

“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. ISBN: 84-688-4827-1.

## **EL INDIGENISMO Y LA INTEGRACIÓN DE LAS ARTES EN LA ARGENTINA**

Rodrigo Gutiérrez Viñuales  
Universidad de Granada

### **Introducción**

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 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 los centros neurálgicos del Indigenismo, debida cuenta de que eran los países históricamente más fuertes en cuanto a presencia aborigen.

En el caso concreto de Argentina, objeto del presente estudio, si bien históricamente hubo tribus indígenas, en especial en la región del noroeste, vinculado 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 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 argentino.

El presente estudio parte con la intencionalidad de congregar bajo el tema del indigenismo diferentes manifestaciones artísticas producidas en el periodo 1910-1930, teniendo en cuenta entre otros aspectos la pintura, las artes decorativas, la arquitectura, y la educación artística. Así como en México el arte azteca y sobre todo el maya van a dar origen a singulares historicismos arquitectónicos (“neoazteca” y “neomaya”) y una amplia gama de objetos inspirados en sus estructuras y ornamentaciones, Tiahuanaco va a ser una de las referencias recurrentes en el sur del continente. Veremos como en la Argentina se incorporarán todas ellas además de otras estrictamente más autóctonas, en un singular momento donde el fervor por lo prehispánico generará una integración de las artes de probada importancia.

**Albores del Indigenismo en la Argentina. De la “identidad nacional” al “americanismo”.**

Desde finales del siglo XIX comenzó a plantearse en la Argentina, el tema de la "identidad nacional" en las artes y la cultura. Los encendidos debates en los que participaron activamente personalidades como los literatos Rafael Obligado y Calixto Oyuela, y el pintor Eduardo Schiaffino, fueron marcando un camino que ganaría fuerza en las primeras décadas del XX. Cuando en 1907 el pintor Fernando Fader disertó sobre las *Posibilidades de un arte nacional y sus principales caracteres*, el tema ya se había arraigado dentro del ámbito artístico argentino; dos años después hizo su aparición el ensayo de Ricardo Rojas titulado *La Restauración Nacionalista* en el que reafirmaba 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. Asimismo, la celebración de la Exposición Internacional del Centenario en 1910, momento en el cual Buenos Aires fue por unos meses escenario del mundo, sirvió para afianzar la recuperación de las tradiciones dentro de una nación marcadamente cosmopolita.

En aquel certamen, la sección dedicada a las bellas artes, con amplios y significativos envíos de países europeos fundamentalmente, además de Estados Unidos y otras naciones americanas, fue una de las más recordadas y marcó un hito referencial en el devenir de las artes en el país. En la sección argentina sobresalió la figura de Cesáreo Bernaldo de Quirós, quien recién llegado de su experiencia europea, fundamentalmente en Florencia, Cerdeña y Mallorca, de donde provenían la mayor parte de las 26 obras presentadas a la sazón, incluía ya sus primeras visiones del gaucho argentino, tema al que se dedicaría con ímpetu desde 1918 a 1927. Obras como *Carrera de sortija en día patrio* con la que obtuvo una medalla en aquel certamen, al igual que lienzos presentados por otros artistas ya reputados como Carlos Ripamonte, testifican el inicio de la consolidación de la figura del gaucho y sus costumbres como prototipo y paradigma de lo nacional.

En años siguientes, varias personalidades como Cupertino del Campo (1913) o José León Pagano (1926) entre muchos otros abordaron el tema del arte nacional. La introspección cultural, la mirada a "lo nuestro", el "rescate del pasado", el "poder telúrico", el "redescubrimiento de América" van a ser términos todos que van a volverse usuales en textos y conferencias de la época.

A la par se va a manifestar una vocación por la enseñanza artística bajo cánones autóctonos, siendo justamente Ricardo Rojas pionero en la Argentina. Propuso Rojas en 1914 la creación de 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 industrial*"<sup>1</sup>, 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...*"<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup>. ROJAS, Ricardo: "Artes decorativas americanas", *Revista de Arquitectura*, año I, N° 4, Buenos Aires, octubre-diciembre de 1915, p. 11.

<sup>2</sup>. *Ibidem.*, p. 12.

Quizá como repercusión a esta iniciativa vemos surgir pronto un conjunto de escuelas de tejidos “criollos e indígenas” en Tucumán, Córdoba y Buenos Aires, de la mano de los señores Padilla, Cárcano y Onelli, respectivamente. “*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...*”<sup>3</sup>.

El repliegue americano en los años en que duró la contienda europea 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 viaje a otros países americanos, situación que sirvió para alentar nuevos vínculos y favorecer una orientación “americanista”. Así lo hizo por ejemplo Alfredo Guido<sup>4</sup>, paradigma de la integración de las artes en la Argentina bajo la idea del indigenismo, compendiando en su obra la pintura, el grabado y las artes decorativas y/o utilitarias bajo lenguajes vernáculos. Otros como Emilio Centurión, Léonie Matthis o José Malanca, afianzaron también esta nueva senda que se abría a las expresiones culturales del continente americano como base para crear “arte nacional”.

En el sentido señalado, resulta paradigmático que en revistas de difusión masiva como *Plus Ultra*, órgano creado por un conjunto de literatos y artistas españoles radicados en el país y que sirvió para propagar la pintura española en la Argentina entre 1916 y 1930, a menudo se reprodujesen excelentes láminas a color con obras paisajísticas y costumbristas de artistas argentinos bajo el rótulo de “Arte Nacional”, independientemente de que el motivo fuera mallorquino, andaluz, cuzqueño o de la provincia de Córdoba, que ya a comienzos de la década del veinte se había convertido en uno de los principales reservorios del “alma nacional” argentina, como en España lo había sido Castilla para la llamada Generación del 98. Además de ello, y para ratificar esa vinculación nacionalismo-americanismo, resaltar como hecho singular el que el ya citado Guido obtuviera en 1924 el primer premio del Salón Nacional con el lienzo *Chola desnuda*, una suerte de venus cuzqueña. Así, un tema “americano” era galardonado en un salón “nacional”.

Si bien en el próximo apartado haremos referencia a la publicación de manuales para la enseñanza del dibujo en las escuelas en base a las formas del arte precolombino, marcando así una clara intencionalidad de difundir y consolidar el movimiento desde las mismas bases, es decir desde la instrucción infantil, antes queremos referir a otro intento de penetración social de las ideas del Indigenismo en la Argentina como fueron los objetos utilitarios y decorativos que comenzaron a diseñarse y exponerse en certámenes de carácter nacional y regional. En 1918, cuatro años después de las ya mencionadas propuestas pedagógicas de Ricardo Rojas, se celebró el I Salón Nacional de Artes Decorativas siendo otorgado el primer premio a Alfredo Guido y José Gerbino por un *Cofre incaico*.

Este salón tuvo continuidad en los años siguientes con éxito de participantes y variedad de modalidades artísticas, desde biombos y muebles, hasta lámparas, almohadones y textiles. Como se aprecia, sobresalieron los objetos utilitarios lo cual

---

<sup>3</sup> . PÉREZ-VALIENTE, José María: “Alfombras y tejidos incaicos”, *Plus Ultra*, N° 33, Buenos Aires, enero de 1919. Ver también: ONELLI, Clemente: “Tejidos criollos e indígenas”, *Revista de Arquitectura*, año II, N° 7, Buenos Aires, julio de 1916.

<sup>4</sup> . Extensa referencia a la labor artística de Alfredo Guido puede encontrarse en nuestro trabajo “España y la Argentina a principios del siglo XX. Entre la tradición y la modernidad”, en PÉREZ-VALIENTE DE MOCTEZUMA, Antonio: *Un viejo resplandor*. Granada, Editorial Comares, 2000, pp. 9-71.

llevó al crítico Manuel Rojas Silveyra a proponer a la Sociedad Nacional de Artes Decorativas: “¿por qué no presentar sus 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”<sup>5</sup>.

### **Los años veinte. Culmen y declive del Indigenismo en las artes argentinas.**

Principiaremos el análisis por las creaciones indigenistas de los años veinte haciendo referencia a las producciones pictóricas. Habíamos reseñado la consolidación en la Argentina de la pintura de paisaje y de costumbres a partir de 1910, siendo la provincia de Córdoba y la figura del gaucho, respectivamente, los paradigmas más sobresalientes. Sin embargo, 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.

Justamente Sabogal, tras pasar por España y empaparse de las estéticas del regionalismo pictórico, se radicó en la norteña provincia argentina de Jujuy, entre 1913 y 1918 desempeñándose como profesor de dibujo en una escuela. En Tilcara convivió con un grupo de artistas argentinos, entre ellos Jorge Bermúdez y José Antonio Terry, quienes habían aprehendido también en España las doctrinas regionalistas. Junto a Sabogal comenzaron a desarrollar un lenguaje que fusionaría aquellas doctrinas hispanistas con las temáticas propias de la región en las que se habían asentado. 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.

En aquellos años pasarían por la región artistas de la talla 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, 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 Silveyra.

Para entonces otro pintor, el tucumano Alfredo Gramajo Gutiérrez, había consolidado una presencia dentro del ámbito artístico argentino con escenas costumbristas de tipos norteños del país, rescatando esencialmente 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

---

<sup>5</sup>. Cfr.: ROJAS SILVEYRA, Manuel: “El Salón Nacional de Artes Decorativas”, *Augusta*, año III, vol. V, núm. 30, Buenos Aires, noviembre de 1920, pp. 209-226.

nacional”. De él se dijo también que era “*el pintor más indígena que hemos producido*”<sup>6</sup> y el “*pintor del dolor argentino*”<sup>7</sup>.

Pasando al campo de la arquitectura, debemos señalar la existencia de una corriente de reivindicación del pasado más fuerte que la propiamente indigenista: la neocolonial. Figuras como los arquitectos Martín Noel, Angel Guido, Juan Kronfuss o Héctor Greslebin teorizaron y/o practicaron una arquitectura que hundía sus raíces en la otrora vituperada época virreinal. Formas arquitectónicas y lenguajes ornamentales de dicha procedencia fueron utilizados en edificios contemporáneos. Esta corriente tuvo presencia en casi todo el continente americano con arquitectos como Federico Mariscal en México o, años después, Héctor Velarde en el Perú. La “Hispanofilia” tuvo también un importante caldo de cultivo en toda el área caribeña<sup>8</sup>.

Así como existió una arquitectura “neocolonial” y una arquitectura “neoprehispánica” encontramos una postura intermedia que Angel Guido caracterizó en el libro *Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial* (1925), que, en definitiva, proponía como la expresión más viva y excelente del arte americano la arquitectura religiosa de ciudades como Arequipa (Perú) y Potosí (Bolivia), en donde se aprecia una convivencia entre las estructuras traídas por los españoles y los aportes ornamentales de los albañiles indígenas. De esta manera, Guido ejemplificaba en arquitectura el término *Eurindia* que Ricardo Rojas había acuñado para sintetizar el arte americano: una combinación de “técnica europea” con “emoción americana”. En la práctica, se convirtió en paradigmático por reunir los pensamientos de Guido y Rojas la residencia de este último en la calle Charcas, en Buenos Aires, que Guido realizó en 1927. La fachada, recreando la de la histórica Casa de Tucumán, donde se había jurado la Independencia argentina en 1816 (neocolonial), el patio claustal interior, con claras reminiscencias de la arquitectura arequipeña y potosina (fusión hispano-indígena), y espacios interiores como la biblioteca, con sus decoraciones tiahuanacotas (neoprehispánico), presentaban una clara referencia a las tres vertientes historicistas, concretando a la vez una edificación de raigambre “euríndica”.

En lo que hace exclusivamente al neoprehispánico, los ejemplos hallados son contados, pero interesan sobremanera una serie de proyectos presentados a los salones nacionales y los anuales de la Sociedad Central de Arquitectos, primero por Héctor Greslebin y el sevillano Angel Pascual en 1920, y en los dos años sucesivos por éste último<sup>9</sup>. En la trilogía de proyectos a que haremos referencia se puede apreciar una búsqueda de afinamiento y concisión temática, planteándose primero un “Mausoleo americano” (1920), en el que Greslebin y Pascual plantean un conjunto urbano monumental centrado en cuatro grandes pirámides comunicadas entre sí por grandes avenidas a la manera de las que aun puede verse en centros como Teotihuacán (México), utilizándose un lenguaje ornamental predeterminadamente ecléctico que integra decoraciones tomadas de lo maya, lo azteca y lo tiahuanacota. Pascual se centraría luego en la proyección de una “Casa Neo-azteca” (1921), de dimensiones verdaderamente monumentales, y de un “Dormitorio Neo-azteca” (1922), en el que para aumentar la confusión los elementos que utiliza no son aztecas sino mayas. De cualquier manera el éxito marcó esta participación de Angel Pascual siendo sus proyectos premiados en forma sucesiva.

<sup>6</sup> . BARREDA, Ernesto Mario: “Gramajo Gutiérrez”, *La Nación*, Buenos Aires, 5 de junio de 1927.

<sup>7</sup> . *Atlántida*, Buenos Aires, 3 de junio de 1920.

<sup>8</sup> . Sobre el estilo neocolonial, remitimos a AMARAL, Aracy (coord.): *Arquitectura neocolonial. América Latina, Caribe, Estados Unidos*. Sao Paulo, Memorial-Fondo de Cultura Económica, 1994.

<sup>9</sup> . Dado que al tema específico de la arquitectura neoprehispánica dedicamos recientemente un largo artículo (“Arquitectura historicista de raíz prehispánica”, *Goya*, Madrid, 2002), su presencia aquí tendrá más un carácter testimonial que exhaustivo.

El año 1923 marcará un momento peculiar en cuanto a manifestaciones de raíz indígena en la Argentina. En esa temporada se produjo un destacado acontecimiento en lo que a las artes escénicas respecta, con la presentación en el prestigioso Teatro Colón de Buenos Aires, de la Compañía Incaica de Teatro dirigida por el estudioso Luis E. Valcárcel. A la sazón se sumaron al proyecto varios artistas argentinos, entre ellos el pintor, grabador y escenógrafo Rodolfo Franco, autor de un ponderado cartel, quien gozaba de una excelente formación junto a Hermen Anglada Camarasa en París (1911-1914), artista éste que tanto a Franco como a un importante número de artistas argentinos y mexicanos<sup>10</sup>, les había inculcado su interés por los ballets rusos infundiéndoles a la vez la idea de conformar un arte nuevo en América basado en obras del arte precolombino, como las que podían admirar con asiduidad en el Trocadero.

En tal sentido, no es casualidad que otros dos artistas formados con Anglada en esos años, el argentino Gonzalo Leguizamón Pondal y el mexicano Adolfo Best Maugard publicaran simultáneamente, cada uno en su país y en el mismo año, 1923, sendos manuales destinados a la enseñanza del dibujo en base a las tradiciones prehispánicas y populares. Leguizamón Pondal realizó junto al arquitecto Alberto Gelly Cantilo los cuadernos “Viracocha” organizando un conjunto de ornamentos tomados de la arqueología americana con el fin de “poner al niño en gratas relaciones con el arte de razas niñas a quienes se debe veneración”<sup>11</sup>. En ese mismo año el arqueólogo Eric Boman junto al arquitecto Héctor Greslebin publicaron “Alfarería de estilo draconiano de la región diaguita”; basándose en los motivos recogidos en dicho libro, Greslebin diseñó dos tapices de estilo “draconiano” y “santamariano”, confirmando que su interés no quedaba en el mero rescate de las formas sino en su aplicación moderna.

Con la irrupción en la Argentina de las corrientes puristas llegadas desde Europa, la acción de notables críticos como el arquitecto Alberto Prebisch, ácido detractor del ornamentalismo, y el propio agotamiento de las fórmulas del Indigenismo, el movimiento fue perdiendo terreno en forma paulatina, en torno a 1930. Cuando en 1928 se celebró el concurso para erigir el Monumento a la Independencia en Humahuaca (Jujuy) varios de los proyectos mostraron lineamientos indigenistas en su concepción estructural y decoración, llevando a Daniel Marcos Agrelo a denunciar que “pocos son los escultores que en esta oportunidad han podido liberarse de la nefasta manía de reproducir servilmente, motivos y elementos de pasadas civilizaciones indígenas de América. Aparte de que no hay razón histórica ninguna para que tales elementos intervengan significativamente en el monumento conmemorativo de hechos, en que casi nula fue la actuación del elemento aborigen, la abrumadora reproducción fotográfica de ese elemento decorativo, se convierte en una obsesión”<sup>12</sup>.

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 detractores, 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

---

<sup>10</sup> . Al respecto, puede consultarse nuestro trabajo “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, Instituto de Investigaciones “Diego Velázquez”, CSIC, 2001, pp. 189-203.

<sup>11</sup> . DEL SAZ, Eduardo: “Viracocha”, *Plus Ultra*, N° 90, Buenos Aires, octubre de 1923.

<sup>12</sup> . D.M.A. (Daniel Marcos AGRELO): “El Monumento a la Independencia en la Quebrada de Humahuaca”, *Áurea*, año II, N° 11-12, Buenos Aires, marzo-abril de 1928, p. 5.

*un etnos físico. Ellos no la sienten y en nada puede inquietarnos su simulación de elegancia libresca o de ironía exótica...<sup>13</sup>.*

---

<sup>13</sup>. ROJAS, Ricardo: *Silabario de la decoración americana*. Buenos Aires, La Facultad, 1930, p. 18.

## ILUSTRACIONES

1. José Lucio Bonomi: diseño de la portada del libro *La Venus Calchaquí*, de Bernardo González Arrili, Buenos Aires (1924).
2. Catálogo de la Exposición de cerámicas de arte americano, de José Gerbino y Alfredo Guido, Salón Witcomb, Buenos Aires (1918).
3. Esilda Olivé: *Biombo estilo clachaquí*. III Salón Nacional de Artes Decorativas, Buenos Aires (1920).
4. Héctor Greslebin y Ángel Pascual: *Mausoleo americano (fachada principal)*. Premio “Americano” en el X Salón Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires (1920).
5. Rodolfo Franco: Escenografía para *Ollantay*, Buenos Aires (1926).
6. Héctor Greslebin: Tapiz de estilo santamariano (1923).