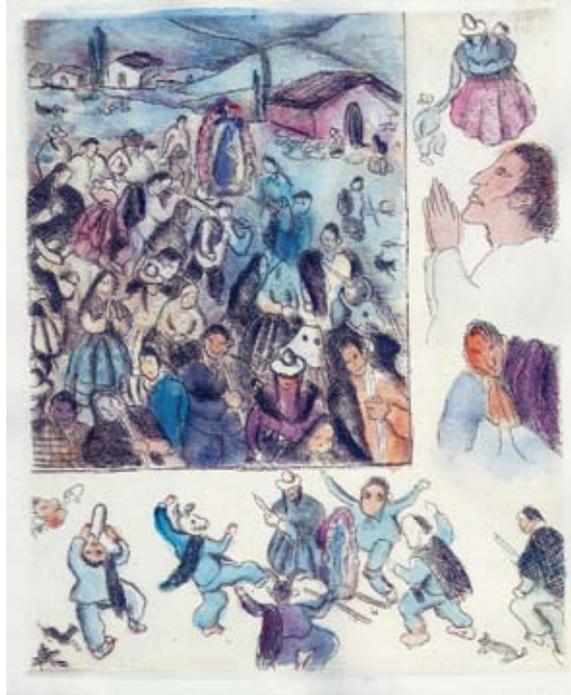
Raúl M. Rosarivo. *Tejedora* (Buenos Aires, 1930). Pastel sobre cartón. Museo de Artes Plásticas "Eduardo Sívori", Buenos Aires.



Catálogo de la exposición de Fortunato Salvatierra en el Salón Witcomb, septiembre de 1933.
(Archivo Fundación Espigas, Buenos Aires).



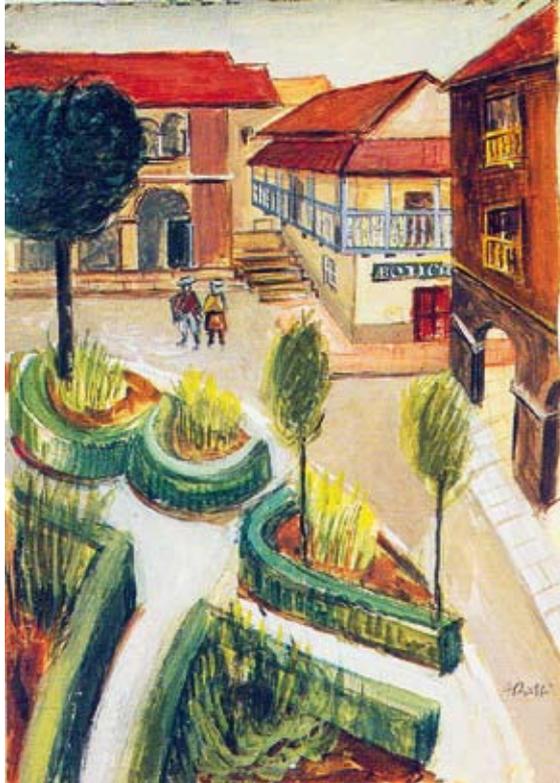
Catálogo de la exposición de Enrique Camino Brent en el Salón Witcomb, julio-agosto de 1939.
(Archivo Fundación Espigas, Buenos Aires).



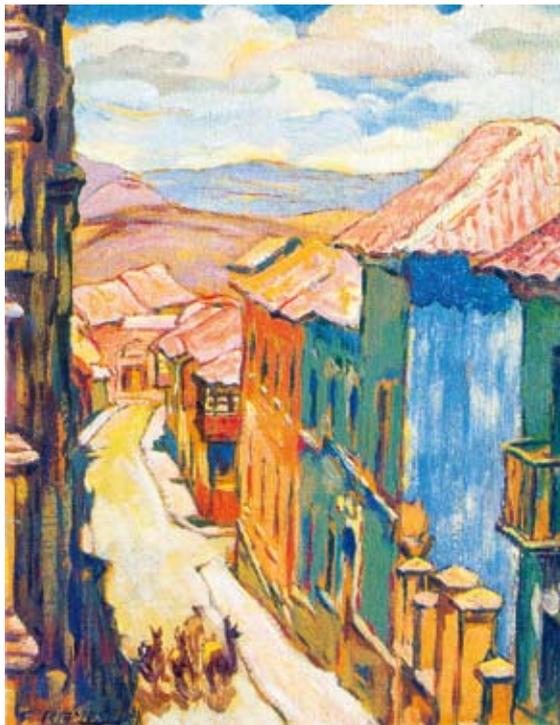
Elba Villafañe. Aguafuerte incluido en la edición limitada de *Jujuy*, de Julio Aramburu. Buenos Aires, Viau y Zona, 1935. (Colección CEDODAL).



Antonio Berni. *Jujuy* (1937) (detalle). Óleo sobre arpillera. Museo de la Patagonia Francisco P. Moreno, Bariloche.



Attilio Rossi. *Plaza de Armas, Cuzco* (1937). Acuarela. Colección de la familia (Italia).



Francisco Ramoneda. *Techos de Potosí* (1940). Óleo sobre tabla.
Estudio-Museo Ramoneda, Humahuaca.

ANA S. CABRERA

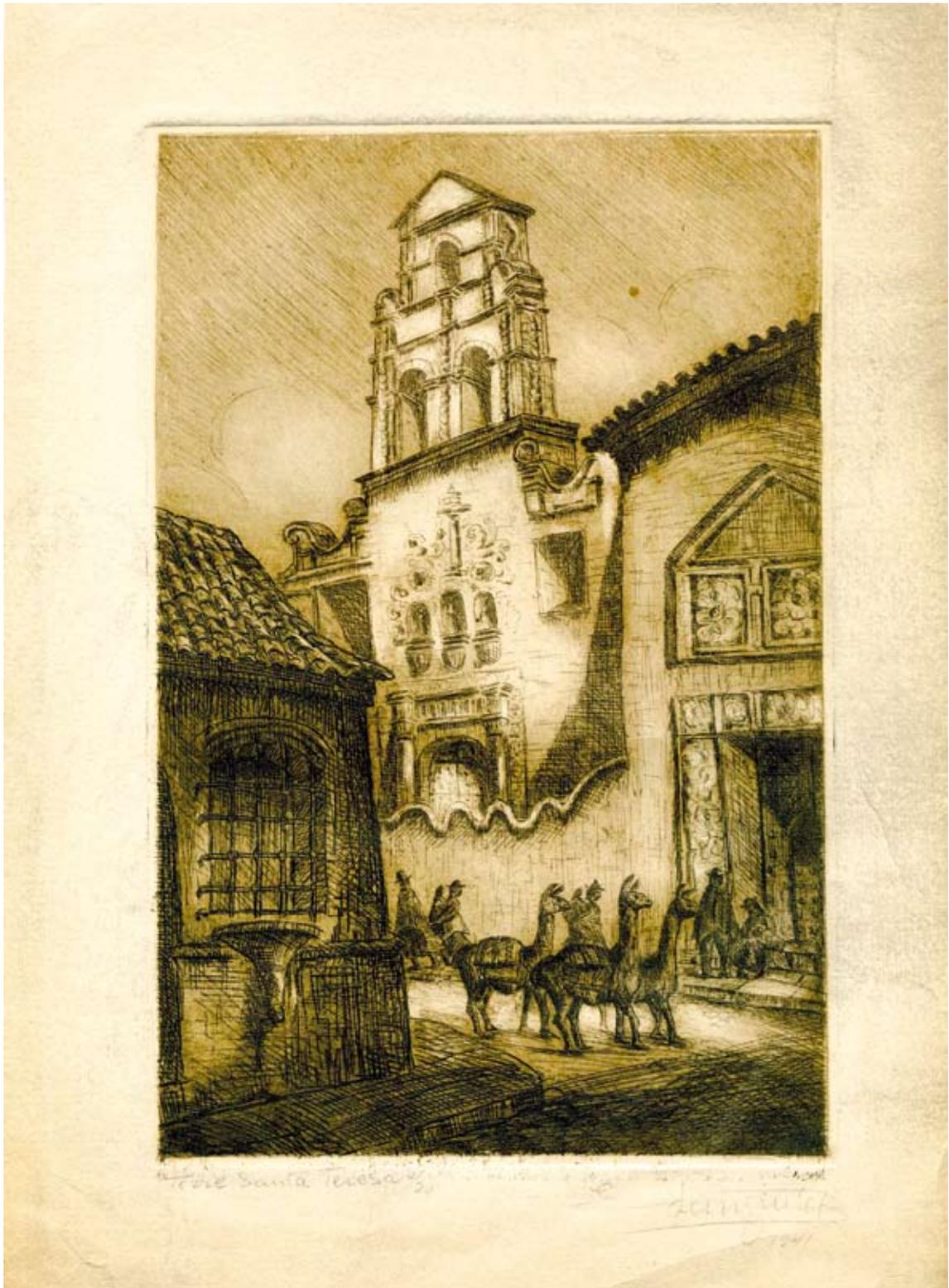


RUTAS DE AMÉRICA

MCMXLI

EDITORES: PEUSER, Leda. • BUENOS AIRES

Francisco De Santo. Cubierta del libro *Rutas de América*, de Ana S. Cabrera. Buenos Aires, Peuser, 1941. (Colección CEDODAL).



Ernesto Lanziuto. *Torre Santa Teresa* , Potosí (1941). Aguafuerte. (Colección CEDODAL).



Ernesto Lanziuto. *Panorama de Puno (Balseros)* (c.1941). Óleo sobre lienzo. Museo de Arte Popular del Instituto Americano de Arte, Cuzco. (Foto: Alejo Gutiérrez Viñuales).



Ernesto Lanziuto. *Calle colonial* (1941). Óleo sobre lienzo. Museo Municipal "Carlos Dreyer", Puno. (Foto: Alejo Gutiérrez Viñuales).



Ernesto Scotti. *El bailecito* (1942). Pinturas murales en el Hotel Salta, Salta (Argentina).
(Foto: Rodrigo Gutiérrez Viñuales).



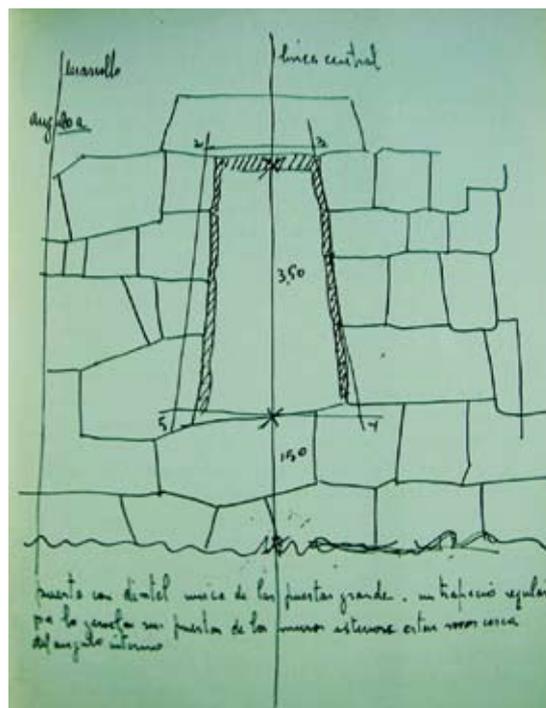
Ernesto Scotti. *El llamero* (1942). Pinturas murales en el Hotel Salta, Salta (Argentina).
(Foto: Rodrigo Gutiérrez Viñuales).



Raúl Monsegur. *Escenas del norte* (detalle). Murales. Galería San Nicolás, Buenos Aires.
(Foto: Patricia Méndez).



Libero Badii. *Calle del Cuzco* (1945). Tinta sobre papel. En: Martino, Federico. *Libero Badii. Vida = Arte*. Buenos Aires, Ediciones Van Riel, 1975.



Libero Badii. *Machu Picchu*. Tinta sobre papel. (Archivo Libero Badii, Buenos Aires).



Clement Moreau. *Procesión de indios en los Andes*. Xilografía. Colección privada.



Carybé. *Tapiz de los Chicuanas* (1944). Óleo sobre lienzo. Colección privada.



Carybé. Ilustración incluida en su libro *Ajtuss*. Buenos Aires, Botella al Mar, 1948. (Colección CEDODAL).



Carybé. Ilustración incluida en su libro *Ajtuss*. Buenos Aires, Botella al Mar, 1948. (Colección CEDODAL).



Gertrudis Chale. *Ofrenda de hoja de coca* (c.1948). Óleo sobre tabla. Colección privada.



Florencio Molina Campos. *Baile en la Quebrada* (1949). Témpera sobre cartón. Museo Florencio Molina Campos, Moreno (Buenos Aires).



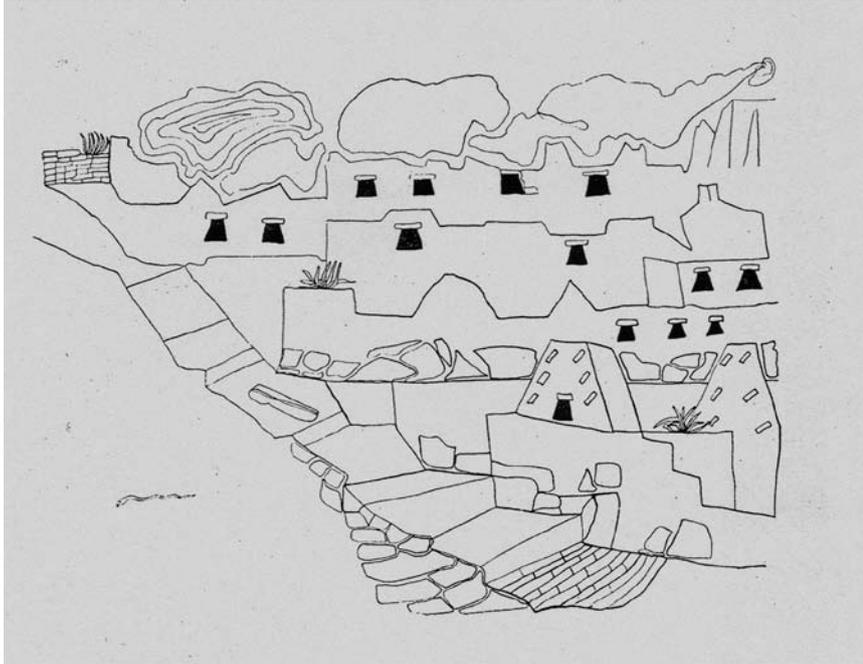
Armando Sica. *Cruz Velacui* (*Adoración de la cruz en Pisac*) (c.1949). Témpera sobre papel. Colección privada.



Gertrudis Chale. *Escena andina* (1953). Óleo sobre hardboard. Estudio Aslán y Ezcurra, Buenos Aires.



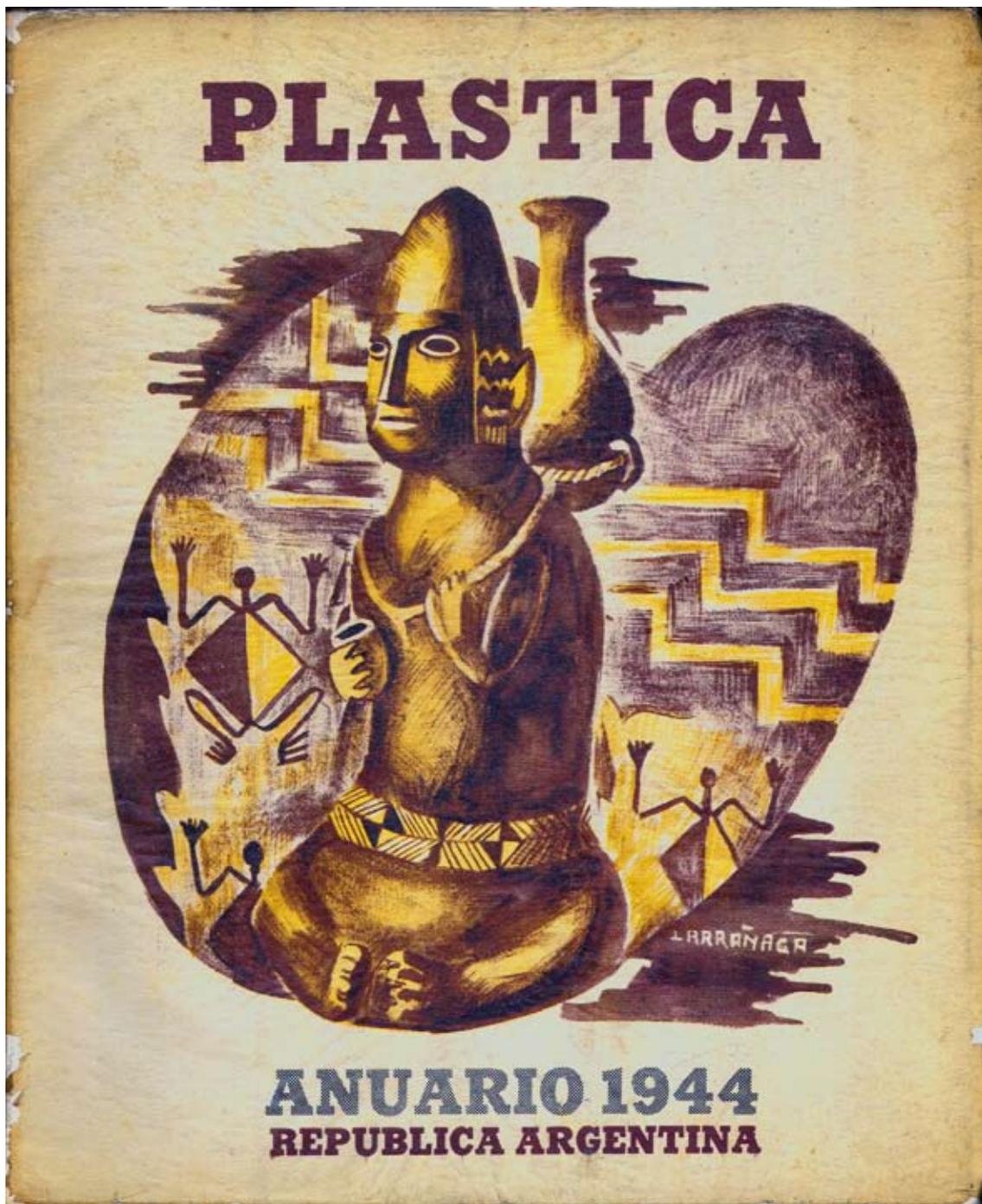
Gertrudis Chale. *Escenas andinas* (1954). Detalle. Pinturas murales en la Galería Santa Fe, Buenos Aires. (Foto: Alejo Gutiérrez Viñuales).



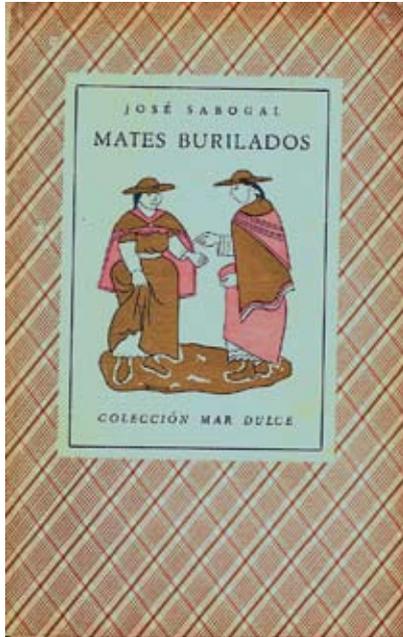
Elba Fábrega. *Altura de Machu Picchu*. Tinta sobre papel. En: *Continente*, Buenos Aires, N° 103, octubre-diciembre de 1955.



Cubierta de *Metafísica de la Prehistoria Indoamericana*, de Joaquín Torres García. Montevideo, Asociación de Arte Constructivo, 1939. (Colección CEDODAL).



Enrique de Larrañaga. Cubierta del *Anuario Plástica* 1943. Buenos Aires, Ediciones Plástica, 1943. (Colección CEDODAL).



Luis Seoane. Cubierta del libro *Mates burilados*, de José Sabogal. Buenos Aires, Editorial Nova, Colección Mar Dulce, 1945. (Colección CEDODAL).



Luis Seoane. *Homenaje a Guamán Poma de Ayala* (1960). Hierro y bronce sobre mosaico. Galería del Centro, Esmeralda 561, Buenos Aires. (Foto: Néstor Paz)



Alfredo Bigatti. Placa conmemorativa dedicada por la Comisión Nacional de Bellas Artes al escultor Lucio Correa Morales (1924). Cementerio de la Recoleta, Buenos Aires (Foto: Rodrigo Gutiérrez Viñuales)



Alfredo Bigatti. Placa conmemorativa dedicada por la Comisión Nacional de Bellas Artes al escultor Lucio Correa Morales, detalle (1924). Cementerio de la Recoleta, Buenos Aires (Foto: Rodrigo Gutiérrez Viñuales)



Luis Perloti. *La Niña del Cuzco* (1923). Madera.



Luis Perloti. *Quechua* (c.1925). Madera de Quebracho. Museo de Esculturas Luis Perloti, Buenos Aires.



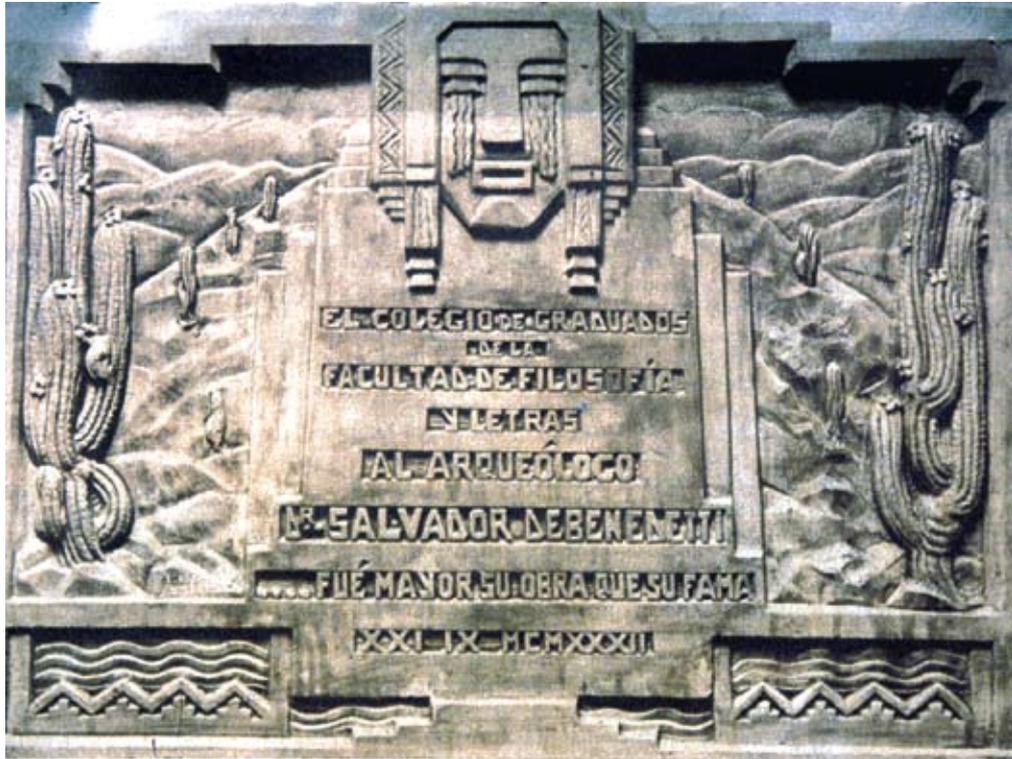
Luis Perloti. *Ofrenda cuzqueña*. Piedra. Museo de Esculturas Luis Perloti, Buenos Aires.



Luis Perloti y Héctor Greslebin. Proyecto de Monumento a la Independencia Argentina en la quebrada de Humahuaca. Lema "Humahuaca" (1928). Segundo premio del concurso.



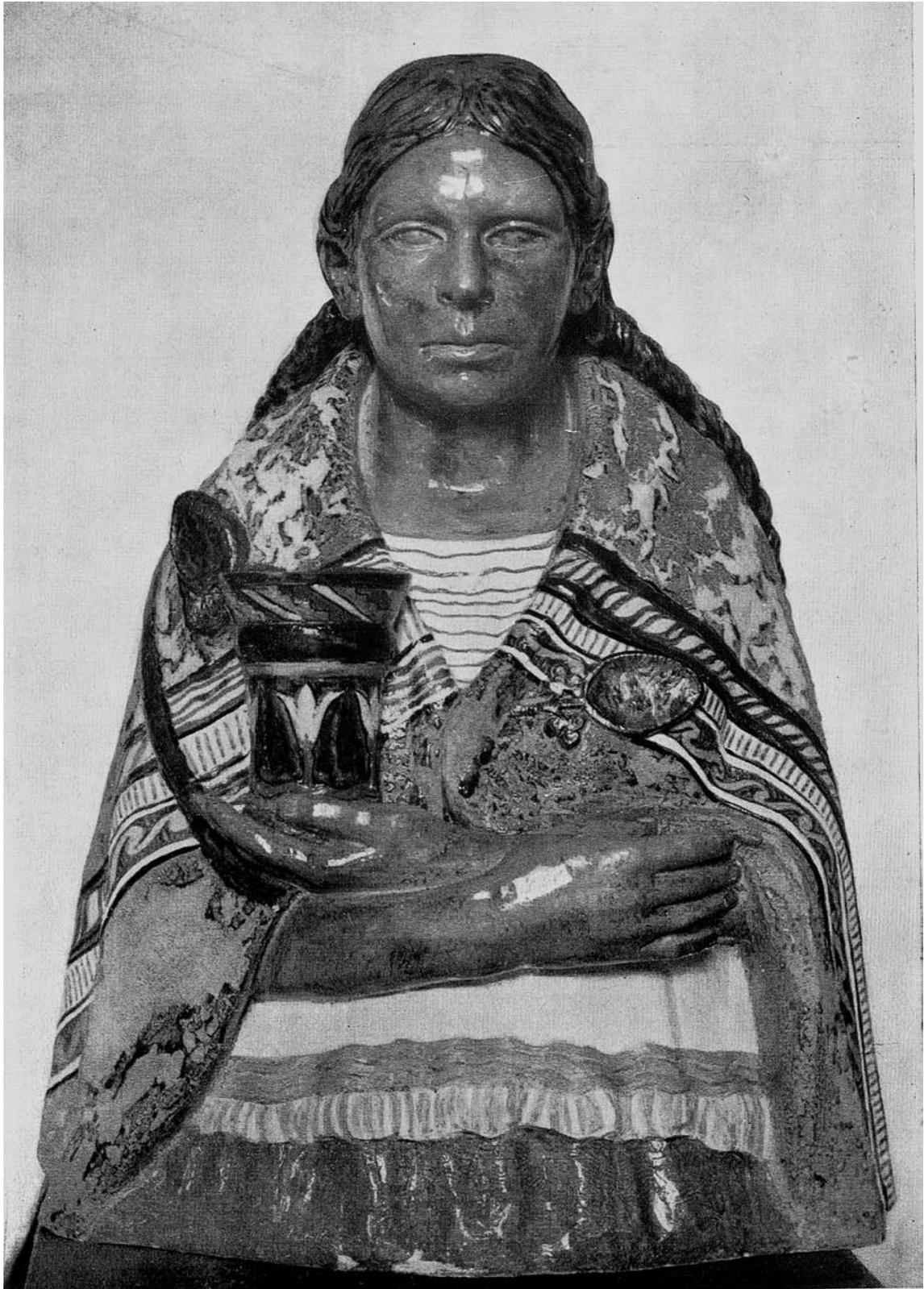
Luis Perloti. Placa "Benjamín S. Basualdo", 26 de enero de 1931. Cementerio de la Recoleta, Buenos Aires. (Foto: Rodrigo Gutiérrez Viñuales).



Luis Perloti. Placa conmemorativa del arqueólogo Salvador Debenedetti, dedicada por el Colegio de Graduados de la Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires (1932).



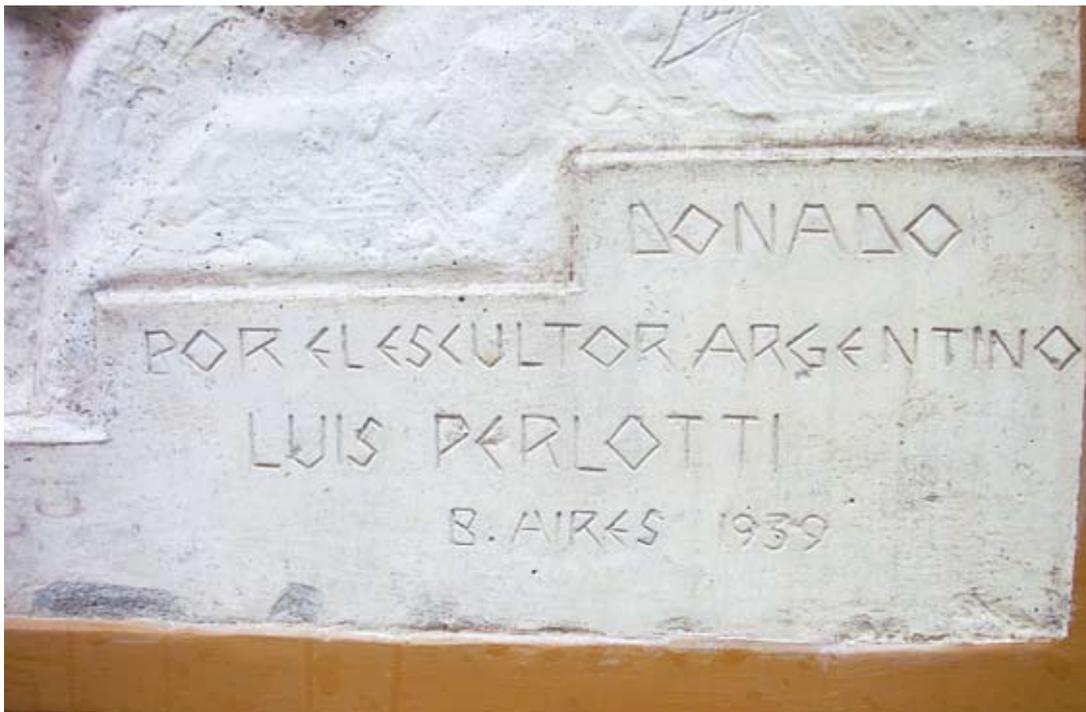
Luis Perloti. *Danza de Cóndores (Machu Picchu)* (c.1935). Piedra. Museo de Esculturas Luis Perloti, Buenos Aires.



Luis Perloti. *Niña del kero* (1936). Cerámica policromada. Museo de Esculturas Luis Perloti, Buenos Aires.



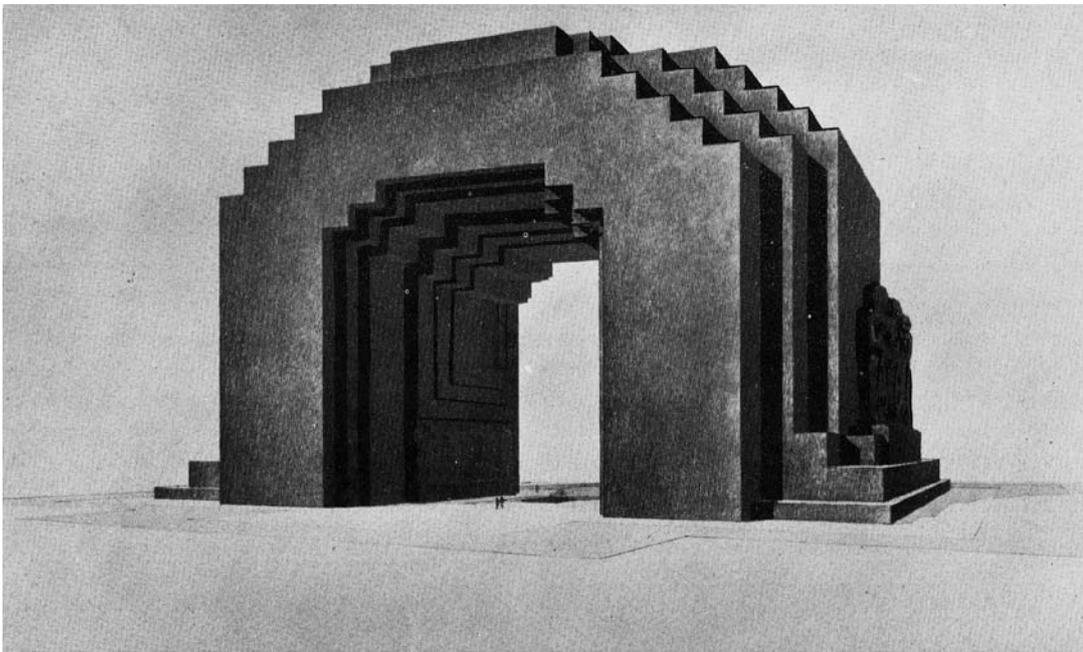
Luis Perloti. *Las tejedoras* (c.1939). Relieve en piedra. Donado por el artista al Barrio de la Boca, Buenos Aires. (Foto: Rodrigo Gutiérrez Viñuales)



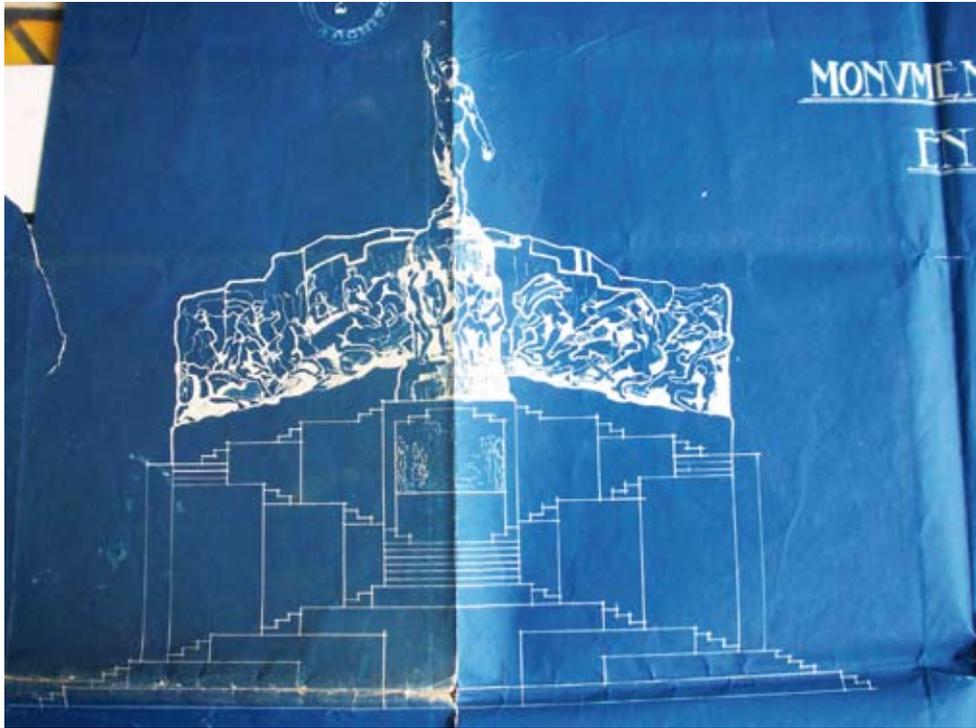
Luis Perloti. Detalle de *Las tejedoras* (c.1939). Relieve en piedra. Donado por el artista al Barrio de la Boca, Buenos Aires. (Foto: Rodrigo Gutiérrez Viñuales)



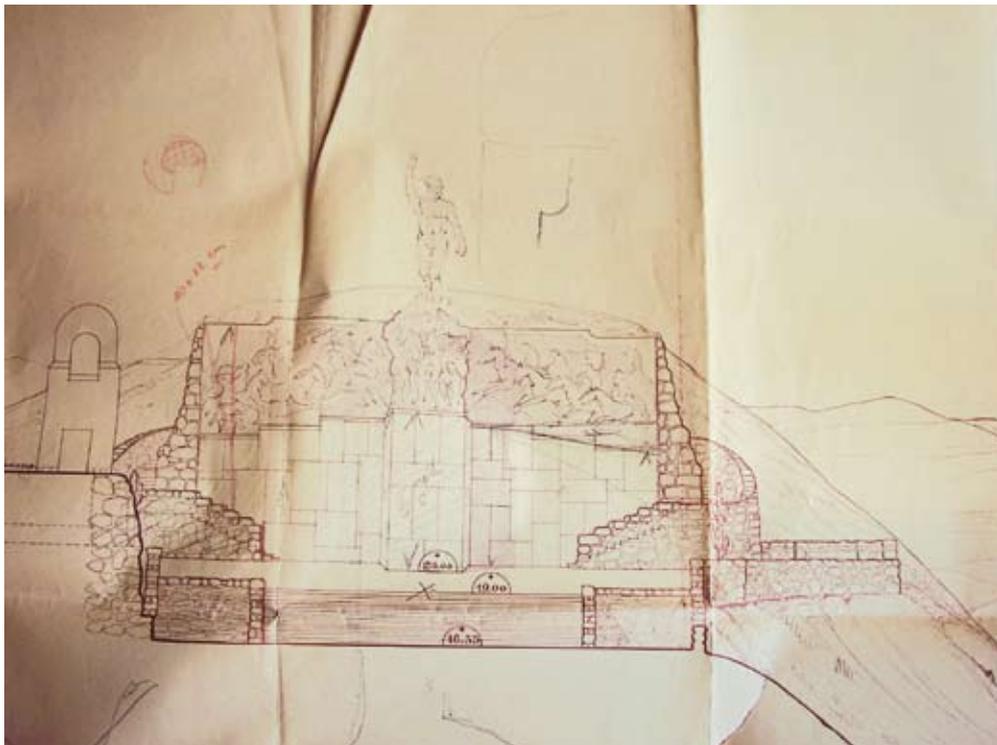
Constante Rossi. Placa con ornamentación neoprehispanica (1932). Cementerio de la Recoleta, Buenos Aires (Foto: Rodrigo Gutiérrez Viñuales)



Pablo Tosto. Proyecto de Monumento al Soldado Desconocido de la Independencia Argentina (1933). Reproducido en su libro *Antografía escultórica, 1914-1964*. Buenos Aires, Librería Hachette, 1966.



Ernesto Soto Avendaño. Proyecto para el Monumento a la Independencia Argentina (1928). Humahuaca, Jujuy. (Archivo CEDODAL).



Ernesto Soto Avendaño. Proyecto para el Monumento a la Independencia Argentina (1928). Humahuaca, Jujuy. (Archivo CEDODAL).



Ernesto Soto Avendaño. Figura principal para Monumento a la Independencia Argentina en Humahuaca.
Yeso. (Museo de Esculturas “Ernesto Soto Avendaño”, Humahuaca).



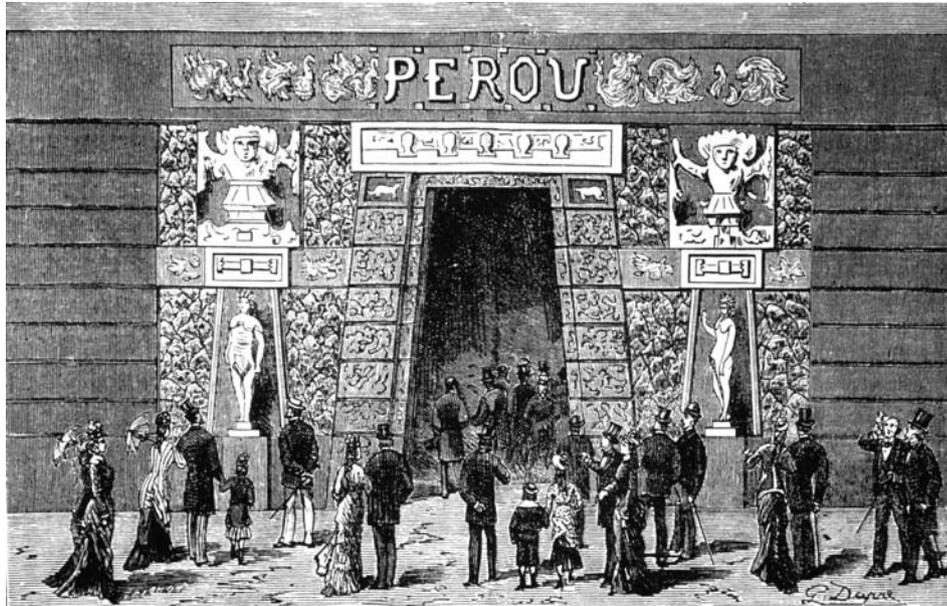
Ernesto Soto Avendaño. Monumento a la Independencia Argentina (1928-1950).
Humahuaca, Jujuy.



Ernesto Soto Avendaño. *Indio boliviano*. Yeso policromado. (Museo de Esculturas “Ernesto Soto Avendaño”, Humahuaca). (Foto: Rodrigo Gutiérrez Viñuales).



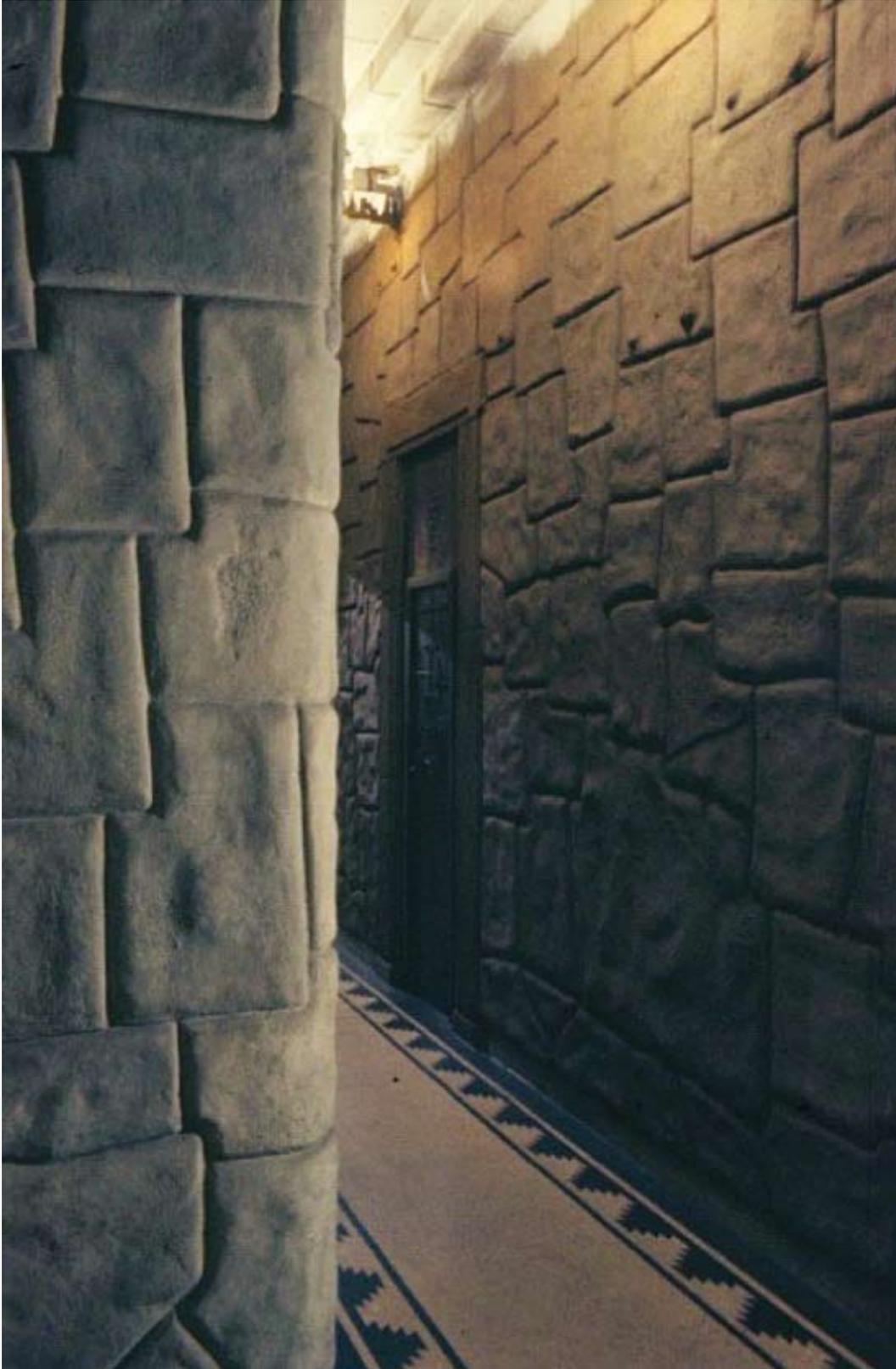
Ernesto Soto Avendaño. *Joven india de Humahuaca*. Yeso policromado. (Museo de Esculturas “Ernesto Soto Avendaño”, Humahuaca). (Foto: Rodrigo Gutiérrez Viñuales).



G. Dupre. Pabellón del Perú. Exposición Universal de París de 1878. Litografía. En: *Los Andes*, Bogotá, N° 4, 1878. (Archivo CEDODAL).



Mausoleo Aldao. Cementerio de la Recoleta, Buenos Aires (Foto: Rodrigo Gutiérrez Viñuales).



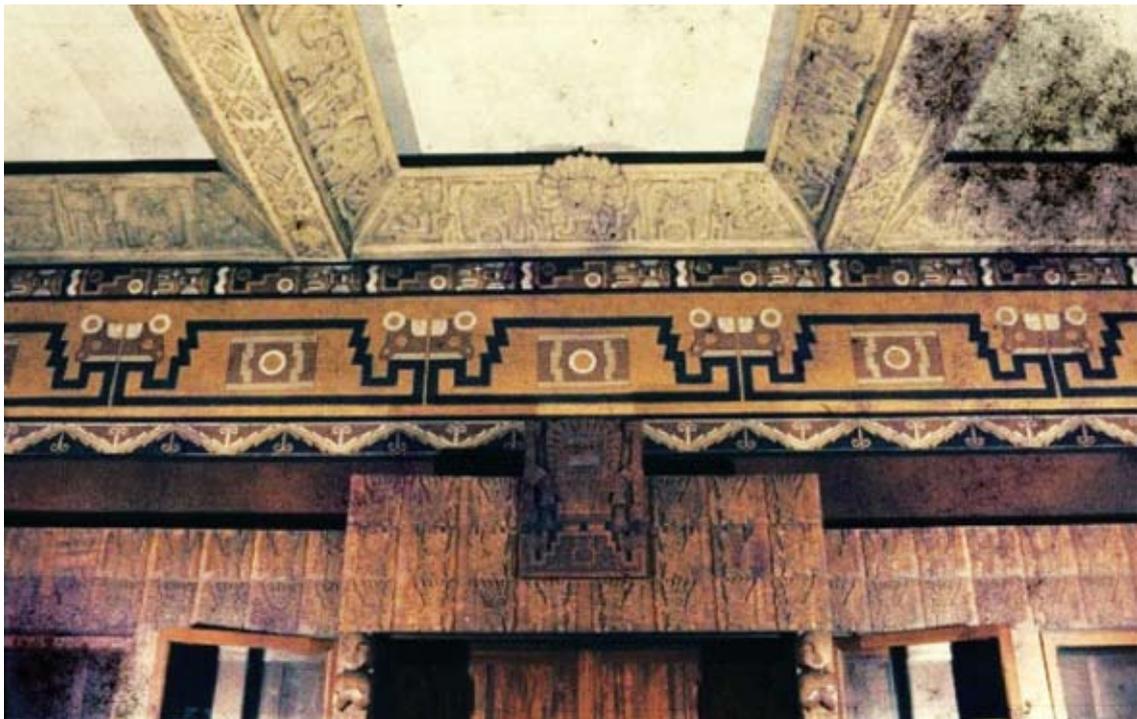
Muros “incaicos” en la residencia de Enrique Saint (década de 1920) en la calle Arenales, Buenos Aires (destruida). (Foto: Alejandro Ruiz Luque, c.1960)



Pasillos y detalle de las puertas. Residencia de Enrique Saint (década de 1920) en la calle Arenales, Buenos Aires (destruida). (Foto: Alejandro Ruiz Luque, c.1960)



Biblioteca "indigenista". Residencia de Enrique Saint (década de 1920) en la calle Arenales, Buenos Aires (destruida). (Foto: Alejandro Ruiz Luque, c.1960)



Detalles tiawanacotas en la biblioteca. Residencia de Enrique Saint (década de 1920) en la calle Arenales, Buenos Aires (destruida). (Foto: Alejandro Ruiz Luque, c.1960)



Autor desconocido. Sello conmemorativo del III Congreso Panamericano de Arquitectos. Buenos Aires, julio de 1927 (Archivo CEDODAL).



Patio de una casa cuzqueña, y caseta con ornamentaciones indigenistas. Año 1975. (Foto Ramón Gutiérrez) (Archivo CEDODAL).



Manuel Piqueras Coto. Pabellón del Perú en la Exposición Iberoamericana de Sevilla, 1929
(interior del edificio).



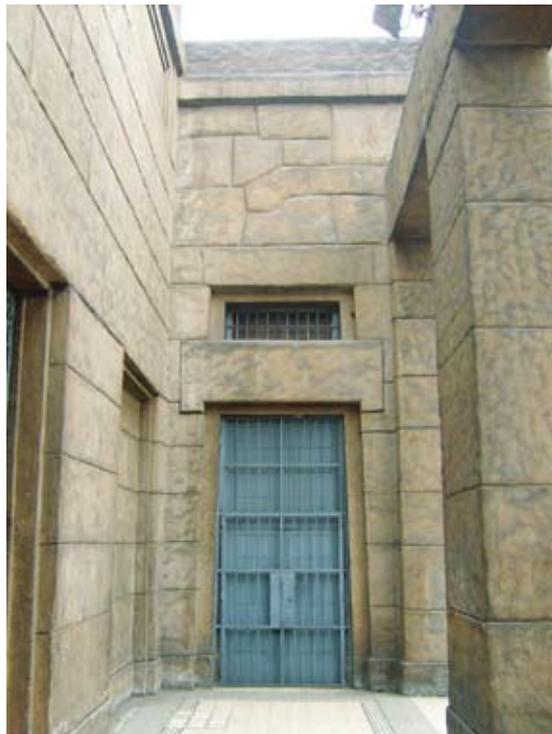
Manuel Piqueras Coto. Detalle de la fachada principal del Pabellón del Perú. Exposición Iberoamericana de Sevilla, 1929. (Foto: Rodrigo Gutiérrez Viñuales).



Manuel Piqueras Coto. Detalle del patio interior del Pabellón del Perú. Exposición Iberoamericana de Sevilla, 1929. (Foto: Rodrigo Gutiérrez Viñuales).



Ricardo de Jaxa Malachowski. Detalle de la fachada principal del Museo Arqueológico Larco Herrera (1921-1924), hoy Museo Nacional de la Cultura Peruana. (Foto: Rodrigo Gutiérrez Viñuales)



Ricardo de Jaxa Malachowski. Detalles constructivos del Museo Arqueológico Larco Herrera (1921-1924), hoy Museo Nacional de la Cultura Peruana. (Foto: Rodrigo Gutiérrez Viñuales)



Ricardo de Jaxa Malachowski. Puerta de entrada al Museo Arqueológico Larco Herrera (1921-1924), hoy Museo Nacional de la Cultura Peruana. (Foto: Rodrigo Gutiérrez Viñuales)



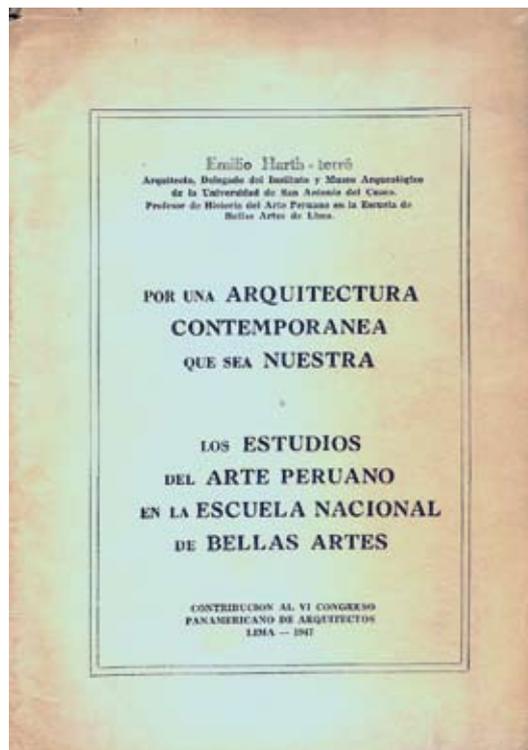
Max Vargas. Trono del Inca en Sacsahuaman (Cuzco, Perú). Gelatina de plata sobre papel.
(Colección CEDODAL).



Martín Chambi. Peregrinación en Sicuani (Perú). Gelatina de plata sobre papel.
(Colección CEDODAL).



Casa indigenista en Lima (c.1940). (Archivo CEDODAL).



Cubierta del ensayo *Por una arquitectura contemporánea que sea nuestra* de Emilio Harth-Terré, Lima, 1947. (Colección CEDODAL).



Martín Chambi. La Plaza de Armas de Cuzco, desde el campanario de San Cristóbal.
(Foto reproducida en *National Geographic Magazine*, Washington, 1938).



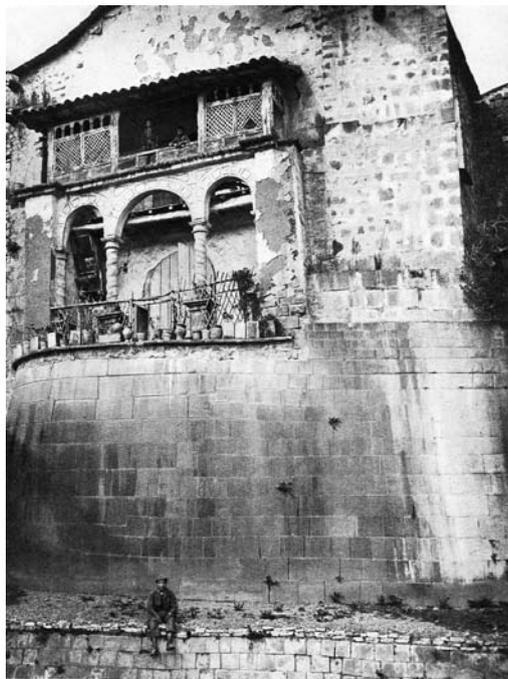
Martín Chambi. Fiesta en Tinta.
(Foto reproducida en *National Geographic Magazine*, Washington, 1938).



M. Mancilla. Balsero del Titicaca (Bolivia). Gelatina de plata sobre papel.
(Colección CEDODAL).



Luis D. Gismondi. Moreno. Danzante indígena (La Paz). Gelatina de plata sobre papel.
(Colección CEDODAL).



Luis D. Gismondi. Templo de Coricancha, Cuzco (c.1930-1935).
(Foto reproducida en *National Geographic Magazine*, Washington, 1938).



Luis D. Gismondi. Chullpa en Sillustani (Perú). Gelatina de plata sobre papel.
(Colección CEDODAL).



Hans Mann. Arrieros de Potosí (Bolivia). Gelatina de plata sobre papel.
(Colección CEDODAL).

LOS AUTORES

ELIZABETH KUON ARCE
RODRIGO GUTIÉRREZ VIÑUALES
RAMÓN GUTIÉRREZ
GRACIELA MARÍA VIÑUALES

ELIZABETH KUON ARCE

Nacida en la ciudad del Cuzco, es graduada en Humanidades y Antropología por la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cuzco. Historiadora del Arte del Proyecto PER-39 UNESCO y el Gobierno del Perú para la Conservación del Patrimonio Cultural de la región del Cuzco. Investigadora Asociada de la Universidad de Estocolmo (Suecia) y antropóloga en el programa de Acondicionamiento Urbano de Poblados Históricos de Cuzco y Puno del Plan COPESCO. Directora de Actividades culturales del Instituto Nacional de Cultura región Cuzco. Directora ejecutiva del 8vo. Coloquio Mundial de Ciudades Patrimonio por encargo de la Municipalidad del Cuzco y la OCPM, Organización de ciudades del Patrimonio Mundial, Quebec, Canadá y el Getty Conservation Institute, California (Estados Unidos). Conformante del equipo de profesionales para la Restauración y Conservación del Templo de Andahuaylillas, Cuzco, por encargo de la World Monuments Fund, así como del equipo de Musealización de los templos de Andahuaylillas, Huaró y Canincunca (La Ruta del Barroco), por encargo del Fondo de Contravalor Perú-Francia. Becada por el Instituto de Educación Internacional. Fullbright en la Universidad de Washington, Seattle y del Ministerio de Educación y Cultura de España, así como becas de investigación el CONCYTEC, el Stipendienwerk Latinamerika-Deutschland E.V., Fundación Ford, OEA para investigaciones sobre patrimonio cultural del sur andino e historia local cuzqueña. Es coautora de los libros: Pintura Mural en el sur andino; Qeros; Arte inca en vasos ceremoniales; Cuzco, del Mito a la Historia; de la Colección Arte y Tesoros del Perú publicada por el Banco de Crédito del Perú y de numerosas publicaciones en el Perú y el extranjero, así como ponente en diversos eventos internacionales.

RODRIGO GUTIÉRREZ VIÑUALES

Doctor y Profesor Titular en Historia del Arte por la Universidad de Granada (España). Especializado en Arte Contemporáneo latinoamericano. Ha publicado un centenar de estudios sobre este tema, destacando los libros: Fernando Fader. Obra y pensamiento de un pintor argentino (Santa Fe, Instituto de América, 1998), La pintura argentina (1900-1930). Identidad nacional e hispanismo (Granada, Universidad, 2003), Síntesis histórica del arte en la Argentina, 1776-1930 (Granada, Sur, 2003), Lo popular. Marco y marca en la cultura del Paraguay (Asunción, Museo del Barro, 2003), Argentina y España. Diálogos en el arte, 1900-1930 (Buenos Aires, CEDODAL, 2003), Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica (Madrid, Cátedra, 2004).

Ha sido coordinador de los libros: Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX (Madrid, Cátedra, 1997), Historia del Arte Iberoamericano (Barcelona, Lunberg, 2001), Artes Plásticas en Iberoamérica. Materiales didácticos (Granada, Universidad, 2005), Arte Latinoamericano del siglo XX. Otras historias de la Historia (Zaragoza, Prensas Universitarias, 2005), y América y España, imágenes para una historia. Independencias e identidad 1805-1925. (Madrid, Fundación MAPFRE, 2006).

Curador de varias exposiciones, siendo las más recientes: "Cultura funeraria y expresión artística en Iberoamérica" (Biblioteca de Andalucía, noviembre de 2006 y Funermostra-Feria de Muestras, Valencia, mayo de 2007), "Ecuador. Tradición y modernidad" (Biblioteca Nacional, Madrid, abril-agosto de 2007), "Arte Latinoamericano en la colección BBVA" (Palacio del Marqués de Salamanca, Madrid, septiembre-diciembre 2007), "Buenos Aires. Los escenarios de Luis Seoane" (octubre-diciembre de 2007) y "El reencuentro entre España y Argentina en 1910. Camino al Bicentenario" (Buenos Aires, 2007).

Ha impartido cursos de doctorado en las universidades de Granada, Zaragoza y Pablo de Olavide (España) y en las nacionales de Misiones y del Nordeste (Argentina). Ha dictado clases y dado conferencias por invitación en las citadas universidades y en las de Sevilla, La Laguna, Jaime I de Castellón y Complutense de Madrid (España), Federal de Goiás (Brasil), La Habana (Cuba) y Politécnica (Puerto Rico), además de hacerlo en numerosas instituciones públicas y privadas de España, Italia, México, Cuba, Puerto Rico, Colombia, Ecuador, Brasil, Paraguay, Argentina, Chile y Uruguay. Coordinador de la Biblioteca y del Archivo de Arte Latinoamericano del Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana (CEDODAL), Buenos Aires (Argentina). Coordinador de Iberoamérica y miembro del Comité Internacional de la Revista de *Museología*, Madrid, desde 1998.

RAMÓN GUTIÉRREZ

Arquitecto. Egresado de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires. Especializado en Arquitectura y Urbanismo Iberoamericanos, ha realizado numerosas publicaciones sobre el tema, destacando entre ellas los libros Evolución urbanística y arquitectónica del Paraguay (1537-1911) (1976), Arquitectura del altiplano peruano (1978), Impacto de la urbanización en los centros históricos de América Latina (Lima, UNESCO, 1981), Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica (Madrid, Cátedra, 1984), Arquitectura virreynal del Cuzco y su región (Cuzco, Universidad San Antonio Abad, 1987), Barroco Iberoamericano. De los Andes a las pampas (Madrid, Lunweg, 1997) y Arquitectura latinoamericana en el siglo XX (Madrid, Lunweg, 1998). Fue coordinador de los libros La Casa cusqueña y Haciendas del Cusco, publicados en la Argentina en 1981 y 1985 respectivamente.

Específicamente sobre Buenos Aires podemos señalar: Nueva arquitectura en Argentina (1990), Buenos Aires. Evolución urbana. (1536-1990) (1990), Buenos Aires. Obras monumentales (1997), Fotografías de Buenos Aires. 1860 - 1900. Vistas y Costumbres (1997), "La Arquitectura en la Argentina. 1945-1965" en Historia General del Arte en la Argentina (2003).

Es Director del CEDODAL (Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana), Académico de Número de la Academia Nacional de la Historia y de la Academia Nacional de Bellas Artes en la Argentina, además de ser miembro correspondiente de Argentina en la Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid). Doctor Honoris Causa por la Universidad Ricardo Palma (Lima). Miembro Honorario de los Colegios de Arquitectos de Perú y Chile, y Profesor Honorario de la Universidad Nacional de Ingeniería (Lima) y la Nacional de San Agustín (Arequipa, Perú). Recibió, en 1995, el "Premio América" de Historia y crítica de la arquitectura, otorgado en el VII Seminario de Arquitectura Latinoamericana (SAL), en Sao Paulo (Brasil).

Ha dictado cursos, conferencias y clases en numerosas universidades de Argentina, Chile, Perú, Venezuela, Colombia, México, Ecuador, Estados Unidos, Uruguay, Paraguay, Bolivia, Brasil, Guatemala, España e Italia.

GRACIELA MARÍA VIÑUALES

Nacida en Buenos Aires, 1940. Arquitecta por la Universidad de Buenos Aires, 1966. Doctora en Arquitectura por la Universidad Nacional de Tucumán, 2002. Especializada en Restauración de Monumentos. Proyecto PER 39 de la Unesco. Cuzco, 1975. Residencia y dirección de obras de restauración entre las que se destacan la Casa del Cable en Carúpano (Venezuela), el Colegio de San Bernardo en el Cusco (Perú), la Capilla de Federación (Argentina), el Convento de San Carlos en San Lorenzo (Argentina) y el frente de La Nueva Provincia en Bahía Blanca (Argentina). Asesoramientos a obras de restauración, puesta en valor e instalación de museos. Asesoramiento en planes de manejo de sitios históricos. Asesora Emérita de la Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos de la Argentina. Miembro del Comité Científico de las Maestrías en Gestión e Intervención del Patrimonio de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Profesora del Doctorado en Gestión del Patrimonio. Universidad Pablo de Olavide, Sevilla.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA



- AA.VV. "En honor de José Sabogal". *Hora del Hombre*. Número Extraordinario. Lima, enero de 1957.
- AA.VV. *Nascita del liberty. Torino 1902. Le arti decorative internazionali del Nuovo secolo*. Torino, Fabbri, 1994.
- AA.VV. *Julián García Núñez. Caminos de ida y vuelta*. Buenos Aires, Fundación Carolina-CEDODAL, 2005.
- AA.VV. *Imaginario prehispánico en el arte uruguayo, 1870-1970*. Montevideo, Museo de Arte Precolombino e Indígena, 2006.
- ADES, Dawn. *Arte en Iberoamérica, 1820-1980*. Madrid, Editorial Turner Quinto Centenario, 1989.
- ACEVEDO, Ester. "El presente indígena y el pasado prehispánico en el pensamiento de José Vasconcelos y Manuel Gamio". *Cuadernos de arquitectura Mesoamericana*, México, UNAM, N° 9, 1987.
- ACEVEDO, Jesús T. "La arquitectura colonial en México (1914)". *Disertaciones de un arquitecto*. México, Ed. México Moderno, 1920.
- ACEVEDO, Juan. "Málaga Grenet: humor gráfico limeño". En: Maticorena Estrada, Miguel (comp.). *Historia de Lima y otros temas. VI Coloquio de historia de Lima*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1999.
- ALBERDI, Juan Bautista. *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina*. Buenos Aires, Imprenta Argentina, 1852.
- ALEXANDER, Abel, y PRÍAMO, Luis. "Recordando a Christiano". En: *Un país en transición (1867-1883). Christiano Junior*. Buenos Aires, Fundación Antorchas, 2002.
- ALIÓ, Baudilio. *¡Ya vuelvo! Salgo para Bolivia, Perú i Chile (viajes). Anotaciones de un pintor*. Buenos Aires, Compañía Impresora Argentina, 1947.
- ALLAIN CHAMBI, Teo. "Qosqo de ayer y de hoy. Historia de la fotografía cuzqueña". En: *50 años de Inti Raymi*. Cuzco, Municipalidad del Qosqo, 1991.
- ÁLVAREZ CURBELO, Silvia, y VIVONI FARAGE, Enrique. "Crónica de una casa hispanófila: la Casa Cabassa en Ponce". En: *Hispanofilia. Arquitectura y vida en Puerto Rico*. San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1998.
- ÁLVAREZ, Manuel F. "Creación de una arquitectura nacional". En: *Las ruinas de Mitla y la arquitectura nacional*. México, 1900, pp. 273-282.
- AMÁBILIS, Manuel. *El Pabellón de México en la Exposición Iberoamericana de Sevilla*. México, 1929.
- _____. *La arquitectura precolombina en México*. México, Orión, 1956.
- ANACLETO, Regina. *O Neomanuelino: Ou a Reinvenção Da Arquitectura Dos Descobrimentos*. Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1994.

ANASTASIA, Luis Víctor. *Pedro Figari. Americano integral*. Montevideo, Ediciones del Sesqui-centenario, 1975.

ANCELL, Carlos F. *La Biblia de piedra. Estudios de estética arquitectónica*. Buenos Aires, Ed. Porter, 1924.

ANDA ALANIS, Enrique Xavier de. "Tradición y nacionalismo como alternativas de identidad en la arquitectura moderna mexicana". En: Amaral, Aracy (coord.), *Arquitectura neocolonial. América Latina, Caribe, Estados Unidos*. São Paulo, Memorial-Fondo de Cultura Económica, 1994.

_____. "El Déco en México: arte de coyuntura". En: *Art Déco. Un país nacionalista, un México cosmopolita*. México, INBA, 1998.

ANDRADE DE TRELLIN, I.. *Ánfora incaica. Relatos incaicos y pre-incaicos*. Buenos Aires, Ediciones de los Talleres de P. Romero, 1956.

APARICIO, Manuel Jesús. *Nueva Antología del Cusco*. Estudio y selección a cargo de la Comisión Consultiva de Cultura de la Honorable Municipalidad del Cusco, Convenio Municipalidad del Cusco-Cervesur, 2005.

ARAGÓN, Luis Ángel. *Historia del Periodismo Cuzqueño 1822-1983*. Cuzco, IDEA Editores, 1983.

ARAMBURU, Julio. *Jujuy*. Con aguafuertes originales de Elba Villafañe. Buenos Aires, Viau y Zona, 1935.

ARGUEDAS, Alcides. *Pueblo enfermo. Contribución a la psicología de los pueblos Hispano-Americanos*. Barcelona, Vda. de Luis Tasso, 1911.

_____. *Wuauta Wuaura. Novela boliviana*. Buenos Aires, Joyas literarias, 1922.

ARGUEDAS, José María. *Canto Kechwa*. Lima, Club del Libro Peruano, 1938.

_____. *Cusco*. Lima, Ediciones "Contur", 1947.

_____. *Los ríos profundos*. Buenos Aires, Losada, 1958.

_____. *Todas las sangres*. Buenos Aires, Losada, 1964.

_____. *Las comunidades de España y del Perú*. Lima, UNMSM, 1968.

ARMANDO, Adriana. "Entre los Andes y el Paraná: La revista de "El Círculo" de Rosario". *Cuadernos del CIESAL*, Rosario, Universidad Nacional de Rosario, año 4, N° 5, segundo semestre de 1998, pp. 79-88.

_____. "Alfredo Guido y el mundo rural: atmósferas espiritualistas y épicas campesinas". *Avances*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 2005-2006, N° 9, pp. 21-32.

ARMANDO, Adriana, y FANTONI, Guillermo. "Primitivismo y herencia indígena en el arte argentino de los años '20". En: Díez Marín, Cristina (ed.). *Actas del XII Congreso Nacional de Arqueología Argentina*. La Plata, Editorial de la Universidad Nacional de La Plata, 1999, t. II, pp. 123-131.

ARTUNDO, Patricia M.. "Manuel Rodríguez Lozano y Julio Castellanos. El 'Método Best Maugard' en Buenos Aires". *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.

AVENDAÑO, Ángel. *Pintura Contemporánea en el Cusco*. Lima, Antarki Editores, 1987.

BABINO, María Elena. *Ricardo Güiraldes y su vínculo con el arte. Buenos Aires, París, Mallorca, un itinerario estético para un proyecto americanista*. Buenos Aires, Universidad Nacional de General San Martín, 2007.

BALESTRA, Juan. *El noventa. Una evolución política argentina*. Buenos Aires, Ed. Roldán, 1935.

BASADRE, Jorge. *Historia de la República del Perú 1822-1933*. Lima, Edit. Universitaria, 1983, Tomos VIII al X.

BEDREGAL VILLANUEVA, Juan Francisco. *Motivos coloniales y otros escritos sobre La Paz de Emilio Villanueva Peñaranda*. La Paz, 2005.

BELAÚNDE, Pedro A.. "Perú: mito, esperanza y realidad en la búsqueda de raíces nacionales". En: Amaral, Aracy (coord.). *Arquitectura neocolonial. América Latina, Caribe, Estados Unidos*. São Paulo, Memorial-Fondo de Cultura Económica, 1994.

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

BELLIDO GANT, María Luisa. "Fotografía Latinoamericana. Identidad a través de la lente". *Artigrama*, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2003, pp. 113-126.

_____ (ed.). *Aprendiendo de Latinoamérica. El museo como protagonista*. Gijón, Editorial Trea, 2007.

BENTÍN DIEZ CANSECO, José. *Enrique Seoane Ros. Una búsqueda de raíces peruanas*. Lima, Índice editores, 1989.

BILLETER, Erika y otros. *Fotografía Latinoamericana desde 1860 hasta nuestros días*. Torrejón de Ardoz, El Viso, 1982.

BLANCO GONZÁLEZ, Héctor. *El Gijón de Manuel del Busto. Guía de Arquitectura*. Gijón, Ateneo Obrero, 2000.

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

BORDES, Juan. "Los manuales del manual: bifurcaciones del dibujo". En: Gómez Molina, Juan José, y otros. *El manual de dibujo. Estrategias de su enseñanza en el siglo XX*. Madrid, Cátedra, 2001, pp. 499-649.

BOSSHARD, Marco Thomas. *Ästhetik der andinen Avantgarde. Gamaliel Churata zwischen Indigenismus und Surrealismus*. Berlín, Wissenschaftlicher Verlag Berlin, 2002.

BOVISIO, María Alba. "Universalismo y americanismo en el Silabario de la Decoración Americana de Ricardo Rojas". *Europa y Latinoamérica. Artes visuales y música, III Jornadas de Estudios e Investigaciones del Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró*, Buenos Aires, 1999.

BOYER, Richard; DAVIES, Keith A. *Urbanization in 19 th. Century Latín America: Statistics and Sources*. Los Angeles, Latín American Center, Universidad de California, 1973.

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

BRAUN, Barbara. *Pre-columbian art and the post-columbian world. Ancient american sources of modern art*. New York, Harry N. Abrams Inc., 2000.

BRUGHETTI, Romualdo. *Alfredo Gramajo Gutiérrez y el realismo ingenuo*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1978.

BURNET-MERLIN, Alfredo R.. *Liberio Badii*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1965.

BURUCÚA, José Emilio (dir.). *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, vol. I, 1999.

BUSCHIAZZO, Mario J. "Cuzco". En: *Lasso*. Buenos Aires, 1936.

_____. "El templo y convento de Santo Domingo del Cuzco". *Revista de Arquitectura*, Buenos Aires, noviembre de 1936.

CABELLO, Paz; MARTÍNEZ, Cruz. "Tres siglos de coleccionismo americanista en España". *Fragmentos*, Madrid, N° 11, 1987.

CABRERA, Ana S.. *Rutas de América*. Buenos Aires, Editores Peuser, 1941.

CALVO C., Rossano. (ed.). *Génesis del regionalismo y el localismo cuzqueño*. Cuzco, Municipalidad de Wanchaq, 1998.

_____. *Periodismo e Historia Local. El diario El Sol del Cuzco (1900-1950)*. Cusco, Instituto Nacional de Cultura, 2002.

CALVO TEIXEIRA, Luis. *Exposiciones Universales. El mundo en Sevilla*. Barcelona, Labor, 1992.

CANAL FEIJÓO, Bernardo. *Ensayo sobre la expresión popular artística en Santiago*. Buenos Aires, Compañía Impresora Argentina, S.A., 1937.

CANOGAR, Daniel. *Ciudades efímeras. Exposiciones Universales: Espectáculo y Tecnología*. Madrid, Julio Ollero, 1992.

CARPIO, Kelly, e YLLIA, María Eugenia. "Alicia y Celia Bustamante, la Peña Pancho Fierro y el Arte Popular". *Illapa*, Lima, Universidad Ricardo Palma, N° 3, diciembre de 2006, pp. 45-60.

CASTELLINO, Marta Elena. *Fausto Burgos: su narrativa mendocina*. Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, 1990.

CASTRILLÓN, Alfonso. "Escultura monumental y funeraria en Lima". En: *Escultura en el Perú*. Lima, Banco de Crédito del Perú, 1991.

_____. "Iconografía de la Revista Amauta: crítica y gusto en José Carlos Mariátegui". *Illapa*, Lima, Universidad Ricardo Palma, N° 3, diciembre de 2006.

CASTRO POZO, Hildebrando. *Nuestra comunidad indígena*. Lima, El Lucero, 1924.

_____. *Del Ayllu al cooperativismo socialista*. Lima, P. Barrantes Castro, 1936.

CASTRO RAMÍREZ, Fernando. *Martín Chambi. de Coaza al MOMA*. Lima, Ed. Jaime Campodónico-CEIF, 1989.

CHEVALIER, François. "Official *Indigenismo* in Peru in 1920: origins, significance, and socioeconomic scope". En: MÖRNER, Magnus (ed.). *Race and class in Latin America*. New York, Columbia University Press, 1970.

CHIAPPORI, Atilio. "Nuestro ambiente artístico y las modernas evoluciones técnicas. (1907-1927)". *Nosotros*, Buenos Aires, Número Aniversario, N° 219-220, 1927, pp. 220-243.

_____. *La inmortalidad de una patria*. Buenos Aires, 1942.

CHRISTOPHERSEN, Alejandro. *Petits Hotels, casas y otros edificios*. Buenos Aires, Librería Leonardo Press, s/f.

_____. *25 Aniversario. Sociedad de Acuarelistas y Grabadores*. Buenos Aires, 1939.

CORDOVA ITURBURU, C.. *La pintura argentina del siglo XX*. Buenos Aires, Atlántida, 1958.

CORNEJO BOURONCLE, Jorge. *Por el Perú incaico y colonial*. Buenos Aires, Colección Nadir, 1944.

CORSANI, Patricia Viviana, y BARBAT, Cecilia. "Clemente Onelli. Curiosidades, búsquedas y descubrimientos". *Estudios e Investigaciones*, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payro, Buenos Aires, N° 11.

COSIO, José Gabriel. "Informe elevado al Ministerio de Instrucción por el Dr. José Gabriel Cosio, delegado supremo Gobierno y sociedad Geográfica de Lima, ante la Comisión Científica de 1912 enviada por la Universidad de Yale, acerca de los trabajos realizados por ella en el Cuzco y Apurímac". *Revista Universitaria*, Cuzco, N° 5, Junio de 1913.

_____. *El Cuzco histórico y monumental*. Lima, Ed. Incazteca, 1924.

_____. *Pintura colonial. Escuela cuzqueña*. Cuzco, H. y G. Rozas, 1928.

COSSIO DEL POMAR, Felipe. *Nuevo Arte. Curso sobre las teorías de la pintura contemporánea, dictado en el Colegio Libre de Estudios Superiores*. Buenos Aires, Librería y Editorial "La Facultad", 1934.

_____. *Nuevo arte. Teorías de la pintura contemporánea*. México, Editorial América, 2a. ed., 1939.

_____. *La rebelión de los pintores. Ensayo para una Sociología del Arte*. México, Editorial Leyenda, S. A., 1945.

_____. *Cusco imperial*. Asunción, Editorial Guaranía, 1952.

CUADROS E., Manuel. *Paisaje y Obra. Mujer e Historia: Clorinda Matto de Turner*. Cuzco, Editorial H. G. Rozas, 1949.

CUADROS, Ferdinand. *La vertiente cusqueña del comunismo peruano*. Lima, Editorial Horizonte, 1990.

CURT LANGE, Francisco. *Impresiones andinas*. Montevideo, Ed. Nueva América, 1938.

CHURATA, Gamaliel. *Antología y valoración*. Lima, Ediciones Instituto Puneño de Cultura, 1971.

DÁVILA CARSON, Roberto. *De nuestra arquitectura del pasado. La portada*. Santiago de Chile, Ed. Universo, 1927.

DE LA CADENA, Marisol. *Indigenous mestizos. The politics of race and culture in Cuzco, Peru, 1919-1991*. Durham, Duke University Press, 2000.

DE LA MAZA, Francisco. "La arquitectura nacional". En: *Del neoclasicismo al art nouveau*. México, Sepsetentas, 1965.

DE TORRES, Cecilia. "Peregrinaje a las fuentes del arte amerindio". En: Paternosto, César (dir.). *Abstracción. El paradigma amerindio*. Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno, 2001, pp. 257-259.

DEL CAMPO, Cupertino. *Jorge Bermúdez*. Buenos Aires, Casa Jacobo Peuser, 1926.

DEL PINO, Diego A.. *Clemente Onelli. El más criollo de los tanos*. Buenos Aires, Ediciones Turísticas, 2005.

DEL PINO, Salvador. "Clemente Onelli. El italiano sabio que amó la Patagonia". *Todo es Historia*, Buenos Aires, t. 53, N° 281, noviembre de 1990.

DEUSTUA, José y RÉNIQUE, José Luis. *El Pensamiento Indigenista*. Antología Biblioteca del Pensamiento Peruano, Lima, Mosca Azul Editores, 1981.

_____. *Intelectuales, indigenismo y descentralismo en el Perú 1897-1931*. Debates Andinos 4, Cuzco, Centro de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de las Casas, 1984.

DESSEIN MERLO, Justo. *Andes del sol. Aspectos de Bolivia y Perú*. Buenos Aires, Ed. Ateneo, 1929.

DEVÉS VALDÉS, Eduardo. "El pensamiento indigenista en América Latina (1915-1930)". Centro de Documentación Mapuche, en <http://www.mapuche.info/mapuint/deves030600.html>

DÍAZ Y DE OVANDO, Clementina. "México en la Exposición Universal de 1889". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, N° 61, 1990. Documento 1. "Proyecto de edificio para el Departamento Mexicano en la Exposición de París" (1888).

EARLE, Rebecca. *The return of the native. Indians and myth-making in spanish america, 1810-1930*. Durham & London, Duke University Press, 2007.

EGUIARTE SAKAR, María Estela. "Consideraciones para un análisis de la presencia prehispánica en la cultura del Porfiriato". *Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana*, México, UNAM, N° 9, 1987.

EIRIZ MAGLIONE, Eduardo. *Críticas. Pintura y escultura*. Buenos Aires, Librería "El Ateneo", 1927.

FADER, Fernando. *Gedanken eines argentinischen Malers*. Buenos Aires, Talleres Gráficos de J. Weiss & Preusche, 1918. (Trad. Mary Massuh).

_____. *Über nationale Kunst und ihre Ziele*. Manuscrito traducido del alemán por Haydée Von Rentzell de Hüwel s/f.

FALCINI, Luis. *Itinerario de una vocación*. Buenos Aires, Losada, 1975.

FALCÓN, Jorge. "¿Por qué Sabogal?". En: *José Sabogal, 1888-marzo-1988*. Lima, Comisión Centenario José Sabogal, 1988.

FERNÁNDEZ, José Abel. *Grabadores en el Perú. Bosquejo histórico 1574-1950*. Lima, 1995.

FERNS, H.S. *Britain and Argentina in the nineteenth Century*. Oxford, Oxford Press, 1960.

FERRER, Aldo. *La economía Argentina. Las etapas de su desarrollo y problemas actuales*. México, Fondo de Cultura Económica, 1963.

FLAÑO, Álvaro (ed.). *Eternidad en los Andes. Memorias de Marina Núñez del Prado*. Santiago de Chile, Editorial Lord Cochrane, 1973.

FLORES GALINDO, Alberto. *Arequipa y el Sur Andino. Siglos XVIII y XIX*. Lima, Edit. Horizonte , 1976.

FLORES OCHOA, Jorge. "Incanismo, Resistencia y Continuidad Cuzqueños". En: *El Cuzco: Resistencia y Continuidad*. Cuzco, Edit. Andina, 1990.

FOGLIA, Carlos A.. *Cesáreo Bernaldo de Quirós*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1961.

- _____. *Luis Perloti. El escultor de Eurindia*. Buenos Aires, Ediciones Áureas, 1963.
- FOTOTECA ANDINA. *Fotografía Histórica Andina (1875-1950)*. Cuzco, Banco Continental, Galería de Exposiciones, 1993.
- FRANK, Robert; BISCHOF, Werner; VERGER, Pierre. *From Inca to indios*. París, Universe Book, 1956.
- FREDERIC, M.. *El año artístico argentino. 1926*. Buenos Aires, Librería y Editorial "La Facultad", 1927.
- FRISANCHO, Samuel P. *Album de Oro. Tomo IV*, Puno, 1974.
- FURRER, Bruno (org.). *Carybé*. Salvador, Fundação Emílio Odebrecht, 1989.
- GÁLVEZ, Manuel. *El Solar de la Raza*. Buenos Aires, Editorial Poblet, 1943.
- GAMIO, Manuel. *Forjando Patria (Pro Nacionalismo)*. México, Librería de Porrúa Hermanos, 1916, p. 66.
- GARAY ALBÚJAR, Andrés. *Martín Chambi por sí mismo*. Colección Persona y Comunicación. Facultad de Comunicación. Universidad de Piura, Lima, Stampa Gráfica, 2006.
- GARAY ALBÚJAR, Andrés; VILLACORTA, Jorge. *Max T. Vargas y Emilio Díaz, dos figuras fundacionales de la fotografía en el sur andino peruano (1896-1926)*. Lima, Instituto Cultural Peruano Norteamericano-Instituto Peruano de Arte y Diseño, 2005.
- GARCÍA, José Uriel. *La ciudad de los incas. Estudios arqueológicos*. Cuzco, Imp. H.G. Rozas, 1922.
- _____. *Guía histórica artística del Cuzco*. Lima, Ed. Garcilazo de la Vega, 1925.
- _____. *El nuevo indio. Ensayos indianistas sobre la sierra sudperuana*. Cuzco, H. y G. Rozas Sucesores, 1937.
- _____. "Por la liberación del Coricancha". *Revista del Instituto Americano de Arte*. Cuzco, Año VI, Vol. II, 1952, p. 5.
- _____. "Escuela cuzqueña de arte colonial. La iglesia de Huaroc". *Cuadernos Americanos*, México, Vol. CXXVII, N° 3-4, 1963, pp. 162-182.
- _____. *El Nuevo Indio*. Lima, Editorial Universitaria, 1973.
- _____. *El Nuevo Indio*. Cusco, Municipalidad del Cusco, 1986.
- GARCÍA BLANCO, Manuel. *América y Unamuno*. Madrid, Ed. Gredos, 1964.
- GARCÍA BRYCE, José. "La arquitectura en el Virreinato y la República". En: *Historia del Perú*. Lima, Ed. Juan Mejía Baca, t. IX, 1980.

GARCÍA CALDERÓN, Ventura. "Prólogo". En: Izcue, Elena. *El arte peruano en la escuela-I*. París, Editorial Excelsior, 1925.

GARCIA MARTINEZ, J. A.. *Arte y enseñanza artística en la Argentina*. Buenos Aires, Fundación Banco de Boston, 1985.

GESUALDO, Vicente. *Como fueron las artes en la Argentina*. Buenos Aires, Plus Ultra, 1973.

GESUALDO, Vicente, y otros. *Diccionario de artistas plásticos en la Argentina*. Buenos Aires, Editorial Inca, 1988, 2 tomos.

GLAVE; Luís Miguel. *La República Instalada. Formación Nacional y Prensa en el Cuzco 1825-1839*. Lima, IFEA, Instituto de Estudios Peruanos, 2004.

GONZÁLEZ GORTÁZAR, Fernando. *La arquitectura mexicana del siglo XX*. México, Conaculta, 1996.

GONZÁLEZ PRADA, Manuel. *Páginas libres. Horas de lucha*. Madrid, Imp. Pueyo, 1908.

_____. *Anarquía*. Santiago de Chile, Ercilla, 1936.

_____. *Libertarias*. París, Louis Bellenand, 1938.

_____. *Propaganda y ataque*. Buenos Aires, Ed. Imán, 1939.

_____. "Nuestros indios". En: *Ensayos escogidos*. Selección de A. Salazar Bondy. Lima, Universo, 1956.

GONZÁLEZ UMERES, Luz. *Francisco González Gamarra. Cuzco. Corpus Christi. Acuarelas inéditas*. Lima, Okura Editores, 1987.

GRACIANI GARCÍA, Amparo; BRAOJOS GARRIDO, Alfonso. *El Pabellón de México en la Sevilla de 1929. Evocaciones Históricas y Artísticas*. Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1999.

GRESLEBIN, Héctor. "El estilo renacimiento colonial". Separata de *Revista de Arquitectura*, Buenos Aires, 1924.

_____. *El arte prehistórico peruano*. Buenos Aires, Sociedad Argentina de Estudios Geográficos, 1926.

_____. *La enseñanza del arte americano prehispánico y su aplicación moderna*. Buenos Aires, Edición del autor, 1934.

GRESLEBIN, Héctor y PASCUAL, Ángel. "Mausoleo americano. Primer Premio. X Salón de Bellas Artes". *El Arquitecto*, Buenos Aires, vol. I, N° 12, noviembre de 1920, p. 236

GREVE, Ernesto. *Historia de la Ingeniería en Chile*. Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1930-1940.

GUAYCOCHEA DE ONOFRI, Rosa T.. "La pintura argentina entre 1904 y 1935". *Cuadernos de Historia del Arte*, Mendoza, Universidad de Cuyo, 1986-1987, vol. 12, pp. 117-129.

GUIDO, Ángel. *Fusión hispano- indígena en la arquitectura colonial*. Rosario, Ed. La Casa del Libro, 1925.

_____. "Síntesis de la expresión plástica formal de la arquitectura incaica y pre-incaica". *El Arquitecto*, Buenos Aires, N° 75-76, octubre-noviembre de 1926.

_____. *Orientación espiritual de la arquitectura en América*. Rosario, Ed. Tierra, 1927.

_____. *La arquitectura hispanoincaica a través de Wölfflin*. Rosario, Ed. Tierra, 1927.

_____. *Eurindia en la arquitectura americana*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1930.

_____. *América frente a Europa en el Arte*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1936.

_____. *Redescubrimiento de América en el Arte*. Rosario, Universidad Nacional del Litoral, 1940.

GUIGON, Emmanuel (coord.). *La infancia del arte. Arte de los niños y arte moderno en España*. Teruel, Museo de Teruel, 1996.

GUILLÉN, Víctor M.. "El Cuzco en una mansión argentina". *Revista del Instituto Americano de Arte del Cuzco*, Cuzco, N° 3, 1944.

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.

GUTIÉRREZ, Ramón. "La búsqueda de lo nacional en la arquitectura (1915-1920)". *Revista Nacional de Cultura*, Buenos Aires, N° 4, 1979.

_____. "La imagen ideal del Cuzco". *Documentos de Arquitectura Nacional y Americana*, Resistencia, N° 9, 1980.

_____. "La política fundacional y la ampliación de fronteras". *Construcción de la Ciudad*, Barcelona, N° 19, 1981.

_____. *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*. Madrid, Cátedra, 1983.

_____. *Arquitectura virreynal del Cuzco y su región*. Cuzco, Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cuzco, 1987.

_____. "Fuentes documentales para la historia de la arquitectura del sur Peruano". *Documentos de Arquitectura Nacional y Americana*, Resistencia-Buenos Aires, N° 30, 1991.

_____. (coord.). *Pueblos de indios. Otro urbanismo de la región andina*. Quito, Biblioteca Abya-Yala, 1993.

_____. (coord.). *Barroco Iberoamericano. De los Andes a las pampas*. Barcelona, Lunwerg, 1997. Hay ediciones en italiano (Milán, Jaca Book) y en francés (París, Zodiac).

- _____ (coord.). *Arquitectura latinoamericana del siglo XX*. Barcelona, Lunwerg, 1998.
- _____. “El aporte de Martín Chambi a la revalorización de la arquitectura peruana”. En: *Martín Chambi, poeta de la luz*. Buenos Aires, Museo de Arte Hispanoamericano “Isaac Fernández Blanco”, 2001.
- _____. *Héctor Velarde*. Lima, Epígrafe Ediciones, Universidad de Lima, 2002.
- _____ (coord.). *Congresos panamericanos de arquitectos (1920-2000)*. Buenos Aires, CEDODAL- FPAA, 2006.
- GUTIÉRREZ, Ramón y otros. *Arquitectura del altiplano peruano*. Resistencia, Universidad Nacional del Nordeste, 1978.
- _____. *La casa cusqueña*. Resistencia, Universidad Nacional del Nordeste, 1981.
- _____. *El Centro Histórico del Cuzco*. Lima, Banco Industrial del Perú-UNESCO, 1983.
- _____. *Notas sobre las haciendas del Cuzco*. Buenos Aires, Fundación para la Ciencia y la Cultura, 1985.
- GUTIÉRREZ, Ramón; GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. “Fuentes prehispánicas para la conformación de un arte nuevo en América”. *Temas*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 2000, pp. 49-67.
- _____. *Historia del Arte Iberoamericano*. Barcelona, Lunwerg, 2000.
- _____. “Lo prehispánico en el arte y la arquitectura en América”. En: Schávelzon, Daniel y Tomasi, Jorge (coords.). *La imagen de América. Los dibujos de arqueología americana de Francisco Mujica Díez de Bonilla*. Buenos Aires, FAMSI-Fundación CEPPA-Ediciones El Corregidor, 2005.
- _____. *América y España, imágenes para una historia. Independencias e identidad 1805-1925*. Madrid, Fundación MAPFRE, 2006.
- GUTIÉRREZ, Ramón; GUTMAN, Margarita, y PÉREZ ESCOLANO, Víctor (coords.). *Martín Noel, su tiempo y su obra*. Sevilla, Junta de Andalucía, 1995.
- GUTIÉRREZ, Ramón; MÉNDEZ, Patricia. *Fotografía Latinoamericana. Colección CEDODAL*. Buenos Aires, CEDODAL, 2001.
- GUTIÉRREZ, Ramón; VALLÍN, Rodolfo. “La casa de Clorinda Matto de Turner en el Cuzco”. En: *Simposio de Preservación del Patrimonio*. México, 1979.
- GUTIÉRREZ, Ramón; VIÑUALES, Graciela. *Arquitectura de los valles calchaquíes*. Resistencia, Universidad Nacional del Nordeste, 1971.
- GUTIÉRREZ LOAYZA, Julio G. *Así nació el Cuzco rojo. Contribución a su historia política 1924-1934*. Lima, 1986.

_____. *Sesenta Años de Arte en el Qosqo 1927-1988*. Cuzco, Municipalidad del Cuzco, 1994, pp. 25.

GUTIERREZ VIÑUALES, Rodrigo. "El nacionalismo en la pintura argentina (1900-1925)". *IX Congreso de Historia del Arte del C.E.H.A. (Comité Español de Historia del Arte)*, León, 1995, pp. 449-453.

_____. *Fernando Fader. Obra y pensamiento de un pintor argentino*. Santa Fe (Granada)-Buenos Aires, Instituto de América-CEDODAL, 1998.

_____. "Alberto Prebisch y las artes plásticas. Los ideales de orden, unidad, humanismo y clasicismo". En: AA.VV. *Alberto Prebisch. Una vanguardia con tradición*. Buenos Aires, CEDODAL-Banco de la Provincia de Buenos Aires, 1999, pp. 79-94.

_____. "España y Argentina, entre la tradición y la modernidad". En: Pérez Valiente de Moctezuma, Antonio. *Un viejo resplandor*. Granada, Editorial Comares, 2000, pp. 9-73.

_____. "La revista Áurea. Americanismo en una época de transformaciones". En: AA.VV. *Francisco Gianotti. Del art nouveau al Racionalismo en la Argentina*. Buenos Aires, CEDODAL, 2000, pp. 47-54.

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

_____. "El indigenismo y la integración de las artes en la Argentina (1910-1930)". *XIV Congreso Nacional del CEHA (Comité Español de Historia del Arte)*, Málaga, 18-21 de septiembre de 2002, t. II, pp. 283-292.

_____. "Arte y decoración en la obra de Andrés Kálnay". En: *El arquitecto Andrés Kálnay*. Buenos Aires, CEDODAL, 2002, pp. 59-72.

_____. "Arquitectura historicista de raíces prehispánicas". *Goya*, Madrid, N° 289-290, julio-octubre de 2002, pp. 267-286.

_____. *Síntesis histórica del arte en la Argentina (1776-1930)*. Granada, Sur, 2003.

_____. *Argentina y España. Diálogos en el arte (1900-1930)*. Buenos Aires, CEDODAL, 2003.

_____. *La pintura argentina (1900-1930). Identidad Nacional e Hispanismo*. Granada, Universidad, 2003.

_____. "Roberto Montenegro y los iberoamericanos de Mallorca (1914-1919)". En: Cabañas Bravo, Miguel (coord.). *El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, México. N° 82, Primavera de 2003, pp. 93-121.

_____. "Diálogos entre arte y literatura, a propósito de los escritores Enrique Larreta y Ricardo Rojas". *Sedes Sapientiae*, Revista del Vicerrectorado de Formación de la Universidad Católica de Santa Fe, Santa Fe (Argentina), N° 6, agosto de 2003, pp. 53-61.

- _____. *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*. Madrid, Cátedra, 2004.
- GUTIERREZ VIÑUALES, Rodrigo; GUTIERREZ, Ramón (coords.). *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1997.
- GUTIERREZ VIÑUALES, Rodrigo; RADOVANOVIC, Elisa. "Artes plásticas en la Argentina, 1913-1983". En: *Nueva Historia de la Nación Argentina*, Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, 2003, pp. 201-237.
- GUTIERREZ VIÑUALES, Rodrigo; SEIXAS SEOANE, Miguel Anxo (dirs.). *Buenos Aires. Escenarios de Luis Seoane*. La Coruña, Fundación Luis Seoane, 2007.
- GUTIERREZ ZALDIVAR, Ignacio. *Quirós*. Buenos Aires, Zurbarán Ediciones, 1991.
- _____. *Léonie Matthis*. Buenos Aires, Zurbarán Ediciones, 1992.
- GUTMAN, Margarita (ed). *Buenos Aires 1910. Memoria del porvenir*. Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad, 1999.
- HAMPE MARTÍNEZ, Teodoro. "Max Uhle y los Orígenes del Museo de Historia Nacional (Lima, 1906-1911)". *Revista Andina*, Cuzco, Centro de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de las Casas, 31, año 16, No. 1, 1998.
- HARTH-TERRÉ, Emilio. "Los estudios del arte peruano en la Escuela Nacional de Bellas Artes". *VI Congreso Panamericano de Arquitectos*. Lima, 1947.
- _____. "Por una arquitectura contemporánea que sea nuestra". *VI Congreso panamericano de arquitectos*. Lima, 1947.
- HERRERA, Ataliva. *Las vírgenes del sol (poema incaico)*. Buenos Aires, Agencia General de Librería y Publicaciones, 1920.
- HYSLOP, John. *The Inka Road System*. Academic Press, USA, INC., 1984.
- HOSMANN, Elena. *Ambiente de altiplano*. Buenos Aires, Ed. Peuser, 1945.
- IBERICO, Francisco. *En la Capital de los Incas o Miscelánea Cuzquense*. Cuzco, Editorial H. G. Rozas, 1926.
- IMBELLONI, José. *Pachakuti IX. El Inkario crítico*. Buenos Aires, Nova, 1946.
- INGLE, Marjorie. *Mayan revival style. Art Deco Mayan Fantasy*. Salt Lake City, Peregrine Smith Books, 1984.
- INSTITUTO SABOGAL DE ARTE. *José Sabogal*. Colección Arte-Perú, vol. I. Lima, 1986.
- INTENDENCIA MUNICIPAL. *Proyecto orgánico para la urbanización del Municipio. El plano regulador y de reforma de la Capital Federal*. Buenos Aires, Talleres Peuser, 1925.

ITIER, César. *El Teatro Quechua en el Cuzco. Tomo I. Dramas y comedias de Nemesio Zúñiga Cazorla*. Lima-Cuzco, Institut Francais D'Études Andines (IFEA)-Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas (CBC), 1995.

_____. *El Teatro Quechua en el Cuzco. Tomo II. Indigenismo, lengua y literatura en el Perú moderno*. Lima-Cuzco, Institut Francais D'Études Andines (IFEA)-Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas (CBC), 2000.

_____. *Antología general del teatro peruano. Vol. 1. Teatro quechua*. Selección, prólogo y bibliografía de Ricardo Silva-Santisteban. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú-BBV Banco Continental, 2000.

IZCUE, Elena. *El arte peruano en la escuela-I*. París, Editorial Excelsior, 1925.

JAIMES FREYRE, Ricardo. *El Tucumán del siglo XVI*. Buenos Aires, Coni, 1914.

_____. *Historia del descubrimiento del Tucumán*. Buenos Aires, Coni, 1916.

JAIME MOLINS, Wenceslao. *Potosí. La ciudad única*. Buenos Aires, Ed. Océana, 1922.

_____. *El despertar de una nación*. Buenos Aires, Ed. Tor, 1925.

Jorge Bermúdez. *En homenaje a la memoria del pintor...* Buenos Aires, Comisión Nacional de Bellas Artes, 1926.

JUSTINIANI F., Eleodoro; TUPA, Esteban, (comp.). *Música Cuzqueña. Antología siglos XIX-XX*. Cuzco, Auspicio del Comité de Servicios Integrados Turísticos Culturales, 1985.

KALLATA, Eustaquio (Pseudónimo de Román Saavedra). "Homenaje a Benjamín Mendizábal Vizcarra". *Revista del Instituto Americano de Arte*, Cuzco, Año VIII. No. 8, 1958.

KAPSOLI, Wilfredo. *El pensamiento de la Asociación Pro Indígena*. Debates Rurales 3. Cuzco, Centro de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de las Casas, 1980.

KELSEY, Albert. *Programas y reglas de la segunda etapa del concurso para la selección del arquitecto que construirá el Faro Monumental que las naciones del mundo erigirán en la República Dominicana a la memoria de Cristóbal Colón*. Nueva York, Unión Panamericana-Stillson Press, 1931.

KIRCHOFF, Herbert. *Bolivia, sus tipos y sus bellezas*. Buenos Aires, Ed. Guillermo Kraft, 1942.

_____. *Perú*. Buenos Aires, Ed. Guillermo Kraft, 1958.

KRONFUSS, Juan. *Arquitectura colonial en la Argentina*. Córdoba, Ed. Era, 1980.

KRUGGELER, Thomas. "El mito de la despoblación". *Revista Andina*, Cuzco, Centro de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de las Casas, 31, año 16, No. 1, 1998.

KUON Arce, Elizabeth. "El Cuzco de los años 20. Una Historia Local". *El Qosqo, Antropología de la Ciudad*. Cuzco, Ministerio de Educación de Japón y Centro de Estudios Andinos (CEAC), 1992.

KUSS, Malena. "Huemac, by Pascual de Rogatis. Native Identity in the Argentine Lyric Theatre". *Anuario Interamericano de Investigación Musical*. Austin, University of Texas, vol. 10, 1974.

LAFÓN, Ciro René. *Noticias sobre el camino cultural en la quebrada de Humahuaca desde el siglo XVI en adelante*. Buenos Aires, Comisión de publicaciones de los estudiantes de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2ª ed., 1964.

LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente. "La arquitectura hispanoamericana en las épocas de la colonización y de los virreinos". *Raza Española*, Madrid, N° 40, abril de 1922, y en *Raza Española*, Madrid, N° 43-44, julio-agosto de 1922.

LARRAIN BRAVO, Ricardo. *La edificación moderna en Buenos Aires*. Santiago de Chile, Imprenta Cervantes, 1910.

LARSEN DEL CASTAÑO, Gabriel. *Colección de Documentos sobre Organización Municipal y Administrativa de la ciudad de Washington*. Buenos Aires, L. Jacobsen y Cía. Editores, 1881.

LASCANO GONZALEZ, Antonio. *Fernando Fader*. Buenos Aires, Ediciones Culturales de la Argentina, Ministerio de Educación y Justicia, 1966.

LATORRE, R. *Almanaque Cuzco para 1928*. Cuzco, H. G. Rozas, 1928.

LATZINA, F. *Geografía de la República Argentina*. Buenos Aires, Félix Lajouane Editor, 1890.

LAUER, Mirko. *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*. Lima, Mosca Azul editores, 1976.

_____. *Andes imaginarios. Discursos del indigenismo*. Cuzco, CBC, 1997.

_____. *Introducción a la Pintura Peruana del siglo XX*. Lima, Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria, 2007.

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

LEHMANN NITSCHKE, Roberto. *Coricancha. El Templo del Sol en el Cuzco y las imágenes de su altar mayor*. Buenos Aires, Imp. Coni, 1928.

LEVILLIER, Roberto. *El imperio incaico. Descripción de sus divisiones, montañas y caminos. Nómina de tribus*. Buenos Aires, Editorial Espasa Calpe, 1946.

LIRA, Jorge A. *Diccionario Kkechua-español*. Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, 1944.

_____. *Farmacopea tradicional indígena y prácticas rituales*. Lima, Antar, 1946.

_____. *Himnos quechuas católicos cuzqueños*. Lima, Folklore Americano, 1955. Prólogo de J. M. Arguedas.

LIZARRALDE, Fernando. *El Ollantay argentino. Ensayo sobre la tragedia andina de Ricardo Rojas*. La Plata, Ediciones de la Imprenta Moreno, 1953.

LLANES, Ricardo M.. *Historia de la calle Florida*. Buenos Aires, Honorable Sala de Representantes de la Ciudad de Buenos Aires, 2 tomos, 1976.

LOPEZ ANAYA, Jorge. *Historia del arte argentino*. Buenos Aires, Emecé, 1997.

LÓPEZ LENCI, Jazmín. *El Cusco Paqarina Moderna, cartografía de una modernidad e identidad en los Andes (1900-1935)*. Lima, Fondo Editorial Universidad Mayor de San Marcos y CONCYTEC, 2004.

LÓPEZ RANGEL, Rafael. *Diego Rivera y la arquitectura mexicana*. México, SEP, 1996.

LOZANO MOUJÁN, José María. *Apuntes para la historia de nuestra pintura y escultura*. Buenos Aires, García Santos, 1922.

_____. *Figuras del arte argentino*. Buenos Aires, A. García Santos, 1928.

LLANES, Ricardo M. *Historia de la Calle Florida*. Buenos Aires, Sala de Representantes, 1976. 3 tomos.

MACEDO, María Rosa. *Hombres de tierra adentro*. Lima, Ed. Hora del hombre, 1948.

MAJLUF, Natalia. "El indigenismo en México y Perú. Hacia una visión comparativa". *Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas*. Actas del XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte, Estudios de Arte y Estética, Vol. II, México, UNAM, 1994, pp. 611-628.

_____. "De la rebelión al museo: genealogías y retratos de los incas, 1781-1900". En: *Los incas, reyes del Perú*. Lima, Banco de Crédito, 2005, pp. 289-302.

MAJLUF, Natalia, y WUFFARDEN, Luís Eduardo. *Elena Izcue, el arte precolombino en la vida moderna*. Lima, Museo de Arte, 1999.

MALHARRO, Martín A.. *El dibujo en la escuela primaria. Pedagogía- Metodología*. Buenos Aires, Cabaut y Cía., 1911.

MARIÁTEGUI, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima, Amauta, 1928.

_____. *El artista y la época*. Lima, Biblioteca Amauta, 1959.

MARISCAL, Federico. *La Patria y la arquitectura nacional*. México, Stephan y Torres, 1915.

MÁRQUEZ MIRANDA, Fernando. *Huacos. Cultura Chancay*. Buenos Aires, Ediciones La Llanura, 1943.

_____. *Huacos. Cultura Chimú*. Buenos Aires, Ediciones La Llanura, 1943.

MARTICORENA ESTRADA, Miguel (comp.). *Historia de Lima y otros temas. VI Coloquio de historia de Lima*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1999.

MARTINEZ, Alberto B. *Baedeker de la República Argentina*. Buenos Aires, Imp. J. Peuser, 1900.

_____. *Recensement General de la population, de l' edification, du Commerce et de l' industrie de la Ville de Buenos Ayres*. Buenos Aires, Compagnie Sudamericaine de Billets de Banque, 1906.

MARTÍNEZ, Rosendo. *Apuntes. Exposiciones de Arte en Buenos Aires. Salones Witcomb 1896-1916*. Buenos Aires, s.e., c.1934.

MARTINO, Federico. *Libero Badii. Vida = Arte*. Buenos Aires, Ediciones Van Riel, 1975, p. 12.

MAS Y PÍ, Juan. *Los españoles en el Centenario argentino*. Buenos Aires, 1910.

MATTO DE TURNER, Clorinda. *Tradiciones Cuzqueñas, leyendas, biografías y hojas sueltas*. Cuzco, 1954 (1ª ed. 1884).

MELIS, Antonio (comp.). *José Carlos Mariátegui. Correspondencia (1915-1930)*. Lima, Biblioteca Amauta, 1984, 2 tomos.

MENDOZA, Zoila. "Crear y sentir lo nuestro. La Misión Peruana de Arte Incaico y el impulso de la producción artístico-folklórica en Cusco". *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana*, University of Texas Press, vol. 25, Nº 1, primavera-verano de 2004, pp. 57-77.

_____. *Crear y sentir lo nuestro. Folclor, identidad regional y nacional en el Cuzco del siglo XX*. Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006.

MENDOZA GUZMÁN, Justino A.. *Mariano Fuentes Lira. 100 años de aporte al arte y la cultura andina*. Exposición retrospectiva itinerante. Cuzco, Escuela Superior Autónoma de Bellas Artes "Diego Quispe Tito", 2006.

MERELES, Louise Noelle. "Recuperación del pasado prehispánico en la arquitectura mexicana del siglo XX". En: Von Kugelgen, Helga (ed.). *Herencias indígenas, tradiciones europeas y la mirada europea*. Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2002.

MERLINO, Adrián. *Diccionario de artistas plásticos de la Argentina. Siglos XVIII-XX*. Buenos Aires, Edición del autor, 1954.

MESA G., Carlos. "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. s/f.

MOLINA MASSEY, C. *Señales en el rumbo. Resurgimiento de la mística inca*. Buenos Aires Librería y Editorial El Ateneo, 1943.

MOLL, Eduardo. *Julia Codesido, 1883-1979*. Lima, Editorial Navarrete, 1990.

Monografía histórica y documentada sobre la Escuela Nacional de Bellas Artes: desde su fundación hasta la segunda exposición oficial. Lima (Perú), 1922.

MONTOYA URIARTE, Urpi. "Hispanismo e indigenismo: o dualismo cultural no pensamento social peruano (1900-1930). Uma revisão necesaria". *Revista Antropología*, São Paulo, Departamento de Antropología, FELCH, USP, N° 1, Vol. 41, 1998, pp. 151-175.

MONTOYA ROJAS, Rodrigo. *De la Utopía Andina al Socialismo Mágico.* Lima, Instituto Nacional de Cultura-Cuzco, 2005.

MORAGA GUTIÉRREZ, Heradio. *La enseñanza del dibujo en nuestras escuelas y liceos.* Santiago de Chile, Zig-Zag, 1945.

MORALES, Carlos María. "Las mejoras edilicias de Buenos Aires". *Anales de la Sociedad Científica Argentina*, Buenos Aires, N° 51-52, 1901.

_____. *Etude topographique et edifice de la Ville de Buenos Aires.* Buenos Aires, Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, 1910.

MORCIEGO GARCÍA, Carlos E. *Precursores de la ingeniería gráfica cubana.* Camagüey, Universidad, 1999.

MOSCOSO, Arturo. "Apuntes sobre la arriería en el Cuzco". *Crítica Andina*, Cuzco, Revista del Instituto de Estudios Sociales IESC, N° 3, enero-junio de 1979.

MOYA, Juan. "Concurso de la Fiesta de la Raza. Ponencia del concurso". *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 2ª época, año XXIV, N° 96, 31 de diciembre de 1930.

MOYSSÉN, Xavier. "El nacionalismo en la arquitectura". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, N° 55, 1986, pp.111-131.

MUJICA Láinez, Manuel. *Léonie Matthis. Cuadros históricos argentinos.* Buenos Aires, Editorial Kapelusz, 1960.

MUÑOZ, Miguel Angel. "El 'Arte Nacional': un modelo para armar". En *VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, C.A.I.A., 1995.

NADAL MORA, Vicente. *Manual de arte ornamental americano autóctono.* Buenos Aires, Librería "El Ateneo", 1935.

NAVARRO, José Gabriel. "Art/in Ecuador". *Bulletin of The Panamerican Union*, Washington, 1925.

_____. *El arte quiteño.* Quito, Escuela de Artes y Oficios, 1928.

NEIRA, Hugo. *Cuzco. Tierra y muerte.* Lima, Populibros, 1964.

_____. *Los Andes. Tierra o muerte.* Madrid, Ed. ZYX, 1968.

_____. *Huillca: habla un campesino peruano*. Lima y La Habana 1974, Buenos Aires 1975.

NICOLINI, Alberto. "Art Déco en el Noroeste argentino". *Documentos para una historia de la arquitectura argentina*. Buenos Aires, Ed. Summa, 1978.

_____. "Ángel Guido y las teorías estéticas de la fusión hispano-indígena". En Amaral, Aracy (coord.). *Arquitectura Neocolonial. América Latina, Caribe, Estados Unidos*. São Paulo, Fundação Memorial da América Latina, 1994.

NIETO DEGREGORI, Luis. "Neruda en Machu Picchu". *Chasqui*, Boletín del Ministerio de Relaciones Exteriores, Lima, N° 5, 2004.

NOEL, Martín S. "Breve síntesis histórica de la evolución de la ciudad de Buenos Aires". *Boletín de la Junta de Historia y Numismática Americana*, Buenos Aires, 1924.

_____. "El nacionalismo como fuente de personalidad artística". *El Arquitecto*, Buenos Aires, N° 51, octubre de 1924.

_____. *Fundamentos para una estética nacional. Contribución a la Historia de la Arquitectura Hispano-Americana*. Buenos Aires, 1926.

NOEL, Martín, y TORRE REVELLO, José. "Contribución documental a la historia del arte colonial hispano-americano". *Segundo Congreso Internacional de Historia de América*, Buenos Aires, 1938.

NÚÑEZ DEL PRADO, Marina. *Eternidad en los Andes. Memorias*. Santiago de Chile, Editorial Lord Cochrane, 1973.

OCAÑA, María Teresa, y otros. *Picasso y el teatro. Parade, Pulcinella, Cuadro Flamenco, Mercure*. Barcelona, Museu Picasso, 1996.

OJEDA VIZCARRA, Pablo. *Importancia de la Música Cusqueña*. Municipalidad del Qosqo, Cuzco, 1990.

OLAGUÍBEL, Juan F. "La enseñanza de dibujo en las escuelas primarias". *Mexican Folkways*, México, N° 10, diciembre de 1926-enero de 1927.

ONELLI, Clemente. *Trepando los Andes*. Buenos Aires, Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, 1904.

_____. *Alfombras. Tapices i tejidos criollos*. Buenos Aires, Imprenta de Don Guillermo Kraft, 1916.

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

ORDÓÑEZ, Pastor. "Las Pictografías Indígenas". *Revista del Museo Nacional*, Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1942, Tomo XI, pp. 45-57.

ORTIZ, Federico. "La arquitectura argentina después de 1880. Una introducción". *Documentos para una Historia de la Arquitectura Argentina*. Buenos Aires, Ed. Summa, 1980.

ORTIZ, Federico; MANTERO, Juan C.; GUTIÉRREZ, Ramón; LEVAGGI, Abelardo. *La Arquitectura del Liberalismo*. Buenos Aires, Sudamericana, 1968.

OSSIO, Juan. *Los Indios del Perú*. Quito, Colección Pueblos y Lenguas Indígenas N° 8, 1995.

OYARCE CRUZ, Jacqueline. *Orígenes del Periodismo Radial en el Perú I, Arequipa, Cusco, Moquegua, Tacna y Puno*. Lima, Instituto de Investigaciones, Fondo Editorial de la Universidad San Martín de Porres, 2007.

PACHECO, Marcelo (dir.). *Memorias de una Galería de Arte. Archivo Witcomb, 1896-1971*. Buenos Aires, Fundación Espigas, 2000.

PACHECO, Marcelo; TELESCA, Ana María. *La pintura y el ambiente plástico argentino en la década del veinte*. Buenos Aires, UBA, 1987.

PAGANO, José León. "El nacionalismo en el arte". Conferencia de J. L. Pagano. En: FREDERIC, M. *El Año Artístico Argentino*, Buenos Aires, Librería y Editorial "La Facultad", 1927, pp. 215-238.

_____. *El arte de los argentinos*. Buenos Aires, Edición del autor, 1937-40, tomo II.

_____. *Historia del arte argentino desde los orígenes hasta el momento actual*. Buenos Aires, Editorial L'Amateur, 1944.

PALOMAR, Francisco. *Primeros Salones de arte en Buenos Aires*. Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1962. Cuadernos de Buenos Aires N° XVIII.

PANTIGOSO PECERO, Manuel. *El Ultraorbicismo en el pensamiento de Gamaliel Churata*. Lima, Fondo Editorial de la Universidad Ricardo Palma, 1999.

_____. *Pantigoso. Fundador de los Independientes*. Lima, Ikono Ediciones, 2007.

_____. *En-clé de sol de la couleur. En-clave de sol del color*. Lima, Ikono Ediciones, 2007.

PASCUAL, Ángel. "Mansión Neozteca". *Revista de Arquitectura*, Buenos Aires, mayo de 1922.

PAYÁ, Carlos; CÁRDENAS, Eduardo. *El primer nacionalismo argentino en Manuel Gálvez y Ricardo Rojas*. Buenos Aires, A. Peña Lillo Editor, 1978.

PAZ, Marga (dir.). *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.

PAZ SOLDÁN, José Carlos. *Cuzco. La ciudad herida, un reportaje*. Lima, Imp. Torres Aguirre, 1951.

PEASE, Benjamín Franklin. *Listas de vistas fotográficas del Ferrocarril de Mollendo a Arequipa*

construido por Don Enrique Meiggs, con apuntes estadísticos de la línea y descripciones de algunos puntos interesantes. Lima, Imprenta Liberal, 1870.

PELUFFO LINARI, Gabriel. *Historia de la Pintura Uruguaya*. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1986-1988, 6 fascículos.

_____. “Las instituciones artísticas y la renovación simbólica en el Uruguay en los veinte”. En: *Los veinte: el proyecto uruguayo. Arte y diseño de un imaginario, 1916-1934*. Montevideo, Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 1999.

_____. “Pedro Figari en la Escuela de Artes (1915-17)”. En: *Pedro Figari, 1861-1938*, Montevideo, Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 1999.

PERAZZO, Nelly. “La pintura en la Argentina (1915-1945)”. En: AA.VV. *Historia General del Arte en la Argentina*. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, tomo VIII, 1999.

PEREIRA, Washington Luis. *La prensa literaria argentina. 1890-1974*. Buenos Aires, Librería Colonial, tomo II, 1995.

PÉREZ ESCOLANO, Víctor. “La arquitectura de Aníbal González”. *Hogar y Arquitectura*, Madrid, N° 82, 1969.

PÉREZ REVENTÓS, Nicolás. *La enseñanza del dibujo en la escuela primaria*. La Habana, Imprenta El Siglo XX, 1917.

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

PIQUERAS COTOLÍ, Manuel. “Algo sobre el ensayo de estilo neoperuano”. En: *Perú (1930) Antología*. Lima, 1930.

PODESTÁ, Alberto. “Pirámides en la ruta del desierto. Un intento de transculturación”. *Documentos de Arquitectura Nacional Americana*, Resistencia, N° 21, 1986.

PONCE SANGINÉS, Carlos. *Tiwanaku y su fascinante Desarrollo Cultural*. La Paz, Universidad Americana-Producciones CIMA, tomo I, 2004.

PRO, Diego F.. *Conversaciones con Bernareggi. Vida, obra y enseñanza del pintor*. Tucumán, Imprenta López, 1949.

QUEREJAZU, Pedro. “La pintura boliviana del siglo XX”. En: *Pintura Boliviana del Siglo XX*. La Paz, Banco Hipotecario Nacional, 1989.

_____. “El arte. Bolivia en pos de sí misma y del encuentro con el mundo”. En: AA.VV. *Bolivia en el siglo XX. La formación de la Bolivia Contemporánea*. La Paz, Ed. Harvard Club de Bolivia, 1999, pp. 553-583.

RAMÍREZ, Fausto. "Vertientes nacionalistas en el modernismo". En: *El Nacionalismo y el Arte Mexicano, IX Coloquio de Historia del Arte*. México, UNAM, 1986.

RANGEL, Rafael. *Diego Rivera y la arquitectura mexicana*. México, Secretaría de Educación Pública-SEP, 1996.

RENIQUE, José Luís. *Los Sueños de la Sierra. Cusco en el siglo XX*. Lima, CEPES, 1991.

Revista Martín Fierro. 1924-1927. Edición Facsimilar. Estudio preliminar de Horacio Salas. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1995.

RINALDINI, Julio. *Críticas Extemporáneas*. Buenos Aires, Talleres Gráficos "Cúneo", 1921.

RIPAMONTE, Carlos P. *Janus. Consideraciones y reflexiones artísticas*. Buenos Aires, M. Gleizer Editor, 1926.

_____. *Vida. Causas y efectos de la Evolución Artística Argentina. Los últimos treinta años*. Buenos Aires, M. Gleizer Editor, 1930.

RIVA, Marcela. "Búsqueda e identidad en el arte argentino". En: *Rasgos e identidad en la plástica argentina*. Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1994, pp. 57-77.

RIVERA, Diego. "El dibujo infantil en el México actual". *Mexican Folkways*, México, N° 10, diciembre de 1926 a enero de 1927.

RIVERA Escobar, Raúl. *Caricatura en el Perú. El Período Clásico (1904-1931)*. Lima, Universidad de San Martín de Porres, 2006.

ROCCA, Pablo Thiago. "Puentes entre naturaleza y cultura: el imaginario prehispánico en la obra de Pedro Figari". En: *Imaginarios prehispánicos en el arte uruguayo, 1870-1970*. Montevideo, Museo de Arte Precolombino e Indígena, 2006, pp. 17-26.

RODRÍGUEZ-LUIS, Julio. *Hermenéutica y praxis del indigenismo. La novela indigenista, de Clorinda Matto a José María Arguedas*. México, Fondo de Cultura Económica, 1980.

ROJAS, Ricardo. *El alma española (ensayo sobre la moderna literatura castellana)*. Valencia, F. Sempere y Compañía Editores, 1907.

_____. "Artes decorativas americanas". *Revista de Arquitectura*, Buenos Aires, año I, N° 4, octubre-diciembre de 1915.

_____. *Discursos*. Buenos Aires, Librería "La Facultad", 1924.

_____. *Eurindia. Ensayo de estética fundado en la experiencia histórica de las culturas americanas*. Buenos Aires, Librería "La Facultad", 1924.

_____. *La Guerra de las Naciones*. Buenos Aires, Librería "La Facultad", 1924.

- _____. *Silabario de la Decoración Americana*. Buenos Aires, Librería “La Facultad”, 1930.
- _____. *Himnos quichuas*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1937.
- _____. *Retablo Español*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1938.
- _____. *Ollantay. Tragedia de los Andes*. Buenos Aires, Losada, 1939.
- _____. *La obra escultórica de Luís Perloti*. Buenos Aires, Talleres López, 1939.
- _____. *La Restauración Nacionalista. Crítica de la Educación Argentina y Bases para una Reforma en el Estudio de las Humanidades Modernas*. Prólogo de Fermín Chávez. Buenos Aires, A. Peña Lillo editor, tercera edición, 1971. (Primera edición: 1908).
- ROMERO DE TERREROS. *Arte colonial*. México, Ed. J. Balleca, 1916.
- _____. *Residencias coloniales en la ciudad de México*. México, Secretaría de Hacienda, 1918.
- _____. *Historia sintética del arte colonial en México (1521-1921)*. México, Ed. Patria, 1922.
- ROMERO GRASSO, Francisco. *Alfredo Gramajo Gutiérrez y la pintura costumbrista argentina*. Vicente López (Buenos Aires), Editorial Pedagógica Vicente López, 1972.
- ROMERO, Emilio. *El descentralismo*. Lima, CIP, 1932.
- ROMERO, Fernando y QUEREJAZU, Pedro. *Pintura Boliviana del Siglo XX*. La Paz, Banco Hipotecario Nacional, 1989.
- ROWE H., John. “An Introducción to the Archaeology of Cuzco”. *Harvard University Papers*, Cambridge, Peabody Museum, Vol. XXVII, N° 2, 1943.
- _____. “El movimiento nacionalista Inca del siglo XVIII”. En: *Los Incas del Cuzco, siglos XVI, XVII y XVIII*. Cuzco, Instituto Nacional de Cultura, 2003.
- ROWE, William. “De los Indigenismo en el Perú. Examen de Argumentos”. *Márgenes: Encuentro y Debate*. Lima, Casa de Estudios del Socialismo SUR, año XI, N° 16, 1998.
- RUI MOREIRA Leite, “Flávio de Carvalho: modernism and the Avant-Garde in São Paulo, 1927-1939”. *The Journal of Decorative and Propaganda Arts 1875-1945*, Miami, N° 21, 1995.
- SÁENZ CAVIA DE MORALES TORRES, Sara. *Luís Perloti. El escultor de América. Biografía novelada*. Buenos Aires, Nelson Editorial, 1971.
- SALAZAR, Luis. “La arqueología y la arquitectura”. En: *Actas del XI Congreso Internacional de Americanistas*. México, 1895.
- SALAZAR MOSTAJÓ, Carlos. *La pintura contemporánea de Bolivia. Ensayo histórico-crítico*. La Paz, Librería Editorial “Juventud”, 1989.

_____. *Diccionario Histórico de Bolivia*. Tomo II. Sucre, 2002.

SAN MARTIN, María Laura. *Pintura argentina contemporánea*. Buenos Aires, Ed. La Mandrágora, 1961.

SANJUÁN, Charo. *Atilio Boveri, un artista singular*. Palma de Mallorca, Museu de Mallorca, 2000.

SARMIENTO, Domingo Faustino. "Arquitectura Doméstica". *Revista de Ciencias, Artes y Letras*. Buenos Aires, 1879.

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

SCHWARZ, Herman. "Martín Chambi: corresponsal gráfico (1918-1929)". En: AA.VV. *Martín Chambi*. Madrid, Fundación Telefónica, 2007.

SCOCCO, Graciela. "Arte decorativo. Apertura, reminiscencias, compromiso y renacimiento". En: Saavedra, María Inés (dir.). *La ciudad revelada. Lecturas de Buenos Aires: urbanismo, estética y crítica de arte en La Nación, 1915-1925*. Buenos Aires, Vestales, 2004, pp. 127-153.

_____. "Arte textil tradicional: valoración, preservación y recuperación". *Avances*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 2005-2006, N° 9, pp. 193-196.

_____. "Avatares de la iconografía prehispánica, en su aplicación moderna". *Jornadas de Estudios e Investigaciones del Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró*, Buenos Aires, 2006. (En prensa).

SEBASTIÁN LOZANO, Pablo. *Francisco González Gamarra: arte tradición e identidad*. Lima, Biblioteca Nacional del Perú, 1998.

SHARP, Dennis. *Alfred C. Bossom's American Architecture 1903-1926*. London, Book Art, 1984.

SICA, Armando. *Viaje por las Américas*. Buenos Aires, Francisco A. Colombo, 1952.

SILLER, Antonio. "La presencia prehispánica en la arquitectura neomaya de la península de Yucatán". *Cuadernos de la Arquitectura Mesoamericana*, México, UNAM, Facultad de Arquitectura, N° 9, 1987.

SOSA DE NEWTON, Lily. *Diccionario Biográfico de Mujeres Argentinas*. Buenos Aires, Plus Ultra, 1986.

SPILSBURY, J. H. Gybbon. *El quichua. Gramática y crestomatía. Seguido de la traducción de un manuscrito inédito del drama Ollantay*. Buenos Aires, Casa Editorial de Jacobo Peuser, 1897.

SQUIER, George. *Un viaje por tierras incaicas. Crónica de una Expedición arqueológica (1863-1865)*. Cochabamba, Los Amigos del Libro, 1974.

SQUIRRU, Rafael; GUTIERREZ ZALDIVAR, Ignacio. *40 maestros del arte de los argentinos*. Buenos Aires, Zurbarán Ediciones, 1990.

STASTNY, Francisco. "La pintura en Sud América de 1910 a 1945". *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, Buenos Aires, 1966, N° 19, pp. 9-25.

_____. "El indigenista y sus fuentes". En: *Sabogal y el grupo indigenista*. Lima, Museo de Arte de Lima, 30 de mayo de 1993.

SUÁREZ URTUBEY, Pola. "Difícil sincretismo de folclore e indigenismo en la matriz europea de la música argentina". En: "Arte prehispánico: creación, desarrollo y persistencia". *Temas de la Academia*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 2000.

SULLIVAN, Edward J.. (ed.). *Arte Latinoamericano del siglo XX*. Madrid, Nerea, 1996.

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.

TAMAYO, Franz. *Creación de la pedagogía nacional*. La Paz, 1910.

TAMAYO HERRERA, José. *Historia Social del Cuzco Republicano*. Lima, Industrial Gráfica, 1978.

_____. "Mariátegui y la Intelligentsia del Sur Andino". *Allpanchis Phuturinga*, Cuzco, vol. XIV, N° 16, 1980.

_____. *Historia del Indigenismo Cuzqueño, siglos XVI-XX*. Prólogo de Luís E. Valcárcel. Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1980.

_____. *El pensamiento indigenista*. Lima, Mosca Azul Editores, 1981.

_____. *Historia Social e Indigenismo en el Altiplano*. Lima, Ediciones Treintatrés, 1982.

TAMAYO HERRERA, José; ZEGARRA BALCÁZAR, Eduardo. *Las elites cusqueñas*. Cusco, Instituto Nacional de Cultura, 2008.

TAMPIERI DE GHIRARDI, Rosa Dolly. *Dos pintores en la Córdoba del siglo XX: Malanca y Spilimbergo*. Córdoba, Junta Provincial de Historia, 1994.

TAPIA CLAURE, Osvaldo. *Los estudios de arte en Bolivia*. La Paz, Instituto de Investigaciones Artísticas, 1966.

TARCUS, Horacio. *Mariátegui en la Argentina o las políticas culturales de Samuel Glusberg*. Buenos Aires, Ed. El cielo por asalto, 2002.

TAURO, Alberto. "Noticia de Amauta". *Amauta. Revista mensual de doctrina, literatura, arte, polémica*. Lima, Empresa Editora Amauta, Edición facsimilar, 1976.

TOCA, Antonio. "Presencia prehispánica en la arquitectura moderna mexicana". *Cuadernos de arquitectura Mesoamericana*, México, UNAM, N° 9, 1987.

TORD, Luis Enrique. *El Indio en los ensayistas peruanos 1848-1948*. Lima, Editoriales Unidas S. A., 1974.

_____. *Vinatea Reinoso*. Lima, Banco del Sur del Perú, 1992.

TORRES BOHL, José. *Apuntes sobre José Sabogal. Vida y obra*. Lima, Banco Central de Reserva del Perú, Fondo Editorial, 1989.

TORRES GARCÍA, Joaquín. *Metafísica de la prehistoria indoamericana*. Montevideo, Publicaciones de la Asociación de Arte Constructivo, 1939.

_____. *Escritos*. Montevideo, Arca, 1974.

TOSTO, Pablo. *Antografía escultórica, 1914-1964*. Buenos Aires, Librería Hachette, 1966.

TOVAR Y R., Enrique D.. *Francisco González Gamarra*. Lima, Ediciones "Forma", 1944.

UGARTE, Joaquín H.. "Teófilo Castillo, 1857-1922". En: *Pintor Teófilo Castillo (exposición retrospectiva)*. Lima, Sociedad de Bellas Artes del Perú, 1942.

UGARTE ELESURU, Juan Manuel. *Pintura y Escultura en el Perú Contemporáneo*. Lima, 1970.

URIEN, Carlos; COLOMBO, Ezio. *La República Argentina en 1910. Estudio histórico, físico, político, social y económico publicado bajo los auspicios de la H. Comisión del Centenario de la Independencia Argentina y de la Junta...* Buenos Aires, Maucci Hermanos, tomo II, 1910.

UTZON, J.. "Plataformas y terrazas". *México en el Arte*, México, N° 11, 1986.

VALCÁRCEL, Luís E. (ed.) *Inkánida. Publicaciones nacionalistas*. Cuzco, N° 2, enero de 1925.

_____. "Ars Inka". *La Revista de "El Círculo"*, Rosario, Número extraordinario, octubre de 1925.

_____. *Del Ayllu al imperio*. Lima, Ed. Garcilazo, 1925.

_____. *De la vida incaica. Algunas captaciones del espíritu que la anima*. Lima, Ed. Garcilazo, 1926.

_____. *Tempestad en los Andes*. Lima, Ed. Minerva, 1927.

_____. "Motivos ornamentales inkaicos. El álbum Tupayachi". *Amauta*, N° 21, febrero-marzo de 1929.

_____. *Cuzco capital arqueológica de Sudamérica*. Lima, Banco Italiano, 1934.

_____. *Mirador Indio*. Segunda Serie. Lima, Imprenta del Museo Nacional, 1941.

_____. *Machu Picchu el más famoso monumento arqueológico del Perú*. Buenos Aires, Biblioteca de América, Libros del Tiempo Nuevo, 1964.

_____. *Tempestad en los Andes*. Lima, 1975.

_____. *Memorias*. Editada por José Mattos Mar, José Deustua y José Luís Rénique. Lima, Instituto de Estudios Peruanos IEP, 1981.

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

_____. *La raza cósmica. Misión de la raza iberoamericana. Notas de viajes a la América del Sur*. París-Madrid-Lisboa, Agencia Mundial de Librería, 1925.

VEDOYA, Juan Carlos. "Estatuas y masones". *Todo es Historia*, Buenos Aires, año XI, Nº 123, agosto de 1977.

VELARDE, Héctor. "Anteproyecto de monumento Basílica a Santa Rosa de Lima". UIA. *The Fifteenth International Congress of Architects*. Washington, 1939, Report I.

VERGER, Pierre. *Indians of Perú*. New York, Ed. Pocahontas Press, 1950.

_____. *Fiestas y danzas en el Cuzco y en los Andes*. Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1951.

VICH, Cynthia. *Indigenismo de Vanguardia en el Perú. Un estudio sobre el Boletín Titikaka*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú. Fondo Editorial, 2000.

VIDAL, E.. *Compendio de dibujo ornamental aplicado*. Valparaiso, Imprenta Victoria, 1926.

VILAR, Antonio U., y otros. "El edificio de la sede central del Automóvil Club Argentino". *Nuestra Arquitectura*, Buenos Aires, Nº 12, diciembre de 1943, pp. 490-514.

VILLACORTA PAREDES, Juan. *Pintores peruanos de la República*. Lima, Librería Studium, s/f (hacia 1970).

VILLANUEVA, Horacio. "El Primer Congreso Internacional de Peruanistas". *Revista del Instituto Americano de Arte*, Cuzco, Año VI, Vol. II, 1952.

VILLEGAS TORRES, Fernando. *El Perú a través de la Pintura y Crítica de Teófilo Castillo (1887-1922). Nacionalismo, modernización y nostalgia en la Lima del 900*. Lima, Asamblea Nacional de Rectores, 1996.

VON KUGELGEN, Helga (ed.). *Herencias indígenas, tradiciones europeas y la mirada europea*. Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2002.

WECHSLER, Diana Beatriz. *Crítica de arte, condicionadora del gusto, el consumo y la consagración de obras. Buenos Aires (1920-30)*. Granada, Universidad de Granada, Tesis de Doctorado, 1995.

_____. "Salones Nacionales y crítica de arte". 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. 155-164.

_____. (coord.). *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*. Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1998.

WIENER, Charles. *Pérou et Bolivie*. París, Ed. Hachette, 1880. Edición en castellano, del Instituto Francés de Estudios Andinos, Lima, 1993.

WIESSE, María. *José Sabogal. El artista y el hombre*. Lima, 1957.

WRIGHT, Frank Lloyd. *Autobiografía*. Madrid, El Croquis Editorial, 1998.

WUFFARDEN, Luís Eduardo (dir.). *Vinatea Reinoso, 1900-1931*. Lima, Patronato de Telefónica "Telecomunicaciones y Progreso", 1997.

_____. (ed.). *Manuel Piqueras Cotoí (1885-1937). Arquitecto, escultor y urbanista entre España y el Perú*. Lima, Museo de Arte de Lima, 2003.

_____. (dir.). *Julia Codesido, 1883-1879. Muestra antológica*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2004.

ZUM FELDE, Alberto. *Estética del novecientos*. Buenos Aires, El Ateneo, 1927, p. 178.