

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. "Pensamiento americanista e imaginario artístico". En: Gutiérrez, Ramón (coord.). *El pensamiento americanista en tiempos de la Reforma Universitaria*. Ricardo Rojas-Ángel Guido. Buenos Aires, CEDODAL, 2018, pp. 155-158. ISBN: 978-987-42-9897-3

PENSAMIENTO AMERICANISTA E IMAGINARIO ARTÍSTICO

Rodrigo Gutiérrez Viñuales

Universidad de Granada

Las dos primeras décadas del siglo XX, para las naciones americanas, comportarán una etapa "identitaria" decisiva, teniendo como uno de los ejes la celebración de los centenarios de la Independencia, fijados genéricamente en 1910. En los pocos años que van desde ese hito a 1914, en que se produce el estallido de la primera guerra mundial, asistiremos a momentos de altísima densidad de introspección americanista. Incluso podríamos remontarnos a décadas precedentes, a los procesos de organización política que siguieron a la emancipación y a las consecuentes luchas civiles, para ir hallando las raíces de todo esto; pero no nos extenderemos más de la cuenta en esos antecedentes, aunque bien sabemos de sus influjos subyacentes.

En lo que atañe al propósito de este texto, que es el de valorar el papel jugado por las artes en esta construcción de la identidad americana, los basamentos, que harán eclosión en torno al centenario, también arrancan en el XIX. En ello tiene mucho que ver la fortuna alcanzada por la pintura de historia en las diferentes naciones del continente, y la edificación visual del pasado (y del presente) a través de lienzos representando hechos históricos, reconstrucciones desde la época prehispánica a la actualidad, pasando por el "descubrimiento", la conquista y el tema fundamental, el de la Independencia, sus hechos y sus personajes. El monumento conmemorativo, en especial a partir del último cuarto de dicha centuria, solidificará esas sendas de pertenencia.

A estas manifestaciones debe añadirse otra dimensión, de carácter pedagógico, vinculada a la difusión, en las propias bases de la educación escolar, de todos estos repertorios, a través de libros de lectura, revistas, álbumes, láminas o los infaltables retratos de próceres enmarcados en las aulas, una realidad que llega aun hasta nuestros días. La multiplicación de estas ilustraciones será notoria en torno a los festejos de los centenarios, donde las celebraciones patrias alcanzarán el cénit. Para ello resultará un factor esencial, en cuestiones artísticas, el hecho de que, desde la vieja Europa, se venían imponiendo las corrientes estéticas del modernismo y el simbolismo, absolutamente gratas para la exaltación patriótica y la creación de alegorías.

Utilizados los centenarios para establecer balances y proyecciones en todas las áreas de la vida nacional, el inicio de la contienda europea de 1914, precedida por un paulatino "enrarecimiento del aire", no haría más que potenciar sensiblemente este proceso de reafirmación de lo propio, de lo nacional, de lo americano. Intelectuales, literatos, artistas de todo género participarán activamente del debate de ideas y de la divulgación de las convicciones. Sentían que era el momento de una verdadera "hora americana".

En cuestiones de arte, amén de la fiebre monumentalista y de la revivificación y nuevos puntos culminantes para la pintura de historia, quedarían consagrados como géneros nacionales por antonomasia tanto el paisaje como las costumbres. Estos habían venido experimentando alteraciones desde el siglo anterior, tanto en lo que atañe a las estéticas y formas de representación, como a los significados ideológicos. Habían pasado de la mirada, a veces científicista, a veces romántica de los viajeros europeos del

XIX y sus epígonos americanos, a la praxis académica en la segunda mitad de siglo, en muchos casos matizados, como ocurrió con la pintura de paisaje, por una marcada luz de taller. La expansión de las pautas impresionistas llegadas desde Francia (o, en algunos casos, de los *macchiaioli* italianos o del luminismo del valenciano Joaquín Sorolla) traía la práctica del *plein air*, las obsesiones por la captación de la luz natural y su incidencia en el paisaje, rural y urbano.

En el caso de los países americanos, la aplicación práctica de las reminiscencias impresionistas y posimpresionistas se vincularía rápidamente a todo el ideario nacionalista que comenzaba a afirmarse en las primeras décadas del XX, reuniéndose en estrecho maridaje esas estéticas, modernas para América, y la valoración del paisaje y del hombre americanos como auténtica "alma nacional"; tal fue el rótulo con el que habitualmente críticos de arte y literatos analizaron ese tipo de pinturas. También los artistas se sintieron consustanciados con esos idearios, muy caros, además, a las políticas culturales de los estados. El caso argentino es del todo esclarecedor: al establecerse en 1911 el Salón Anual de arte, en los propios estatutos se dejaba claro que los temas nacionales (para el caso, paisaje y costumbres) tendrían prioridad a la hora de otorgarse los premios.

En esos años, prácticamente todos los países del continente, unos más que otros en cuanto a cantidad de creadores, a grupos de trabajo o "escuelas", o, en fin, a producción, tendrán sus propios cultores de la pintura de paisajes y la representación de los tipos costumbristas, sus indumentarias, sus contextos cotidianos, sus actividades. Desde cierta perspectiva podríamos valorar estas realizaciones como una continuidad de todo aquel basamento decimonónico que habían establecido los viajeros europeos.

Pero, además de las estéticas, habían cambiado los objetivos: los viajeros supieron mayoritariamente abordar esos temas desde la fascinación que les producía algo que les era exótico, y con la intención de divulgarlos en una Europa obsesionada con sus propios orígenes, y que, por ende, buceaba en culturas que consideraba más primitivas para *entenderse* en esos ajenos estadios primigenios. Para sus continuadores americanos, artistas autóctonos, por lo general autodidactas, costumbristas populares, presentes en varias ciudades y pueblos del continente, pintar láminas de personajes locales representaba una posibilidad de ganarse la vida, ya que luego las podían vender a los extranjeros de paso; esas obras se convertían así en una suerte de antecedente de las tarjetas postales, algo que el viajero podía llevarse como recuerdo. Entrado el siglo XX, estos repertorios se prolongaron, fundamentalmente en manos de pintores americanos, que crearon con la intención de consolidar, a través del arte, esa identidad americana. Párrafo aparte, aunque imbricada con esta historia que venimos narrando, debería dedicarse a la fotografía, tanto desde su carácter pictorialista, de exaltación del paisaje, como desde su divulgación masiva a través de libros y revistas.

Un componente esencial y distintivo en ese "americanismo" que trasuntaba la pintura de paisaje, lo supone el hecho de que era el ámbito rural, y no el urbano (con alguna excepción y, sobre todo, cuando se trataba de ciudades o pueblos del interior) el que se erigía como representativo de esa "alma nacional". Ya para este momento de principios del XX la confrontación sarmientina de "civilización" versus "barbarie" había dado un giro trascendental; si para el sanjuanino la barbarie la representaba el campo, la pampa, y la civilización la inmigración, la ciudad y el progreso, para la intelectualidad en torno al centenario era al revés: era el campo el espacio profundo, incontaminado, que guardaba las esencias del "alma nacional", la civilización, en contraposición a la barbarie de las ciudades, el hacinamiento, los vicios y la marginación.

En el ámbito del paisaje y las costumbres, a nivel continental, se establecieron y consolidaron ciertos paradigmas o hitos referenciales. El listado es extenso, pero bien

podríamos hacer alusión a la exaltación de la china poblana como uno de los prototipos costumbristas de México; a la escuela de la Sabana como notable expresión del paisaje colombiano, a lo que se sumaría a partir de la década del 30 la obra de los artistas del grupo Bachué, de corte prehispanista; a los que, como Manuel Cabré, hicieron del caraqueño monte Ávila su *leit motiv*, de la misma manera que Arturo Borda lo hizo en La Paz, con el Illimani. Las nutridas escuelas indigenistas peruana y boliviana, con las figuras centrales de José Sabogal y Cecilio Guzmán de Rojas respectivamente, y más adelante la ecuatoriana, de la mano primero de Camilo Egas (desde una visión más simbolista) y luego de Eduardo Kingman y Oswaldo Guayasamín (estos más permeados por la reivindicación socialista que bajaba desde México, de la mano de los muralistas) generaría un territorio común, al cual se plegaría desde un principio la Argentina, con pintores activos en el noroeste del país como Jorge Bermúdez o Alfredo Gramajo Gutiérrez entre muchos otros. Fernando Fader con sus paisajes serranos de Córdoba y Cesáreo Bernaldo de Quirós con sus gauchos entrerrianos, se erigían, junto a Bermúdez, y al decir de Manuel Rojas Silveyra, en los tres "artistas nacionales" por excelencia. Los creadores del modernismo brasileño, y en especial Tarsila do Amaral y Alberto Da Veiga Guignard hallarían la sustancia de la "brasilianidad" en Minas Gerais. Así, pues, y a través del arte, de estos retazos nacionales, se fue construyendo simbólicamente la identidad americana.

Por último, debemos señalar tres componentes más de esta erección identitaria: por un lado dos modernizaciones estéticas del pasado, la recuperación contemporánea de formas y lenguajes de la época prehispánica y del periodo colonial, y por otro, la recuperación y revalorización de las artes populares. No se puede entender todo este proceso, en el campo de las artes, sin aludir (aunque lo hagamos someramente) a estos factores.

En los dos primeros casos, las reinterpretaciones de lo prehispánico y lo colonial, resultarían estéticamente opuestas: mientras que la primera habría de convertirse en una veta de vanguardia, particularmente reconocida en la última década, lo colonial, y en general todo lo vinculado a lo "hispanico" con algunas salvedades que referiremos, terminaría por representar una rémora cargada de barroquismos y excesos ornamentales, generando neostilos muy apropiados para familias de alta sociedad que sentían, a través de esas formas, la posibilidad de un acceso a cierta forma de estirpe y nobleza. Hablábamos de "salvedades" en tal sentido, ya que buena parte de la arquitectura neocolonial, que la historiografía posterior diluyó a menudo en el conjunto de historicismos "retrógrados" para la modernidad, representó justamente lo contrario a este, convirtiéndose en una de las vías de la renovación arquitectónica americana. No en vano el Neocolonial formó parte de la formación y la praxis de arquitectos como Lúcio Costa en Brasil, Luis Barragán en México, Héctor Velarde en Perú o Carlos Raúl Villanueva en Venezuela, sólo para citar un puñado de nombres.

Lo neoprehispánico, por su parte, enlazaba también claramente con la identidad americana y su construcción. Pero también se beneficiaría de una serie de avatares que caracterizaban entonces al mundo del arte, y en especial a lo que se estaba cociendo en la década del 20 en el centro neurálgico que entonces significaba París. La fascinación por lo "primitivo", que venía dándose desde el XIX (la obsesión por la estampa japonesa, la máscara africana, el arte popular ruso con los ballets y siguen las referencias), la pluralidad de géneros, ya sin jerarquías ni separaciones entre "bellas artes" y "artes menores", y más adelante la consagración de la geometría y su popularización con el art déco, serían todos rasgos que vendrían como anillo al dedo para la enorme fortuna alcanzada por el neoprehispanismo en todas sus facetas: arquitectura, pintura, escultura, mobiliario, cerámicas, vitrales, ilustración, diseño

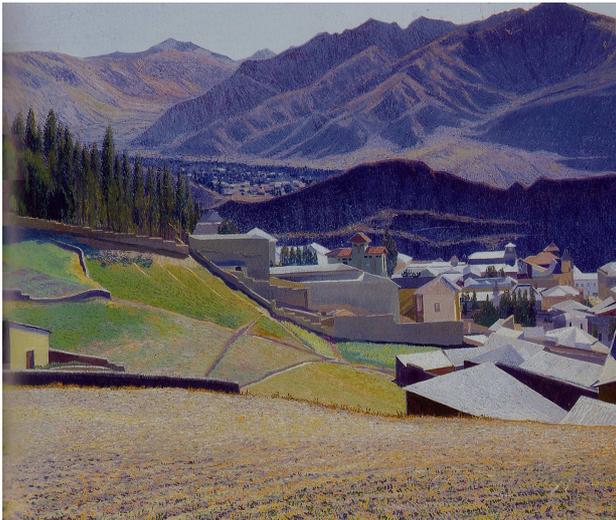
gráfico, tipografía, textiles, teatro, escenografía, música... Una fiebre de la que fueron testigos numerosos salones de artes decorativas y aplicadas celebrados a lo largo y ancho del continente, además de publicaciones y estudios sobre el tema, entre ellos manuales de dibujo para enseñar en las escuelas a través de lenguajes precolombinos.

No será menor la importancia alcanzada por las artes populares, y, aunque hay testimonios de gran valía en todo el continente, indudablemente emerge con peso propio el papel desempeñado por México. Figuras como Roberto Montenegro, Jorge Enciso, Miguel Covarrubias o el ínclito Dr. Atl, junto a muchos otros a lo largo del siglo XX, desmarginalizarían estas manifestaciones del "gran relato" del arte mexicano. La exposición de arte popular organizada por Montenegro en 1921, con motivo del centenario de la Independencia, o los dos tomos publicados entonces por Dr. Atl, *Las artes populares en México*, establecerían un basamento notable, tanto desde la conciencia del coleccionismo como del análisis teórico-crítico, que devendría en la conformación de varios acervos públicos y privados, exposiciones de arte popular (muchas veces conviviendo con obras de arte contemporáneo), aperturas de museos específicos y, algo que anhelaban vívamente todas estas generaciones: la penetración social, el conocimiento y la toma de conciencia sobre estos objetos, e inclusive la adopción de los mismos -a veces en actitudes que caían en lo *snob*- por parte de las élites intelectuales, y en este sentido, quizá la imagen más divulgada, sea la de Frida Kahlo vestida con indumentaria de tehuana, acto tan forzado como, finalmente, emblemático.

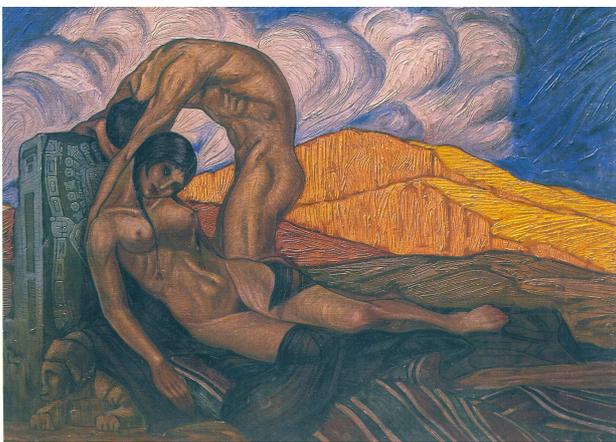
ILUSTRACIONES



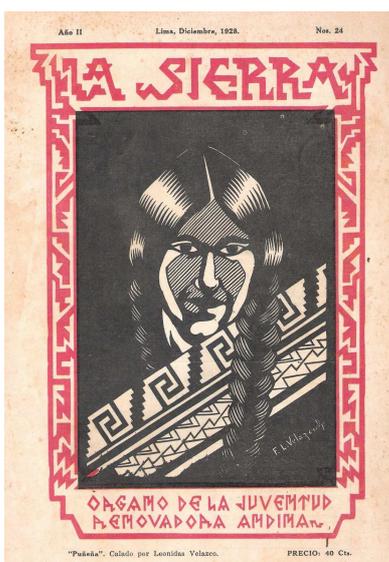
1. José Clemente Orozco. *La familia* (1926). Mural. Antiguo Colegio de San Ildefonso, México. (Foto: Rodrigo Gutiérrez Viñuales).



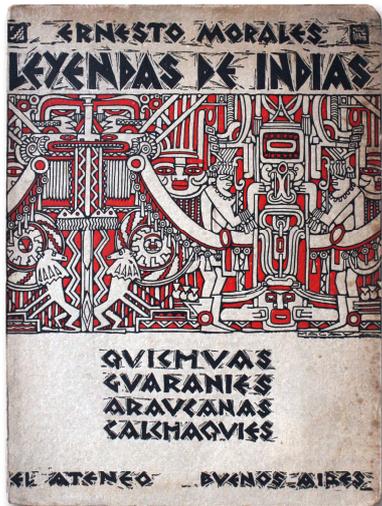
2. José Malanca. *La Paz moderna* (Bolivia) (c.1927). Óleo sobre lienzo. Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”, Rosario.



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



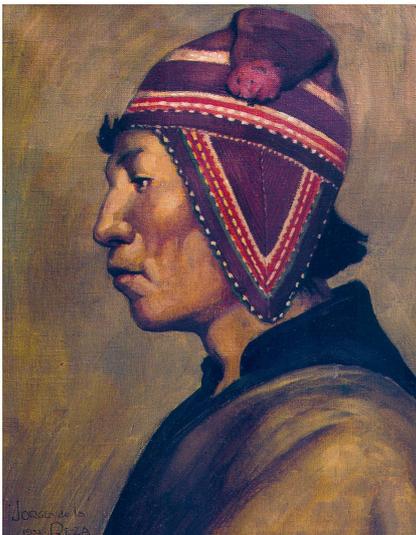
4. F. Leónidas Velazco R. Cubierta de *La Sierra*. Órgano de la juventud renovadora andina, Lima, diciembre de 1928.



5. Luis Macaya. Cubierta para el libro *Leyendas de Indias. Quichuas, Guaraníes, Araucanas, Calchaquíes*, de Ernesto Morales. Buenos Aires, El Ateneo, 1928.



6. Fortunato Salvatierra. *Hilandera cuzqueña* (1930). Óleo. Colección privada, Buenos Aires.



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



8. Eduardo Kingman. *Fiesta de Otavalo* (1941). Óleo sobre lienzo. Colección privada.