

RECUPERACIÓN PREHISPANISTA EN LA CONTEMPORANEIDAD. TRADICIÓN, VANGUARDIA Y FORTUNA CRÍTICA

Prehispanist Recovery in Contemporary Times: Tradition, Vanguard and Criticism Fortune

Rodrigo Gutiérrez Viñuales, Universidad de Granada.

Fecha recepción 22.02.2013 / Fecha aceptación 18.05.2013

INTRODUCCIÓN

Antes de abordar el presente ensayo queremos dejar sentadas algunas pautas básicas para el entendimiento del mismo, aclarando desde el principio que no se trata de un texto de investigación al uso, sino de una serie de reflexiones surgidas al hilo de investigaciones previamente realizadas y publicadas, más otras surgidas de la preparación

de la ponencia homónima presentada en el Congreso Internacional *Del indigenismo a la interculturalidad: balance del debate identitario en la crítica de arte latinoamericana*, celebrado en octubre de 2011 en la Universidad Carlos III de Madrid. El eje conductor responde a dicha presentación, añadiéndose a este basamento algunas cuestiones nacidas del propio debate de ideas originado en el evento.

RESUMEN

El eje del presente ensayo se compone de una serie de reflexiones acerca de las recuperaciones estéticas del pasado prehispánico en la contemporaneidad, con el fin de trazar un discurso que pueda servir de punto de partida para investigaciones o análisis posteriores. Se plantea fundamentalmente desde la historiografía y la crítica de arte de las épocas en que se produjeron las obras y los debates más notables. En esta suerte de reconstrucción histórica, el punto de referencia es, como el propio título lo indica, el «Prehispanismo», dejando al margen, al tener otras connotaciones, vertientes vinculables como el «Indigenismo» en sus facetas esteticistas y sociales, como asimismo el arte prehispánico en sí. Se respeta un cierto orden cronológico, a manera de secuencia temporal de momentos, pensamientos y realizaciones que recorrieron el siglo XX y que forman parte del rescate historiográfico que desde hace varios lustros se viene dando respecto a estas manifestaciones.

PALABRAS CLAVE

Latinoamérica. Siglo XIX. Siglo XX. Prehispanismo. Nacionalismo. Modernidad. Arte contemporáneo.

SUMMARY

This paper focuses on a series of ideas about the prehispanic aesthetic recovery in contemporary times. The aim is to identify the discourse that will serve as a starting point for research and analysis. This will be principally based in the historiography and art criticism of times when works were being produced and debate was at its most notorious. As the title implies this sort of historical reconstruction uses «Prehispanismo» as a reference point. It leaves aside the ambiguous but related ideas such as «Indigenismo», which have aesthetic and social aspects, as well Prehispanic art in itself. We follow a chronological order to temporally sequence moments in time, thoughts and discoveries that permeated the twentieth century and which form part of the historiographical recovery of these manifestations that has been going on for several decades.

KEY WORDS

Latin America. 19th Century. 20th Century. Prehispanism. Nationalism. Modernity. Contemporary art.

Se trata de un trabajo planteado fundamentalmente desde la historiografía, por lo que los fragmentos de críticas expuestas durante el Congreso (y reproducidas aquí) pertenecen a la misma época de producción de las obras y no a reflexiones posteriores, o visiones actuales sobre épocas pretéritas. En esta suerte de reconstrucción histórica, el punto de referencia es, como el propio título lo indica, el «Prehispanismo», dejando al margen, al tener otras connotaciones, vertientes vinculables como el «Indigenismo» en sus facetas esteticistas y sociales. Asimismo, tampoco planteamos una detención en el arte prehispánico en sí, que, en definitiva, no es el objeto central de estudio.

Dadas estas características específicas, el discurrir de este escrito respetará un cierto orden cronológico, a manera de secuencia temporal de momentos, pensamientos y realizaciones que recorrieron el siglo XX y que forman parte del rescate historiográfico que desde hace varios lustros se viene dando respecto a estas manifestaciones. Se presenta, también hay que decirlo, un fragmento (significativo, pero fragmento al fin) de un universo que es amplísimo, por lo que es posible se adviertan varias ausencias. La exhaustividad en este caso, y por motivos evidentes, no es objetivo central como sí lo es trazar un discurso que pueda servir de basamento o punto de partida para investigaciones o análisis posteriores.

ALBORES DEL PREHISPANISMO CONTEMPORÁNEO (1830-1910)

Entre los testimonios plásticos más notables producidos en y sobre Latinoamérica en el siglo XIX, es indudable que las visiones generadas por los artistas viajeros del romanticismo europeo conforma un acervo esencial para reconstruir las primeras décadas de vida independiente. Los paisajes, rurales y urbanos, las costumbres y las tradiciones del continente fueron objeto de la escrutadora mirada de dichos artistas, generando un repertorio iconográfico ineludible para reconstruir nuestro pasado.

En lo que respeta específicamente a los restos arqueológicos prehispánicos, uno de los patrimonios monumentales más notables que pudieron hallar aquellos viajeros, curiosamente, y en proporción, no fueron mayormente objeto de su atención como sí las ciudades coloniales, con sus iglesias como referente paisajístico, sus plazas y sus edificaciones. Sólo algunos no los obviaron, y por caso podemos señalar la labor del inglés Frederick Catherwood en las ruinas mayas de Yucatán a finales de la década de 1830, tarea que derivaría en la publicación, primero junto a John Lloyd Stephens de *Incidentes de Viajes a Centroamérica, Chia-*

pas y Yucatán (1841) e *Incidentes de Viaje a Yucatán* (1843), agregándose, ya de Catherwood, *Vistas de Antiguos Monumentos de América Central, Chiapas y Yucatán* (1844) con 25 litografías de varios edificios mayas.

La tendencia comenzaría a virar positivamente en la segunda mitad del XIX, en especial cuando algunas universidades norteamericanas mostraron interés en los conjuntos arqueológicos y organizaron expediciones científicas a México y Guatemala con la finalidad de estudiar y registrar las ciudades y monumentos de aztecas, mayas y otras civilizaciones precolombinas. Producto de ello, además de la incipiente formación de colecciones de arte prehispánico (en muchos casos a partir del saqueo, una costumbre que no ha disminuido, a pesar de los controles, hasta el día de hoy), acentuará la publicación de acervos ornamentales tomados por dibujantes y fotógrafos directamente del original, de los cuales muchos harán las veces de «manuales» útiles para arquitectos y diseñadores que utilizarán esas formas en la decoración de edificios y de artefactos domésticos.

En forma paralela al interés por lo precolombino, se dará un creciente interés, sobre todo en el último tercio de la centuria, por una pintura de historia que tuviera al pasado precolombino y los primeros años de la conquista española como centro de atención; es la época de cuadros como *El descubrimiento del pulque* (1869) de José Obregón, *El Senado de Tlaxcala* (1875) de Rodrigo Gutiérrez, o *Escenas de la conquista* (1877) de Félix Parra, pinturas todas estas mexicanas en las cuales la representación escenográfica de la arquitectura es uno de los rasgos salientes. En esta línea podemos citar también el gran lienzo del peruano Luis Montero titulado *Los funerales de Atahualpa* (1865-1867).

Para entonces, lo prehispánico, en un plano internacional, se comenzaba a vincular crecientemente a la visión moderna de los países americanos. Esto se manifiesta de manera tangible en las participaciones de naciones del continente en las exposiciones universales, certámenes a los que, a partir del primero (la Exposición de Londres de 1851) habían estado abonados fundamentalmente las naciones europeas y los Estados Unidos, pero en las que gradualmente habían incrementado su participación otras naciones. En ese ámbito de convivencia y exposición de la producción industrial, comercial y cultural de los países, los pabellones jugaban el papel de elemento identificador y distintivo, la muestra palpable de cómo diferenciarse de los otros. España, por caso, supo asistir en varias ocasiones con edificios neoárabes, basados en su pasado islámico, lo que lo diferenciaba del resto. En el caso de los americanos, sería utili-

zado en algunos casos lo prehispánico como rasgo peculiar, teniendo como un ejemplo temprano el pabellón de Perú, en la Exposición de París de 1878, construido por un arquitecto francés a manera de templo precolombino, con entrada trapezoidal y adornado con relieves inspirados en Tiahuanaco, aunque, paradójicamente, insertaba dos estatuas de corte clasicista, en clara demostración del carácter ecléctico y libre de estos edificios de marcado carácter lúdico.



Fig. 1.
Monumento
Benito Juárez.

La exposición de París de 1889 mostraría el ejemplo más interesantes del siglo XIX en esta línea prehispánica, como fue el pabellón de México, en este caso sí a cargo de creadores del país como fueron el ingeniero arquitecto Antonio Anza que fue asesorado por el historiador Antonio Peñafiel, y en el que se incluirían las esculturas realizadas por Jesús F. Contreras. Peñafiel señalaría respecto de la obra que «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» (1). Otro pabellón, el ecuatoriano, proyectado por Chedanne y construido por Paquin, reproducía un templo solar incaico.

Algunos años antes, durante el proceso de diseño del que sería el Monumento a la Libertad, inaugurado en Nueva York en 1886, su autor, el francés Frédéric Auguste Bartholdi había proyectado que la estatua principal estuviera ubicada sobre un alto pedestal que reproduciría una pirámide maya. Aunque no llegó a cristalizarse de esa manera, la intención no cayó en saco vacío y comenzaron pronto a planearse monumentos conmemorativos, especialmente en México, en los cuales se procedería a la construcción de basamentos con ornamentación prehispánica. Se había anticipado el Monumento a Cuauhtémoc, proyectado en 1877 y que sería inaugurado en el Paseo de la Reforma una década después, obra del ingeniero Francisco M. Jiménez en lo arquitectónico y de Miguel Noreña en lo que toca a la estatua principal. En la misma senda, el Monumento a Benito Juárez (1894) en Oaxaca, del arquitecto Carlos Herrera y el escultor Concha (Fig. 1), mostraba un notable pedestal prehispánico, útil para vincular el pasado precolombino a la figura de Juárez. Para ese entonces, en el sur del continente, en el Cementerio General de Santiago de Chile, el arquitecto italiano Tebaldo Brugnoti ya había construido el mausoleo de Nazario Elguin y familia (1893) 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 cruz (Fig. 2).

En esa última década del XIX se manifestó una cierta obsesión por la construcción de edificios siguiendo las pautas decorativas (no tanto espaciales) del arte prehispánico, a la que pronto le saldrían también voces críticas. Un conocido artículo firmado en 1899 bajo el seudónimo Tepozteco-netzin Calquetzani (2), a la vez que atacaba la incorporación de elementos precolombinos en los edificios contemporáneos, lo que tildaba de «*inútil y quimérica empresa*», afirmando a la vez que la disposición general de la arquitectura mexicana antigua pugnaban «*por completo con nuestras necesidades*», convalidaba la utilización del estilo en monumentos públicos y funerarios.

La arquitectura veía cuestionado así ese campo de acción «precolombinista» y sus representantes eran conscientes de la existencia de una crítica que les sería inflexible en cuanto pensarán en proyectar valiéndose de los elementos precolombinos. Un nuevo golpe de gracia lo produciría en 1900 el trascendental libro *Las ruinas de Mitla y la arquitectura nacional* de Manuel F. Álvarez, quien no se mostraba dubitativo en atacar 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» (3). Llegada la Revolución de 1910, el manifiesto declive del neostilo daría paso a una casi paralización del mismo durante algunos años, tras los que, y por causas que ya abordaremos, vivirá un renacimiento.

PREHISPANISMOS, NACIONALISMOS Y PRIMERA MODERNIDAD (1910-1930)

Nuestro centro de atención pasa ahora a París. La meca del arte en el cambio de siglo asistía a profundas transformaciones, nacidas en buena medida en la convicción de que el propio arte europeo había arribado a ciertos puntos sin retorno y se hacía necesario hollar en las expresiones plásticas de otras latitudes. La afición creciente por las estampas japonesas, presentes en la obra de artistas como Van Gogh o Gauguin, el arte africano inspirador de otros como Maurice Vlaminck o Pablo Picasso, o la irrupción de los ballets rusos de Serge Diaghilev en 1909, entre otras vertientes, señalaban nuevos caminos. A la capital francesa arribó en esos años una nueva generación de artistas latinoamericanos que pronto entroncaron sus producciones con esos espíritus donde el primitivismo y las tradiciones extraeuropeas gozaban de un particular caldo de cultivo. Y con un añadido, que era el hecho de que esos americanos tenían en su pasado precolombino un acervo propio y no ajeno en el que bucear.

Fue entonces cuando artistas como el catalán Hermen Anglada Camarasa, rodeado de un amplio conjunto de jóvenes, argentinos y mexicanos fundamentalmente, que estaban en plena formación vinculados a su taller, serían llevados de la mano por éste, quien les introduciría en los ballets rusos además de incentivarlos a visitar el Museo del Hombre y sus colecciones prehispánicas. De ese núcleo emergerían personalidades como las del mexicano Adolfo Best Maugard o el argentino Gregorio Leguizamón Pondal, autores ambos, y a mi-

les de kilómetros de distancia entre sí pero coincidiendo en el tiempo (1923), de sendos manuales de dibujo destinados al aprendizaje del diseño popular y precolombino. En el caso del segundo, se trató de los cuadernos *Viracocha*, publicados junto a Alberto Gelly Cantilo, y a partir de los que Joaquín V. González diría que «...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, entraña, 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» (4).

A estas alternativas acompañaron otras notables manifestaciones como una serie de obras teatrales, concretadas en algunos casos y en otros no, que tenían como motivo de inspiración a las culturas indígenas, el pasado precolombino, y por ende, sus decoraciones y vestuarios respondían a diseños surgidos de ellas. Una de significación, finalmente no concretada, fue el Ballet Caaporá, a partir de

Fig. 2.
Mausoleo
Nazario Elguin.



textos del argentino Ricardo Güiraldes y con escenografías de su compatriota Alfredo González Garaño, que hacia 1917, y aprovechando la segunda visita de Vaslav Nijinsky a Buenos Aires, se planteó llevar a escena con música de Igor Stravinsky; los problemas mentales de Nijinsky impidieron la realización del proyecto.

Pero fue indudablemente el drama kechua *Ollantay* la obra más perdurable y escenificada en aquellos años, y en este sentido la gira en 1923 de la compañía incaica de teatro, dirigida por Luis E. Valcárcel, que tendría su punto culminante en el Teatro Colón de Buenos Aires, manifestaría el carácter continental que estos testimonios estaban adquiriendo, potenciados por las lógicas miradas introspectivas a la cultura americana que se estaban acentuando desde la época de la primera guerra mundial, suceso que provocó el cuestionamiento del modelo cultural europeo como paradigma.

Los periódicos de la capital argentina reseñaron con amplitud el paso de *Ollantay*, leyéndose por caso 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 «Scherezade», «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» (5).*

De *Ollantay* se harían otras representaciones teatrales y plásticas, como la realizada con música de Constantino Gaito y escenografías de Rodolfo Franco, también en el Teatro Colón en 1926, la publicación en París-Madrid-Buenos Aires, por parte de Amigos del Libro, de la lujosa edición con grabados al boj del vanguardista argentino Pablo Curatella Manes en 1931 (Fig. 3), o las representaciones, al final de esa década, de la versión creada por el literato Ricardo Rojas.

Coincidentemente en el tiempo, proliferaban por distintos países del continente escuelas de ar-

tes y oficios que centraban su atención en la recuperación de las formas y lenguajes de las culturas indígenas, dando lugar a una moderna actitud de integración de las artes, donde quizá el óleo, la manifestación plástica rectora por excelencia era quizá la menos innovadora. Siguiendo la huella de las recuperaciones artesanales planteadas por William Morris en la Inglaterra del XIX, se daba rienda suelta en Latinoamérica a la realización de mobiliario, textiles y otros muchos diseños que mostraban en su ornamentación las delicias de lo precolombino. Escritorios, biombos, cofres, vajillas y todo lo que se pudiese ocurrir para ser utilizado en la vida cotidiana, expuesto a menudo en los salones de artes decorativas e industriales, abría paso a una actitud tendente a inundar la vida diaria y penetrar socialmente con estos lenguajes, extraídos del pasado pero dispuestos a corroborar en la práctica el deseo de un «arte nuevo».

Fig. 3.
Pablo Curatella
Manes.



El diseño prehispánico pasó a ser, asimismo, moneda corriente en revistas y libros, generando una penetración social aun más aguda que en el caso de las otras artes decorativas las que, al fin y al cabo, quedaban finalmente en un estadio más selecto. Pero las publicaciones adquirirían, en su propia reproductibilidad y difusión, un alcance muchísimo mayor. Revistas como la mexicana *El Maestro*, o la rosarina *Revista del Círculo*, con las tapas diseñadas en los años 20 por Alfredo Guido; libros como los ilustrados por Diego Rivera en

México, José Sabogal en el Perú (Fig. 4), el citado Guido o inclusive el catalán Luis Macaya en la Argentina, entre otros muchos creadores, dan cuenta de la dimensión de estos postulados. Testimonios estéticamente más audaces como los de Guillermo Buitrago en la Argentina o Bonilla del Valle en el Perú, a finales de esa década, incardinan el proceso tradicionalista con una actitud de vanguardia. Una vanguardia, la americana, que no dudó en mostrar como emblema el propio arte precolombino, como lo haría Alberto Prebisch desde las páginas de *Martín Fierro*, contraponiendo una escultura de «Rogelio Yrurtia (malo)» con un «Anónimo azteca (bueno)».

En lo que atañe a la arquitectura, a la que habíamos visto declinar en sus postulados hacia 1910 (en el caso mexicano), comenzaría a resucitar en otras geografías. Y nuevamente algunas de esas realidades se darían en los Estados Unidos, siendo una de las figuras esenciales, ya con una visión moderna y no extremadamente ornamentalista, Frank Lloyd Wright. Obras suyas como la German Warehouse en Wisconsin (1915), la Hollyhock House, Hollywood (1922) —inspirada estructuralmente en los templos de Palenque— o, más adelante la Charles Ennis House en Los Ángeles (1924) son demostrativas, entre otras obras, de su decidida inclinación a la arquitectura precolombina.

Para las mismas fechas, aunque con una actitud muy diferente, más en lineamientos festivos a la manera de los pabellones de exposiciones universales que habíamos visto desde el XIX, y en arrebatos de libertad ecléctica al margen, por ende, de cualquier citación rigurosa, distintos edificios de ocio, especialmente cines y teatros, museos u hoteles, pero también residencias privadas, serán construidos en gran número en los Estados Unidos en estilo «maya», tal como recogen los amplios estudios que Marjorie Ingle realizara a principio de los años 80. En esa línea podemos citar al Southwest Museum de Los Ángeles (1919-1920), de Allison & Allison; el Aztec Hotel de Monrovia (1925), de Robert Stacy-Judd; y dos «Mayan Theater», el de Los Ángeles, obra de Morgan, Walls & Stevenson (1927), y el de Denver, de Montana Fallis (1930), caracterizados, sobre todo los últimos ejemplos, por un desbordante colorido entroncado con el más fastuoso art decó.

Para entonces, en Mérida (Yucatán) había comenzado su creciente labor el arquitecto Manuel Amábilis, figura esencial de la arquitectura neomaya. Formado en l'École Spéciale d'Architecture de París entre 1908 y 1913, Amábilis diseñó y construyó en 1915 la fachada de una logia masónica en el antiguo templo de «Dulce nombre de Jesús» o de «Jesús María»; la misma

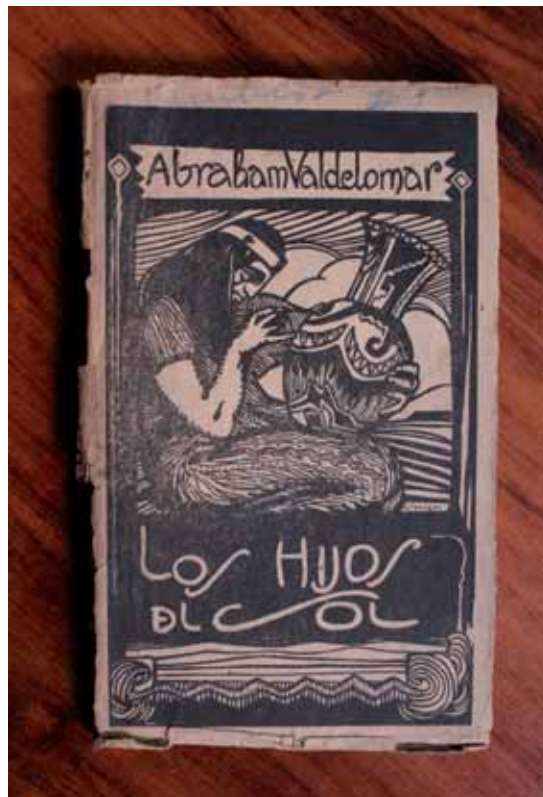


Fig. 4.
José Sabogal.

desaparecería hacia mediados de siglo. En 1919, con la colaboración del ingeniero Gregory Webb, edificaba el Sanatorio Rendón Peniche, notable conjunto en el que se amalgamaban la modernidad funcionalista con una muestra ornamental de reminiscencias mayas, en especial del estilo Puuc. Construido para dar servicio sanitario a los trabajadores del Ferrocarriles Unidos del Sureste, el conjunto se halla actualmente casi en ruinas (6). Amábilis sería el diseñador del pabellón mexicano en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929), siempre en estilo «neomaya» (Fig. 5), su obra más sobresaliente junto al Parque de las Américas en Mérida, realizado junto a su hijo Max, y que fuera inaugurado en 1946.

En el sur del continente, en la Argentina, arquitectos como Héctor Greslebin y el sevillano Ángel Pascual, presentaban recurrentemente en los salones de arquitectura proyectos como el de Mausoleo Americano (1920), ideado por ambos, que mostraba un trazado urbano de grandes avenidas ceremoniales a la manera de las prehispánicas, cuyos hitos monumentales eran edificaciones que mezclaban indistintamente ornamentaciones aztecas, mayas y tiawanacotas, además de otras culturas; Pascual diseñaría en los años subsiguientes proyectos que serían premiados, como una Mansión Neo-Azteca (1921) y un Dormitorio azteca (1922), donde, paradójicamente, los elementos eran mayoritariamente mayas. Esto habla de la fortuna al-

canzada por ciertas denominaciones, pudiéndose aplicar libremente el carácter de «azteca» a todo lo indígena, aunque no presentara necesariamente rasgos de dicha cultura. El cine «Azteca» de Río de Janeiro, ya demolido, fue otro ejemplo en este sentido, con sus serpientes mayas flanqueando la entrada principal.

Fig. 5.
PManuel Amábilis.



El rescate de lo prehispánico se dará de manera paralela a una revalorización del pasado hispánico, que en arquitectura correspondería a lo que se llamó el Neocolonial, equivalente en muchos de sus postulados al llamado «mission style», inspirado en las misiones californianas, que, aplicado a la arquitectura contemporánea, floreció en los Estados Unidos. Exposiciones internacionales como la de Panamá-Pacífico (1915) determinó en ciudades como San Francisco o San Diego la construcción de edificios de claras raíces hispanistas. En Latinoamérica, la labor teórica y constructiva de arquitectos como Federico Mariscal en México, Héctor Velarde en el Perú, Ángel Guido o Martín Noel en la Argentina, desarrollarían con eficacia esta vertiente, que también entroncaría ideológicamente con el manifestado deseo de un «arte nuevo» para el continente, diferenciado del europeo, y nacido de las propias raíces. No obstante ello, el hispanismo como modelo de renovación no llegaría a alcanzar la fuerza de la que en tal sentido gozaría lo prehispánico como paradigma, diluyén-

dose conforme fue avanzando la década del 20 y fundamentalmente la siguiente.

Determinadas posturas críticas plantearon la confluencia de ambas vertientes, la prehispánica y la colonial, y su fusión, como basamento para una regeneración estética y social del mundo americano, alentada por aquella mirada introspectiva acentuada durante los años de la primera guerra. En México, en 1918, y poco antes de morir, Saturnino Herrán realizaba la serie de obras *Nuestros dioses*, en la cual convergían las deidades prehispánicas con las cristianas; quizá la figura de la diosa azteca Coatlicue fusionada con un Cristo crucificado sea el testimonio más notable de la misma.

Poco antes, en 1916 Manuel Gamio, Inspector General de Monumentos Arqueológicos de la República y Director de la Escuela Internacional de Arqueología y Etnología Americanas, había publicado su significativo libro *Forjando Patria* en el que 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: «...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» (7). Gamio propone como solución para alcanzar un «arte 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» (8).

Poco después, en la Argentina, el escritor Ricardo Rojas publicaba *Eurindia. Ensayo de estética fundado en la experiencia histórica de las culturas americanas* (1922) en el que pretendía definir la existencia de una armonización de valores europeos y americanos, una amalgama entre la técnica europea y el espíritu americano. Esta postura sería tomada por el arquitecto Ángel Guido para construir la propia residencia de Rojas en Buenos Aires (1927), hoy convertida en Casa-Museo, en el que, sintéticamente, mostraba rasgos ornamentales tanto precolombinos (biblioteca), como hispánicos (la fachada), mientras que en el patio, planteado a manera de claustro, tomando como referencia el de los jesuitas en Arequipa, establecía la postura *euríndica* mezclando ambas referencias.

Debe consignarse que Guido había publicado dos años antes *Fusión hispano-indígena en la archi-*

tectura colonial (1925) en donde exponía con claridad ejemplos demostrativos de que esa mezcla de vertientes se había producido ya en el periodo hispano, con la inserción de elementos del repertorio ornamental y simbólico indígena en edificios religiosos y civiles.

En otras palabras, Guido venía a decir que este mestizaje no era una novedad. De ello podían también dar cuentas las imágenes e ilustraciones difundidas por Noel y Guido, como las fotografías que habían realizado Sylvester Baxter o Guillermo Kahlo en México algunos lustros antes, aunque ahora ese sincretismo podía vislumbrarse en edificios contemporáneos de carácter popular como la fachada de la iglesia de San Andrés Xecul en Guatemala (1919), o «cultos» como las residencias construidas en esa época en barrios mexicanos como Chapultepec o Polanco; las muchas de estilo misionero surgidas sobre todo en zonas de esparcimiento vacacional del sur de Estados Unidos, o pabellones en exposiciones internacionales como el de México para el Centenario brasileño en 1922 (Río de Janeiro) y, por supuesto, la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929) que constituye el mayor caudal de edificios indigenistas, neocoloniales y *euríndicos* existentes.

A todo este movimiento acompañaba la convicción teórica de los intelectuales. El ya citado Ricardo Rojas apoyaba sin claudicaciones la aplicación de lo autóctono a las artes. En 1930 contraponía 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*» (9).

BUSCANDO EL ESPÍRITU Y NO SÓLO LA FORMA (1930-1945)

Los años 30 marcaron para Latinoamérica un freno al optimismo de la década anterior, considerado un decenio «de oro» para la historiografía de varios de nuestros países, y la disolución de ciertos rumbos vanguardistas. Las consecuencias del crack de la bolsa neoyorquina en 1929 se propagaron a una velocidad inimaginable y la crisis trajo consigo una depresión social que se trasladó a to-

dos los planos de la vida, cuestión a la que el arte no habría de quedar ajeno.

El neoprehispanismo no claudicaría como referente estético, solamente que iría tomando otros derroteros. Si bien sería numéricamente inferior a las producciones de los 20, quizá se manifestaría más definido en sus postulados teóricos que en aquél decenio. Por lo general, y así lo vimos, la forma prehispánica, el lenguaje epidérmico, lo ornamental, había prevalecido en buena medida hasta ahora. No, claro está, de manera excluyente, y en tal sentido no hay más que remitirnos a las iniciativas de socialización e integración en la vida cotidiana de esos diseños, de los cuales dimos cuenta en párrafos precedentes. Pero sí es verdad que en las obras de arte vinculadas a esta vertiente, habrá un mayor ímpetu por traspasar la línea de lo formal para indagar en el fondo, en los contenidos, en los significados de la obra prehispánica para extraer su espíritu inmanente y recuperarlo en las creaciones contemporáneas.

Sin duda, uno de los artífices en tal sentido será el uruguayo Joaquín Torres García, que tras dilatada trayectoria entre Europa y Estados Unidos, retornaría a su país de origen en 1934, creando en Montevideo el trascendental Taller Torres García (TTG). Previamente a ello, se habían dejado sentir en su obra los primeros influjos del arte precolumbino, el cual le había subyugado especialmente en la exposición «*Les arts anciens de L'Amérique*» realizada en el Musée des Arts Décoratifs de París en 1928, afianzando su interés durante la visita al Museo Arqueológico de Madrid en 1932, y la visualización de su colección de arte prehispánico. La huella de los tejidos huari dejaría su impronta en algunas creaciones de Torres de ese año y del siguiente, abonando un terreno que se multiplicaría tras su regreso a Uruguay en 1934, tanto con obras como con largos escritos doctrinarios.

Así, en su *Universalismo constructivo*, Torres García afirmaría: «*Queremos pues, reintegrarnos a la gran cultura de Indoamérica, y particularmente a la incaica por entender que, aunque nuestro arte ha de ser moderno, aun ha de tener un matiz particular de estas latitudes, y que podemos hallar, si, bajo el aluvión europeo, sabemos captar esa rara quintaesencia de nuestro suelo americano...*» (10). En 1941 añadiría: «*...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*» (11).

De principios de los años 30 data también la creciente atención de Estados Unidos por el arte



Fig. 6.
Diego Rivera.

prehispánico, entroncable, aunque con otras actitudes, con los testimonios que habíamos oportunamente señalado respecto de la arquitectura (Lloyd Wright, Stacy-Judd y otros). Fue notable en tal sentido la exposición «American sources of modern art» celebrada en el Museum of Modern Art (MOMA) de Nueva York en 1933, conformada esencialmente por piezas prehispánicas pertenecientes a colecciones norteamericanas y por obras de pintores contemporáneos como Carlos Mérida, David Alfaro Siqueiros, Jean Charlot o Diego Rivera, además de varios artistas estadounidenses con producción en las líneas del indigenismo. En plena efervescencia exterior del muralismo mexicano, afortunado en su capacidad épica de comunicación a gran escala, Rivera dejaba plasmadas en los muros del Instituto de Artes de Detroit (1932-1933) figuras como la de la diosa Coatlicue transformada en una compleja máquina productiva, que, con otros aditamentos, reproduciría años después en los murales de la Unidad Panamericana (1940) (12). Siguiendo con Rivera, debemos señalar, entre 1953 y 1964, la construcción del Anahuacalli, edificio por él diseñado para abarcar su colección de arte prehispánico, que transmite espacial y tectónicamente la sensación de una construcción precolombina, y que mantiene a raya los excesos ornamentales (Fig. 6).

La mirada extranjera a la América indígena en general y prehispánica en particular, europea y norteamericana, se mantendrá no solamente con vigencia sino de una manera reforzada en aquellos años centrales del XX, en los que, al igual que había ocu-

rrido en los tiempos de la primera guerra mundial, ahora con la segunda, se reforzaban las ideas de panamericanismo y unión continental. Podríamos citar como emblema el proyecto de Walt Disney que vendría en la película *Saludos amigos* (1943) destinada a abrir nuevos mercados ante el declive de los europeos, escenificada en varias capitales del continente. Asimismo, y a manera de los artistas viajeros del romanticismo decimonónico, la América Latina sería surcada por numerosos investigadores, viajeros aficionados y artistas, que difundirán, fundamentalmente a través de la fotografía, los paisajes y costumbres de nuestros países.

Entre estos nombres podríamos mencionar a los alemanes Josef y Anni Albers, artistas formados en la Bauhaus, que en esos años realizarán numerosos viajes a las regiones de alta densidad prehispánica, registrando los monumentos con la cámara, y realizando luego obras inspiradas en las geometrías aprehendidas como se pudo apreciar en 2007 en la exposición que les dedicó en Madrid el Museo Nacional de Arte Reina Sofía, en donde dibujos y pinturas de Josef o los textiles de Anni mostraban claramente su filiación con el pasado americano.

Otro artista, el español Jorge Oteiza, que pasó por Buenos Aires a mediados de los 30, y luego realizaría amplia labor en Colombia (en Popayán fue decisivo para que su discípulo Edgar Negret abrazara la escultura) publicaría en 1952 el libro *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana* (Fig. 7), profundo estudio formal y funcional de la cultura San Agustín, en la que no quedaban marginadas reflexiones sobre su recuperación en el arte contemporáneo: «...Sucede en los nuevos plásticos americanos —decía Oteiza— una confusión mental gravemente retardatriz y cohibidora del instinto creador, y que es la propia confusión ante los descubrimientos grandiosos de la arqueología americana. Estilos como este de San Agustín, que no se pueden amar por mero patriotismo, sin entenderlos, y que en el fondo inhiben y avergüenzan secretamente al artista sin orientación. Los artistas que no sepan apoyarse en estas piedras no es difícil que sean sepultados por ellas» (13).

EPÍLOGO. NUEVAS SENDAS PARA LA INVESTIGACIÓN

Desde mediados del siglo XX, muchos artistas latinoamericanos han transitado las incontables variables que el arte prehispánico proporciona, más allá de las simples propiedades formales. El guatemalteco Carlos Mérida, tras su segundo viaje a Europa entre 1927-1929, y espoleado por el encuentro que allí había tenido con su compatriota, el escritor Luis Cardoza y Aragón, y por el análisis de la obra de Paul Klee, y después de haber girado



algo repentinamente hacia la abstracción, afirmaría: «Mis orígenes son mayas y el arte maya es indudablemente un trabajo de abstracción». Mérida había sido criticado por su supuesta «occidentalización» y por haberse alejado del realismo propuesto por el muralismo; el resultado: una feliz conjunción de geometría y color que comandaría su arte a partir de entonces.

El listado de creadores que derivaron de manera decidida hacia un arte contemporáneo de raíces prehispánicas sería interminable, desde quienes en sendas aldeñas a Torres García transitarían una geometría con rasgos prehispánicos, como sus propios discípulos del TTG, los ecuatorianos Enrique Tábara y Estuardo Maldonado, el citado Edgar Negret en Colombia (Fig. 8) o los argentinos Alejandro Puente y César Paternosto, hasta quienes aparecen con una mayor filiación hacia propuestas coloristas como se aprecia en parte de la producción de Rufino Tamayo o Francisco Toledo en México, Rodolfo Abularach o Elmar Rojas en Guatemala, Fernando De Szyszlo en Perú. Bolivia tendría en Marina Núñez del Prado una eximia escultora, trabajando la piedra con sentido y forma de sello indígena, lo que se manifestaría también en parte de la obra de los chilenos Lorenzo Domínguez o Marta Colvin. Pero, insistimos, estos y tantos otros nombres no serían más que la punta de un ovillo extensísimo.

Con la irrupción y consolidación del posmodernismo en los años 70, se abriría paso a nuevas propuestas, de distinto calibre y significación. Mientras en el desierto de Nevada el landartista Michael Heizer construye su *Complex One* (1972-1976) de la serie «Citys», con claras alusiones a los espacios y a las pirámides precolombinas, en México el arquitecto Agustín Hernández Navarro hace lo propio al concretar el conjunto del Heroico Colegio Militar (1976), en el que no falta ni la gran plaza a la manera de las ceremoniales aztecas o mayas, ni una intrépida fachada reinterpretando a Chaac, el dios maya de la lluvia. Interesante resulta asimismo la «Capilla del Hombre» proyectada en las alturas de Quito por el pintor Oswaldo Guayasamín, que fue concluida tras su fallecimiento en 1999, y que está planteada como una suerte de templo-fortaleza, que hoy alberga parte de su producción artística.

Estas propuestas convivirán con una banalización —a veces aberrante— de reminiscencias prehispánicas presentes en una nueva corriente arquitectónica del ocio, propia de las últimas décadas, y que está especialmente situada en ciudades-balneario como Cancún o Acapulco, en donde no solamente hoteles sino también otros servicios «necesarios» como discotecas, restaurantes, cines o bingos, muestran, como en los años 20, una recargada ornamentación. Complejos hoteleros como el de Salinitas, en el norte de El Salvador, presenta

Fig. 7.
Jorge de Oteiza.

Fig. 8.
Edgar Negret.



un aglutinamiento de edificios recubiertos con cartón piedra que imitan las aberturas trapezoidales de la arquitectura maya, mientras en las zonas ajardinadas que rodean piscinas y estanques parecen querer moverse con sigilo un sinfín de cocodrilos de piedra, entre réplicas de estatuaria maya (e inclusive alguna hindú, para aumentar el desconcierto...). En Cuzco, en plena capital del imperio incaico, es imperdonable que se permita construir abominables fachadas como la del restaurante «La casona del Inka», que intenta furiosamente imitar un muro incaico en el que se incrustan unos mascarones indígenas (suponemos que son Manco Capac y Mama Ocllo); corona el engendro un amplio ventanal y un techo que alterna la calamina con unas coloridas bandas de aglomerado plástico.

Este uso indiscriminado y desideologizado de la herencia prehispánica, dirigido especialmente a un turismo al que a veces parece darle igual el original que el falso y absurdo remedo, es el lado deleznable de esta historia. Una historia que aun sigue vigente por varias sendas, entre lo formal y lo funcional, y que sirvió de base, hace ya casi un siglo, para plantear un «arte nuevo» en América Latina, basado en la integración del legado de las culturas del pasado dentro de la tradición del arte contemporáneo. Una redención estética y una toma de conciencia acerca de la validez de la innovación, planteando a la par una recuperación de las esencias, un rescate del espíritu de lo precolombino a través de obras contemporáneas. Una vertiente que tuvo, además, en la integración de las artes y en la incidencia social de las mismas, un basamento diferenciador y más amplio del que hasta entonces había marcado la Academia y el mercado, con la prevalencia, sobre todo, de la pintura y la escultura como géneros plásticos «grandes».

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. *Imaginario prehispánico en el arte uruguayo, 1870-1970*. Montevideo, Museo de Arte Precolombino e Indígena, 2006.
- 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.
- ALBIÑANA, SALVADOR (coord.). *México ilustrado, 1920-1950*. México, RM Editores, 2010.
- 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.
- ARMANDO, ADRIANA B., y FANTONI, GUILLERMO A. «Presencias precolombinas, primitivismo y vanguardia estética: el caso del periódico *Martín*

Fierro». *Segundas Jornadas. Estudios e Investigaciones en Artes Visuales y Música*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte «Julio E. Payró», 1996, pp. 86-92.

- «Primitivismo y herencia indígena en el arte argentino de los años '20». En: Diez 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.
- 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.
- 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.
- GAMIO, MANUEL. *Forjando Patria (Pro Nacionalismo)*. México, Librería de Porrúa Hermanos, 1916, p. 66.
- GARCÍA CALDERÓN, VENTURA. «Prólogo». En: Izcue, Elena. *El arte peruano en la escuela-I*. París, Editorial Excelsior, 1925.
- 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. *La enseñanza del arte americano prehispánico y su aplicación moderna*. Buenos Aires, Edición del autor, 1934.
- 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.
- *Eurindia en la arquitectura americana*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1930.
- *Redescubrimiento de América en el Arte*. Rosario, Universidad Nacional del Litoral, 1940.
- 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.
- 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.
- «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 Diez de Bonilla*. Buenos Aires, FAMI-SI-Fundación CEPPA-Ediciones El Corregidor, 2005.
- GUTIERREZ VIÑUALES, RODRIGO. «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.
- «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.
- «Horizontes historicistas en Iberoamérica. El Neoprehispánico y el Neoárabe, exotismo e identidad». En: LOZOYA, Johanna y PÉREZ VEJO, Tomás (coord.). *Arquitectura escrita. Doscientos años de arquitectura mexicana*, México, INAH, 2009, pp. 87-99.
- «Manuel Piqueras Coto. Ancestralidad y modernidad en el arte peruano». En: LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (coord.). *Andalucía-América. Patrimonio artístico*. Granada, Editorial Atrio, 2011, pp. 189-211.
- HERNÁNDEZ, CANDELARIA (coord.). *El indigenismo en diálogo. Canarias-América, 1920-1950*. Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1999.
- INGLE, MARJORIE. *Mayan revival style. Art Deco Mayan Fantasy*. Salt Lake City, Peregrine Smith Books, 1984.
- ITIER, CÉSAR. *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.
- 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.
- LEGUIZAMÓN PONDAL, GONZALO; GELLY CANTILLO, ALBERTO. *Viracocha. Dibujos decorativos americanos, Cuaderno 2*. Buenos Aires, Comisión Nacional de Bellas Artes, 1923.
- LÓPEZ RANGEL, RAFAEL. *Diego Rivera y la arquitectura mexicana*. México, SEP, 1996.
- 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.
- MAJLUF, NATALIA, y WUFFARDEN, LUIS EDUARDO. *Elena Izcue, el arte precolombino en la vida moderna*. Lima, Museo de Arte, 1999.
- 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.
- 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.
- NÚÑEZ DEL PRADO, MARINA. *Eternidad en los Andes. Memorias*. Santiago de Chile, Editorial Lord Cochrane, 1973.
- PANTIGOSO PECERO, MANUEL. *Pantigoso. Fundador de los Independientes*. Lima, Ikono Ediciones, 2007.
- PATERNOSTO, CÉSAR (dir.). *Abstracción. El paradigma amerindio*. Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno, 2001.
- 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.
- «Pedro Figari en la Escuela de Artes (1915-17)». En: *Pedro Figari, 1861-1938*, Montevideo,

- Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 1999.
- 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.
- RANGEL, RAFAEL. *Diego Rivera y la arquitectura mexicana*. México, Secretaría de Educación Pública-SEP, 1996.
- 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.
- ROJAS, RICARDO. *Eurindia. Ensayo de estética fundado en la experiencia histórica de las culturas americanas*. Buenos Aires, Librería «La Facultad», 1924.
- *Silabario de la Decoración Americana*. Buenos Aires, Librería «La Facultad», 1930.
- SCHÁVELZON, DANIEL (comp.). *La polémica del arte nacional en México, 1850-1910*. México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- 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).
- 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.
- TOCA, ANTONIO. «Presencia prehispánica en la arquitectura moderna mexicana». *Cuadernos de arquitectura Mesoamericana*, México, UNAM, N° 9, 1987.
- TORRES GARCÍA, JOAQUÍN. *Metafísica de la prehistoria indoamericana*. Montevideo, Publicaciones de la Asociación de Arte Constructivo, 1939.
- *Escritos*. Montevideo, Arca, 1974.
- VALCÁRCEL, LUÍS E. (ed.) *Inkánida. Publicaciones nacionalistas*. Cuzco, N° 2, enero de 1925.
- VICH, CYNTHIA. *Indigenismo de Vanguardia en el Perú. Un estudio sobre el Boletín Titikaka*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú. Fondo Editorial, 2000.
- VON KUGELGEN, HELGA (ed.). *Herencias indígenas, tradiciones europeas y la mirada europea*. Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2002.
- WUFFARDEN, LUÍS EDUARDO (ed.). *Manuel Piqueras Cotoí (1885-1937). Arquitecto, escultor y urbanista entre España y el Perú*. Lima, Museo de Arte de Lima, 2003.

NOTAS

- 1) El Monitor Republicano, México, 9 de junio de 1888. Cit.: F. Ramírez, «Vertientes nacionalistas en el modernismo», en *El Nacionalismo y el Arte Mexicano, IX Coloquio de Historia del Arte*, UNAM, México, 1986.
- (2) «Bellas Artes. Arquitectura, Arqueología y Arquitectura Mexicanas», en *El Arte y la Ciencia*, 1899. Repr. en I. Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, 2ª edición, UNAM, México, 1997, tomo III, pp. 377-380.
- (3) Cfr.: M. F. Álvarez, «Creación de una arquitectura nacional», en *Las ruinas de Mitla y la arquitectura nacional*, México, 1900, pp. 273-282.
- (4) J. V. González, «El futuro arte americano», en *La Nación*, Buenos Aires, 21 de octubre de 1923.
- (5) «Arte y teatro. Colón. Compañía de Arte Inkaico», en *La Prensa*, Buenos Aires, 10 de noviembre de 1923.
- (6) R. Gutiérrez Viñuales, «Arquitectura historicista de raíces prehispánicas», *Goya*, Madrid, N° 289-290, julio-octubre de 2002, p. 273. Para este tema pueden también consultarse los trabajos de J. A. Siller «La presencia prehispánica en la arquitectura neomaya de la península de Yucatán», y de A. Toca Fernández «Presencia prehispánica en la arquitectura moderna mexicana», ambos en *Cuadernos de la Arquitectura Mesoamericana*, UNAM, Facultad de Arquitectura, México, N° 9, 1987.
- (7) M. Gamio, *Forjando Patria (Pro Nacionalismo)*, Librería de Porrúa Hermanos, México, 1916, p. 66.
- (8) *Ibidem.*, p. 67.
- (9) R. Rojas, *Silabario de la Decoración Americana*, «La Facultad», Buenos Aires, 1930, p. 16.
- (10) Cfr.: AA.VV., *Imaginario prehispánicos en el arte uruguayo, 1870-1970*, Museo de Arte Precolombino e Indígena, Montevideo, 2006, p. 66.
- (11) J. Torres García, *Escritos*, Arca, Montevideo, 1974, p. 132.
- (12) Debemos esta información a Itzel Rodríguez, que nos la facilitó en México D.F., en 2009, durante unas clases de doctorado compartidas en la Universidad Nacional Autónoma de México.
- (13) J. de Oteiza, *Interpretación estética de la estatuaría megalítica americana*, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1952.