

“Redescubrimientos del altiplano en la pintura (1910-1945): algunas fuentes estéticas e ideológicas de Alfredo Loaiza”. En: Bedoya, José (coord.). *El ojo del pintor. Alfredo Loaiza*. La Paz, Museo Nacional de Arte, 2012, pp. 12-18. Depósito Legal: 4-1-351-12 P.O.

REDESCUBRIMIENTOS DEL ALTIPLANO EN LA PINTURA (1910-1945): ALGUNAS FUENTES ESTÉTICAS E IDEOLÓGICAS DE ALFREDO LOAIZA

Rodrigo Gutiérrez Viñuales
Universidad de Granada

1. Introducción

Para el presente libro, se nos solicitó un texto en el que planteáramos ciertos parámetros del arte sudamericano, a modo de antecedentes en los que situar la obra de Alfredo Loaiza, sumando algunas explicaciones más, desde aspectos estéticos e ideológicos, a otras que los distintos capítulos contenidos aquí han vertido.

Expuesto el propósito, consideramos un buen arranque el siglo XIX y una de sus manifestaciones más notables a escala americana como fue la amplísima suma iconográfica de paisajes y costumbres plasmado primero por los viajeros del romanticismo europeo, como luego por creadores locales, mayoritariamente artistas autodidactas, nuestros “artistas populares”. A aquellos aventureros bien los podríamos signar como verdaderos “descubridores” visuales de nuestro continente, y creadores de un imaginario para ellos las más de las veces exótico, pensado sobre todo para consumo europeo, y que hoy compone un acervo invaluable para nuestra memoria cultural¹.

Dichos repertorios alcanzaron gran divulgación a través de la litografía, incluyéndose esta en libros de viajeros, periódicos y revistas ilustrados, de amplia circulación. Pero también es cierto que en su momento dieron la sensación de erigirse en fragmentos aislados de un mosaico que mucho tiempo después los historiadores nos encargaríamos de ir construyendo como un todo “americano”, aunque, claro está, sin perder la noción de las singularidades. Ya en la segunda mitad del XIX, el desarrollo de la fotografía traería a Latinoamérica a numerosos cultores del nuevo invento, fraguándose en ámbitos rurales y urbanos la recurrencia a esta técnica, que derivaría, ya en la siguiente centuria, en la multiplicación de “nuevos viajeros” extranjeros en el continente. La producción de fotolibros, sobre todo entre las décadas de 1940 y 1960, producidos por fotógrafos y editoriales norteamericanos y europeos, marca la continuidad de aquellas miradas de asombro que los *románticos* de antaño habían experimentado.

A este marco de carácter general, que nos sirve para encuadrar un ámbito de producción en el cual bien podríamos ya ubicar la obra de Loaiza, debe agregarse uno de carácter mucho más específico, y por ende más decisivo: la existencia tangible de una ruta cultural que unía a Cuzco con Buenos Aires², de la cual participaron numerosos pensadores, literatos y artistas a lo largo de la primera mitad del XX, y que en su trayecto unió ciudades como Puno, La Paz, Potosí, Jujuy, Salta, Tucumán o Córdoba.

¹ . Al respecto, hemos escrito recientemente: “Itinerarios de la pintura de paisaje en Latinoamérica. Siglos XIX y XX”. En: Bulhões, María Amelia, y Bastos Kern, María Lúcia (coord). *Paisagem: desdobramentos e perspectivas contemporâneas*. Porto Alegre, Editora da UFRGS, 2010, pp. 37-59.

² . Kuon Arce, Elizabeth; Gutiérrez Viñuales, Rodrigo; Gutiérrez, Ramón, y Viñuales, Graciela. *Cuzco-Buenos Aires. Ruta de intelectualidad americana (1900-1950)*. Lima, Universidad San Martín de Porres, Fondo Editorial, 2009.

Sin la misma, quizá el derrotero de Loiza no hubiera sido el mismo. De esto queremos hablar en el presente ensayo.

2. Renovación estética de lo autóctono en la ruta Cuzco-Buenos Aires

A finales del XIX la difusión alcanzada en Europa por el impresionismo, o por variables específicas como la de los *macchiaioli* italianos, con alto componente de trabajo al aire libre, *au plain air*, propiciaría uno de los saltos estéticos más notables en la trayectoria de la pintura de paisaje. Ya no se perseguía la representación “exacta” del mismo, sino las “impresiones” que la luz, en diferentes momentos del año y de los días, producía sobre la naturaleza, los paisajes urbanos y los objetos.

A esa salida “al aire libre” (aun cuando en muchas ocasiones las obras fueran retocadas y terminadas en la calma del taller) y a ese creciente interés por la captación de la luz y sus efectos, se afirmaría en el ámbito latinoamericano otro factor de peso, que en este caso llegó desde el pensamiento y la crítica: el paisaje pasaba a erigirse decididamente en emblema de la nacionalidad, era el reservorio donde se conservaba el “alma nacional”.

Ello se potenció en torno a la efervescente celebración de los “centenarios” patrios, a lo que vino a unirse la situación cada vez más problemática que vivía Europa, y que derivaría en la gran guerra de 1914; desde un punto de vista cultural, y por ende artístico, significaría el apuntalamiento de una visión introspectiva americana, fomentada por aquellas reflexiones identitarias pero a la vez por la puesta en tela de juicio del modelo europeo como referente de excepción. El paisaje y las costumbres acentuaron su carácter arquetípico y en todo el continente, fueron convertidos por el arte y los discursos consecuentes, en paradigmas de la nacionalidad.

En uno de los puntos neurálgicos en la señalada ruta de intelectualidad Cuzco-Buenos Aires, en el noroeste argentino, comenzó a desarrollarse 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, sino más bien mostrándolo como un tipo costumbrista digno de redención estética. Cerradas las posibilidades de perfeccionamiento artístico en Europa en tiempos de guerra, fueron numerosos los artistas que optaron por viajar a otros países americanos en los años siguientes, situación que sirvió para alentar nuevos vínculos y favorecer una orientación “continentalista”. Así lo hicieron, entre otros, Alfredo Guido, Emilio Centurión, Miguel Petrone, Guillermo Buitrago o José Malanca.

Antes que todos ellos, figura pionera del costumbrismo andino fue el pintor Jorge Bermúdez, quien había regresado al país tras su experiencia europea en 1913, y pronto marchó desde Buenos Aires hacia el noroeste argentino. Visitó las provincias de Tucumán, Salta y Jujuy, donde trabajó en la Quebrada de Humahuaca junto al peruano José Sabogal. Carlos Muzzio Sáenz Peña decía que “*Los tipos que pinta Bermúdez, 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...*”³, reforzando así el carácter telúrico de su imaginario.

Respecto de José Sabogal, su retorno de Europa data de 1910, cuando se instaló en Buenos Aires e ingresó a la Academia de Bellas Artes; allí fue compañero de estudios, entre otros, del pintor rosarino Alfredo Guido (**FIG. 1**), protagonista esencial para la afirmación del indigenismo, la recuperación de los lenguajes prehispánicos para

³. Muzzio Sáenz Peña, Carlos. “Nuestros pintores. Jorge Bermúdez”. *Plus Ultra*, Buenos Aires, julio de 1919.

hacer arte nuevo, y seguramente el artista argentino de más vasta producción, sobre todo a través del aguafuerte, en lo que a la representación del altiplano peruano-boliviano respecta. Pero volviendo a Sabogal, en 1917 fue nombrado profesor de dibujo de una escuela normal en Jujuy, decidiendo viajar desde allí a Cuzco al año siguiente, entrando a Perú por el Titicaca, como él mismo dijo alguna vez. 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 citado Bermúdez.

En julio de 1919, en la Casa Musical Brandes de Lima, presentó una de las exposiciones que se señalan como más decisivas en el arte peruano: *Impresiones del Ccoscco*. 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*”⁴. En 1920 fue designado profesor auxiliar de pintura en la Escuela Nacional de Bellas Artes (de la que pasaría a ser director en 1932) y en ese ámbito formó a numerosos discípulos que siguieron sus pasos dirigiéndose a pintar a Cuzco y a la región andina, por caso Camilo Blas. En la ciudad iría cristalizando la labor de un grupo de artistas dedicados a la representación de escenas regionales, entre ellos Mariano Fuentes Lira, Francisco Olazo, Agustín Rivero Ricalde o el también notable fotógrafo Juan Manuel Figueroa Aznar (**FIG. 2**).

Otro foco de atención será indudablemente Puno, donde sobresale la figura precursora del pintor Enrique Masías Portugal (**FIG. 3**); influido por el impresionismo, sus óleos muestran un incipiente indianismo siendo además el primer puneño en pintar el paisaje del altiplano. Su ejemplo sería decisivo para la aparición en 1933, del “Círculo Pictórico Layccakota”, fundado por Amadeo Landaeta Basadre, que agrupó entre otros a Genaro Escobar, Carlos Dreyer y Florentino Sosa, muchos de ellos pintores aficionados pues no vivían de la pintura sino de otras actividades, reuniéndose los domingos para salir con sus caballetes y equipos de pintura a los alrededores de Puno. El pintor argentino José Malanca, como veremos artista decisivo en este itinerario que planteamos, conoció en Puno la obra del grupo, elogiando “*a los hombres, a la luz, al color y al fantástico lago que hacen de Puno la patria de los pintores*”⁵.

Y por supuesto, escalas determinantes fueron ciudades bolivianas como La Paz y Potosí. Debido al limitado espacio de este trabajo, si bien incidimos en su valor ineludible no nos extenderemos en glosar aspectos más o menos conocidos por los lectores como las trayectorias y significación de artistas de la talla de Cecilio Guzmán de Rojas y sus discípulos, o de Arturo Borda y tantos otros creadores⁶. Sí recalcar la evidencia de que gran parte de ellos sintió el llamado de la tierra, la necesidad a veces compulsiva de reflejar en todo tipo de soportes las tradiciones, los paisajes rurales y urbanos, los tipos indígenas, las indumentarias, las costumbres, en una tarea concienzuda en pro de un arte nacional, como habíamos visto también en un sector de la plástica argentina y sobre todo del Perú.

Nos bastaría aquí reproducir párrafos que Marina Núñez del Prado escribió en su autobiografía *Eternidad en los Andes* para poner en evidencia la percepción que aquellos artistas tenían de su propio entorno y de sus elementos: “*Las montañas*

⁴. Valega, Juan Francisco. “José Sabogal en la ruta del Perú”. *Fanal*, Lima, vol. XX, N° 74, 1965, p. 16.

⁵. Tamayo Herrera, José. *Historia Social e Indigenismo en el Altiplano*. Lima, Ediciones Trentatrés, 1982, p. 349.

⁶. De ello deja testimonio una amplia bibliografía existente, entre la que queremos destacar: Romero, Fernando y Querejazu, Pedro. *Pintura Boliviana del Siglo XX*. La Paz, Banco Hipotecario Nacional, 1989.

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 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”⁷.

3. Entre los 30 y los 40. Algunos artistas argentinos en Bolivia

La ruta Cuzco-Buenos Aires, con todas sus escalas, afirmó en las décadas centrales del siglo XX su posición como corredor de intelectualidad, y en cuanto al caso específico del arte, nuevas estéticas y sustentos teóricos e ideológicos ampliaron la dimensión cultural de lo autóctono. Un alto número de creadores argentinos transitaban por Bolivia y el sur peruano, como los pintores José Malanca, Francisco De Santo, Léonie Matthis, Ernesto Lanziuto, Francisco Ramoneda (**FIG. 4**), Carybé, Gertrudis Chale, Armando Sica (**FIG. 5**) o Líbero Badii, entre tantos otros. A la obra y acción de algunos de ellos referiremos, no sólo por ser más sostenida en el tiempo sino también por condensar propuestas estilísticas que nos ayudan a comprender el ambiente artístico del que se nutrió Loaiza.

Una de las figuras más señeras fue sin duda el cordobés Malanca (**FIG. 6**), en cuya obra podríamos descubrir fuentes directas o indirectas del arte de Loaiza. 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 -decía- 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*”⁸.

Pintar en Córdoba otorgó a Malanca la ventaja de permanecer y trabajar en un sitio que, gracias al éxito alcanzado por Fernando Fader en sus exposiciones anuales en Buenos Aires con paisajes serranos de dicha provincia, se había convertido en un reclamo iconográfico con fortuna en el mercado de arte argentino. En 1923 partió rumbo a Europa, periplo que incluyó ida a Zurich para ver la muestra retrospectiva de Giovanni Segantini con motivo del 25° aniversario de su fallecimiento. El puntillismo del lombardo habría de reflejarse en la obra de Malanca a partir de allí. Retornado a Córdoba en 1926, decidió partir al año siguiente por vez primera al altiplano peruano-boliviano, viaje que reeditaría en varias ocasiones durante las décadas del 30 y del 40. En 1939 se estableció durante tres meses en Potosí, dedicándose por entero a pintar allí. Para entonces sus cuadros ya trasuntaban un dominio de la luz y el color local, producto de su apego al trabajo al aire libre, que concretaba a través de gruesos empastados y marcadas texturas.

En lo que atañe a Léonie Matthis (**FIG. 7**), artista francesa radicada en Buenos Aires, había tenido sus primeras experiencias andinas a partir de 1920 tras ser invitada por el pintor José Antonio Terry para radicarse una temporada en Tilcara; hacia allí

⁷ . Flaño, Álvaro (ed.). *Eternidad en los Andes. Memorias de Marina Núñez del Prado*. Santiago de Chile, Editorial Lord Cochrane, 1973, p. 42.

⁸ . Navarro, Raúl. “¿Qué hay detrás de un paisaje?”. *Estampa*, Córdoba, 18 de septiembre de 1944.

partió junto a su marido, el también pintor Francisco Villar. Pero no sería hasta 1939 cuando 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, presentaría ese mismo año en la Galería Müller de Buenos Aires la exposición “Viaje al país de los Incas. Cuzco en el presente y evocaciones del Cuzco Imperial”, en la cual incluyó algunos paisajes urbanos de Potosí. En esta ciudad y en La Paz expuso al año siguiente. En 1942 tuvo una nueva y más prolongada estancia en Potosí, tiempo en el cual exhibió en el Club Internacional sus “Motivos coloniales potosinos”, para los cuales se había servido de notas incluidas en los Anales y en la *Historia de la Villa Imperial de Potosí* de Nicolás de Martínez Arzanz y Vela. Loaiza visitó esta muestra y conoció personalmente a la artista y a su hijo Jorge Villar. Dos exposiciones más en Buenos Aires, siempre en lo de Müller, darían cuenta del legado iconográfico dejado por Léonie Matthis respecto de Potosí: “La ciudad de Potosí histórica y colonial” (1942) y “Motivos de Buenos Aires y Potosí” (1944)⁹.

Para entonces, trabajaba en Potosí otro pintor argentino, Ernesto Lanziuto (**FIG. 8**), que ejercería especial influencia entre los artistas bolivianos que pintaron paisajes nativos sobre todo tras ser contratado por la Universidad Nacional “Tomás Frías” de esa ciudad en 1940. Su obra americanista, que expuso en Cuzco en 1942, en los salones de la Sociedad Pro Cultura “Clorinda Matto de Turner”, 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 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 “Tomás Frías”, teniendo entre sus discípulos a Loaiza, mereciendo su obra los más elogiosos comentarios de los críticos argentinos José León Pagano y Ricardo Gutiérrez.

Alcanzaron estos artistas y muchos otros que transitaron la región en aquellos tiempos, una consustanciación íntima con el paisaje que quedó patentizado en numerosos óleos, acuarelas y estampas. En el caso de la pintura, los lenguajes estéticos más recurrente fueron los vinculados al posimpresionismo, siendo nota saliente el colorido que quedó plasmado en la mayor parte de las obras. Pero también fue muy habitual el que los artistas se interesaran por hacer series en blanco y negro, ya sea mediante el dibujo o el grabado, y esto al margen de la fotografía.

El imaginario, pues, se amplió, transformándose sin solución de continuidad aquel basamento que suponían las pretéritas visiones tipistas de los románticos y de sus epígonos. Se transitaron nuevos discursos autoctonistas, sustentadores ideológicos y espirituales de testimonios plásticos que mostraban su determinación por perpetuarse y actualizarse en el tiempo. La trayectoria de Loaiza así lo asevera, tras haber pasado por variados estadios de estructura y color, experimentando vertientes posimpresionistas, cierto poscubismo y otras variantes en cuanto a la geometrización de los planos, el informalismo y el surrealismo. Prácticas estas en las que podemos entroncar su obra con la de artistas tan dispares como Vincent Van Gogh, el Picasso cubista, Pedro Figari, René Magritte o Rufino Tamayo. En otras palabras, una actitud ejemplarizante de tradición y modernidad, sabio procedimiento consistente en aunar raíces propias con aires foráneos, que Loaiza supo incardinar en su producción de artista, sumando su nombre a ese amplio prontuario de creadores que, desde los albores del XX,

⁹. Gutiérrez Zaldívar, Ignacio. *Léonie Matthis*. Buenos Aires, Ediciones Zurbarán, 1992, pp. 153-163.

convirtieron a los escenarios andinos en paradigmas ineludibles del arte latinoamericano.

ILUSTRACIONES

1. Alfredo Guido. *Barrio de La Paz*. Aguafuerte. De la carpeta *Aguafuertes del Altiplano*, Rosario, 1930. Ejemplar 4 de una tirada de 15. Colección MLR, Granada.
2. Juan Manuel Figueroa Aznar. *Paisaje de Paucartambo* (1937). Óleo sobre cartón. Museo de Arte Popular del Instituto Americano de Arte, Cuzco.
3. Enrique Masías Portugal. *Balsa de totora* (1922). Óleo sobre lienzo. Museo Municipal “Carlos Dreyer”, Puno.
4. Francisco Ramoneda. *Techos de Potosí* (1940). Óleo sobre tabla. Estudio-Museo Ramoneda, Humahuaca.
5. Armando Sica. *Potosí* (c.1949). Tinta sobre cartulina. Colección MLR, Granada.
6. José Malanca. *Lago Titicaca* (1927). Óleo sobre lienzo montado en hardboard. Colección Zurbarán, Buenos Aires.
7. Léonie Matthis. *Primer patio. Casa de la Moneda, Potosí* (1941). Óleo sobre cartón. Colección Zurbarán, Buenos Aires.
8. Ernesto Lanziuto. *Calle colonial* (1941). Óleo sobre lienzo. Museo Municipal “Carlos Dreyer”, Puno.