



Carlos Alberto Paz de Noboa. Cubierta de *Kuntur*. *Primer cuaderno de dibujo autóctono*. Arequipa, Ed. Santiago Quiroz, 1936. Biblioteca del Instituto Riva-Agüero. Pontificia Universidad Católica del Perú.

Modernos y americanos: las artes en la ruta Cuzco-Buenos Aires

Modern and American: The Arts in the Cuzco-Buenos Aires Route

Rodrigo Gutiérrez Viñuales*

La cultura es un mapa propio e independiente,
y revela los límites que lo político oculta.
Mirko Lauer (1997)

El presente texto fue escrito con posterioridad a la impartición de la conferencia homónima dada en el marco del Encuentro Internacional “Artistas en diálogo: Juan Rimša y su tiempo (1930-1950)”, en el Espacio Simón I. Patiño (La Paz), a finales de marzo de 2019. Tomamos la decisión de elaborar aquí un relato que tradujese de manera sintética los contenidos de aquélla, y dada la limitada extensión exigida, decidimos asimismo que el texto no se convirtiera en un ensayo científico al uso, sino más bien en un cúmulo de reflexiones apoyadas en una serie de acontecimientos, obras, artistas y escenarios geográficos, en la línea de lo expuesto durante el Encuentro. En otras palabras, que se convirtiera en una suerte de traducción al papel de la propia conferencia.

Tal como señalamos al presentarla, dicha intervención tuvo como objetivo realizar un mapeo de la modernidad americanista a partir de las manifestaciones

* Doctor en Historia del Arte y Catedrático de la Universidad de Granada (España). Línea de investigación: arte latinoamericano contemporáneo.
Contacto: rgutierr@ugr.es
<https://orcid.org/0000-0002-8963-9251>

artísticas producidas en la ruta que, durante la primera mitad del siglo XX, unió a las ciudades de Cuzco y Buenos Aires, pasando por Puno, La Paz, Jujuy o Córdoba, y extendiéndose a Rosario, La Plata o Montevideo. De hecho, la invitación que se nos cursó se sustentaba en nuestra investigación incluida en el libro *Cuzco-Buenos Aires. Ruta de intelectualidad americana (1900-1950)* que, publicado hace diez años, en 2009, junto con Elizabeth Kuon y mis padres Ramón Gutiérrez y Graciela Viñuales, planteaba esa idea de cultura como “mapa propio e independiente”, tal como afirmaba Mirko Lauer¹ en la frase que encabeza este ensayo, trascendente de las fronteras políticas.

Planteado así el contexto, en la presentación en La Paz pusimos especial acento en reconstruir conceptualmente el significado de los contactos e itinerancias de numerosos artistas y sus producciones, concretadas o proyectadas. Tuvimos en cuenta la fortuna alcanzada por las arquitecturas neoprehispánica y neocolonial; el rescate de las formas y lenguajes de las culturas precolombinas y su difusión a través de estudios especializados; las artes aplicadas, abordando algunas de las escenificaciones teatralizadas que se hicieron en aquellos años a partir de obras literarias de tinte indígena, la creación y consolidación de escuelas de artes y oficios, la publicación de manuales de arte ornamental, la febril actividad en la realización de mobiliario precolombinista; de manera específica, la obra de algunos artistas notables, como fueron Alfredo Guido, José Sabogal (fig. 1) o Mariano Fuentes Lira. Y, finalmente, un apartado especial y algo más extenso se dedicó al tema del diseño gráfico de raigambre precolombina y popular, presente tanto en libros como en revistas ilustradas de los años veinte y treinta. La razón de esta inclusión con entidad propia se debió a la petición especial de la organización del Encuentro, en cierta medida como una extensión vinculante al excelente y pionero proyecto editorial coordinado por Michela Pentimalli, la obra en tres volúmenes titulada *Bolivia. Lenguajes gráficos* (2016).

Hemos de decir asimismo que, por exceso que no por escasez, tuvimos dificultad para armar la versión final de la charla, ante la tentación de deambular en las múltiples derivaciones que ofrece el tema. La tarea más ardua fue la de elegir aquellas atalayas a tratar, o, mejor dicho, eliminar las que no entrarían en la estructura. Téngase en cuenta que hubiera sido posible, y enormemente tentador por su atractivo, incluir extensiones del tema en el resto de Latinoamérica, Europa y Estados Unidos, desde la arquitectura neomaya en ese país y en México, el estilo *marajoara* en Brasil, las escenografías de

1 *Andes imaginarios. Discursos del indigenismo-2*. Cuzco, CBC-Sur Casa de Estudios del Socialismo, 1997.

Pedro Pablo Traversari en Ecuador, las producciones de la Escuela de Artes Aplicadas en Chile, las obras primerizas y no tanto de Frank Lloyd Wright, los tejidos de la Bauhaus influidos por los *wari* peruanos, la fascinación de Henry Moore por el Chac Mool y las ruinas mayas, los viajes de Josef y Anni Albers por Latinoamérica...

No obstante, esas obligadas ausencias, y la centralización del tema exclusivamente en el eje Cuzco-Buenos Aires y sus derivaciones, nos permitieron transmitir la idea de la existencia de una red tupida, extensa en tiempo y espacio, conformada por artistas, escritores e intelectuales. Una historia estable de coincidencias y encuentros, y una simultaneidad de centros de acción, comunicados de manera permanente entre sí. Y dentro de todo ello, nos planteamos abordar, muy en la línea de los trabajos que venimos realizando en los últimos años, el estudio de géneros no suficientemente tenidos en cuenta en la historiografía estandarizada de la modernidad latinoamericana, entre ellos, las artes aplicadas en sus muy diversas propuestas, el diseño gráfico –en especial en libros, revistas y carteles–, la educación artística, el teatro e inclusive la literatura. No es otra cosa que una práctica obligada para quienes deseen entender la verdadera dimensión de las vanguardias y más aún escribir sobre ellas: abordar una acción interdisciplinaria, desjerarquizar los géneros artísticos y asumir su análisis con la misma libertad y categorización que les dieron los artistas de aquellos tiempos, dándole la misma relevancia a la praxis de unas que de otras.

* * * * *

Escenario vital en este trayecto fue el París de cambio de siglo y la dirección de las miradas hacia expresiones artísticas de regiones consideradas periféricas. Será el momento del influjo de la estampa japonesa en artistas como Paul Gauguin o Vincent van Gogh, de la máscara y de otros objetos de procedencia africana en las de Maurice Vlaminck, Pablo Picasso o Georges Braque, y de un suceso que para nuestro relato será decisivo, como fue en 1909 la irrupción de los ballets rusos de Serge Diaghilev, con el destacado papel de Vaslav Nijinsky en la danza y las escenografías de León Bakst, que constituirán una palpable evidencia de las posibilidades que propiciaba la integración de las artes en un mismo espacio de creación.

En el ámbito que nos ocupa, es decir, en ese eje cultural y artístico Cuzco-Buenos Aires, ya desde temprano tendrán presencia los ballets rusos. En 1912 actuaron en la capital argentina, y sólo cuatro años después conoceríamos propuestas de raigambre indianista, como la proyectada obra teatral *Huemac* (1916) de Pascual de Rogatis, con figurines del pintor Jorge Bermúdez, quien

poco después se trasladaría al noroeste argentino y en concreto al pueblo de Tilcara en la Quebrada de Humahuaca. Allí Bermúdez coincidiría con su compatriota José Antonio Terry y el peruano José Sabogal, propulsor poco después del indianismo pictórico en el Perú y que había sido compañero, una década antes, en la Academia Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, del rosarino Alfredo Guido.

Entre 1915 y 1920, también en Buenos Aires, se había planteado la concreción del ballet *Caaporá*, cuyas escenografías y diseños fueron realizados por el pintor Alfredo González Garaño, uno de los grandes impulsores de las artes decorativas en la Argentina, cuyo primer Salón vería la luz en 1918 y en el que Guido, junto a José Gerbino, serían premiados por un “cofre calchaquí”. Atravesado por los lenguajes de distintas culturas indígenas americanas, Guido operaría en frentes técnicos tan diferentes como cerámica, mobiliario, vitrales, murales, pintura, escultura, diseño gráfico, litografías y aguafuertes, técnica esta última en la que fue verdaderamente eximio y uno de los máximos exponentes el país; justamente esta práctica multigenérica lo coloca en una dimensión diferente de la mayor parte de los artistas de su momento: un moderno en todo el sentido del término.

Indudablemente en nuestro eje geográfico destacarán las diversas puestas en escena del drama quechua *Ollantay*, texto recuperado a finales del siglo XIX. Podemos señalar la reconstrucción teatral que se hace del mismo en Sacsahuamán en ese mismo 1918. Para entonces Cuzco se había convertido en una ciudad mejor comunicada y más conocida, proceso en el que fue fundamental la llegada del ferrocarril en 1908. Ello trajo consigo la circulación de periódicos y revistas editados en Buenos Aires, medios en los que comenzarían a publicar asiduamente los intelectuales cuzqueños; esto significaría para ellos no solamente difundir sus ideas desde la más importante metrópolis del sur del continente, sino también eludir la hegemonía de Lima. José Uriel García, Luis E. Valcárcel o José María Arguedas, entre otros, publicaron en *La Prensa*, *La Nación* o *Plus Ultra*, destacando sus ensayos sobre arte precolombino y colonial, que acompañaban con fotos de Martín Chambi, los hermanos Vargas, Manuel Mancilla, Abraham Guillén o José Manuel Figueroa Aznar, entre otros, notas todas ellas que despertarían y potenciarían notoriamente el interés de los argentinos para viajar al mismo corazón del imperio incaico.

En 1911 se produciría el llamado “descubrimiento” de Machu Picchu por Hiram Bingham, fortaleciendo el papel del Cuzco como destino de viajeros y estimulando aún más, si cabía, el interés por los conjuntos arqueológicos. En

1912 Uriel García presentó su tesis sobre *El arte incaico*, y en 1913 se produciría la fundación del Instituto Histórico del Cuzco con Valcárcel, en el marco del cual funcionaría una cátedra de civilizaciones antiguas. Esta institución sería esencial en la puesta en valor de las tradiciones cuzqueñas.

Justamente con Valcárcel se cristalizaría una de las representaciones más recordadas de *Ollantay*, a través de la gira emprendida por la llamada Compañía Incaica del Cuzco organizada y dirigida por él, la que, compuesta fundamentalmente por actores indígenas, realizó diversas presentaciones tanto en territorio peruano como en varias localidades bolivianas y argentinas hasta llegar a las actuaciones consagratorias en el Teatro Colón en Buenos Aires. Esto sucedió en el año 1923, cuando tanto el cartel oficial como el diseño de algunas escenografías quedó en manos de Rodolfo Franco, artista argentino que diez años antes, durante su estancia en París, se había nutrido tanto de la praxis de los ballets rusos como de otras de vanguardia.

En 1930, el escultor argentino Pablo Curatella Manes ejecutaría en París una serie de *legerianos* grabados al boj para una edición limitada de *Ollantay* (fig. 2). Casi una década después, pero ya en Buenos Aires, el escritor Ricardo Rojas desarrollará su propia versión de la obra, cuya labor escenográfica quedó a cargo del arquitecto rosarino Ángel Guido y de Gregorio López Naguil (fig. 3). El *Ollantay* de Rojas (1939) se presentaría en 1943 en Cuzco, Puno y La Paz. En cuanto a Ángel Guido, en 1927 se había encargado del proyecto arquitectónico de la casa de Ricardo Rojas en la calle Charcas, en Buenos Aires (hoy convertida en casa-museo), planteada como reflejo de los postulados de *Eurindia*, libro de Rojas publicado en 1924, y que proponía la posibilidad de un “arte nuevo” para América, que habría de surgir de una simbiosis entre “técnica europea y emoción americana”: la casa integraba una fachada que reproducía la de la casa histórica de Tucumán (colonial), una biblioteca neoprehispanista (decorada por su hermano Alfredo) y un patio claustro inspirado en el de la Compañía de Jesús de Arequipa, en el cual confluían ornamentaciones provenientes tanto del mundo indígena como del europeo. Previamente, en 1925, Ángel Guido había publicado su libro *Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial*.

Los años en los que se publica *Eurindia* y Ángel Guido construye la casa de Ricardo Rojas resultan indudablemente los de mayor intensidad en lo que respecta a la recuperación de lenguajes y de culturas indígenas y su aplicación en obras de nuevo cuño. La proliferación de “escuelas de artes y oficios” con reminiscencias del *arts & crafts* inglés, el surgimiento y la consolidación de salones de artes decorativas y aplicadas o la presencia en éstos de todo tipo de objetos



Figura 1. José Sabogal: *La tienda*, Cuzco (1925). Xilografía sobre papel, 20 x 15 cm. Colección MLR.



Figura 2. Pablo Curatella Manes. Grabado al boj para: Miguel A. Mossi (trad.). *Ollantay. Drama Kjechua*. Madrid-París-Buenos Aires, Agrupación de Amigos del Libro de Arte, 1931. Ejemplar N° 245 de una tirada total de 300 en papel Arches, impreso para el Señor de la Casa de Rubianes Marqués de Aranda. Colección MLR.

teñidos de lenguajes de raíz indígena, van concretando en buena medida esa idea de determinar un “arte nuevo” para América. Sin duda, aunque nuestra historiografía (inclusive la más reciente) se ha mostrado a menudo miope respecto de estas manifestaciones artísticas, lo cierto es que éstas se erigen en firmes testimonios de una vanguardia propia.

Dentro de este contexto, y también formando parte de la construcción de una modernidad de ribetes autóctonos, sobresaldrá la publicación de una serie de manuales de arte ornamental, realizados con el objetivo tanto de enseñar dibujo en las escuelas a partir de diseños precolombinos e indígenas, como, asimismo, de poner a disposición de los arquitectos y artistas que quisieran imprimir en sus obras el sello de las culturas americanas antiguas, un amplio repertorio gráfico de detalles decorativos. Los seis cuadernos *Viracocha* publicados en 1923 en Buenos Aires por Alberto Gelly y Cantilo y Gonzalo Leguizamón Pondal, los volúmenes de *El arte peruano en la escuela*, editados en París en 1925 por Elena Izcue, el de *Dibujos indígenas de Chile*, a cargo de Abel Gutiérrez y aparecido en Santiago en 1928, o el menos conocido titulado *Kuntur*, publicado en 1936 en Arequipa por Carlos Paz de Noboa, son demostrativos del interés de protagonistas de nuestra modernidad por consolidar una plataforma de acción artística y con carácter social desde las mismas bases del sistema.

Esa fascinación iría manifestándose también en el diseño gráfico, y su aparición en revistas y libros, tanto desde la ilustración como desde la diagramación, se iría dando de una manera paulatina, tímida al principio, pero dotada de una imparable libertad y fecunda creatividad a mediados de los años veinte. Para los latinoamericanos, este territorio se convertiría en un verdadero laboratorio de vanguardia. Los ejemplos más tempranos manifiestan un arqueologismo incipiente, sujeto a referencias formales originarias, por caso aludiendo directamente a elementos emblemáticos, como el dios Wiracocha o los *kuntur*, tomados de la Puerta del Sol de Tiwanaku, que serán integrados de manera obsesiva a composiciones de los años veinte y treinta. Tal el caso de la serie de libros que se publica en La Paz bajo el rótulo de la Biblioteca de la Sociedad de Autores Teatrales (fig. 4).

Para mediados de los años veinte el precolombinismo había teñido ya, con suficiencia, un amplio conjunto de libros y revistas ilustrados (fig. 5). Las grecas geometrizadas, los zig-zags, las máscaras reinterpretadas y las caligrafías inventadas estimulaban una y otra vez a los artistas a la hora de proponer diseños de cubiertas para poemarios, cuentos, novelas costumbristas, libros de historia, crónicas, guías turísticas y toda laya de publicaciones, sobre todo cuando sus



Figura 3. Gregorio López Naguil: *Paisaje incaico* (1939). Óleo sobre cuero, 24,5 x 16,5 cm. Pintado sobre la encuadernación de un ejemplar especial de: Ricardo Rojas. *Ollantay. Tragedia de los Andes*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1939. Ejemplar dedicado por Rojas y todos los actores de la obra. Colección MLR.



Figura 4. Autor no identificado. Cubierta de: Saturnino Rodrigo. *En la pendiente. Comedia de costumbres sucrenses*. La Paz, Sociedad de Autores Teatrales, 1926. Centro de Documentación en Artes y Literaturas Latinoamericanas CEDOAL, Espacio Simón I. Patiño (La Paz, Bolivia).

asuntos estaban vinculados a temáticas autóctonas e identitarias. Este giro hacia la liberación de toda atadura academicista, basado en la reinterpretación contemporánea de lenguajes precolombinos, fue un claro eje de vanguardia que, en aquella ruta Cuzco-Buenos Aires, superadas las fronteras, nos convirtió en “modernos y americanos”.



Figura 5. Mariano Fuentes Lira. Cubierta del libro *Huilka. Cuentos del Kosko*, de Fausto Burgos, San Rafael, Editorial Butti, 1938. Colección MLR.