

IMAGINARIOS LATINOAMERICANOS EN LA ÉPOCA DE LA MODERNIZACIÓN: DE LA BÚSQUEDA ROMÁNTICA A LA CRISIS DE ENTREGUERRAS

CLAUDIO GUERRERO URQUIZA
CGUERREROURQUIZA@GMAIL.COM

Egresado de la Licenciatura en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte, de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile; actualmente se encuentra finalizando su tesis de grado. Se ha desempeñado como ayudante de diversos académicos, en cátedras de historia del arte, en las universidades de Chile, ARCIS, Diego Portales y Alberto Hurtado. Entre los años 2007 y 2008 integró el Equipo Editorial de la revista *Punto de Fuga*, y actualmente pertenece al equipo de investigación Estudios de Arte. Es coautor del libro *Del taller a las aulas. La institución moderna del arte en Chile (1797-1910)*.

Resumen

La época de la celebración de los centenarios en América Latina, tiene la característica signatura de ser escenario o antesala de transformaciones sumamente complejas: por una parte, coincidían el inicio de una crisis general de los modelos políticos y económicos que venían operando desde el siglo anterior, con el despliegue particularmente intenso de los modos de la experiencia característicos de la urbe moderna; y, por otra parte, comienza también una época en que el “americanismo”, en cuanto caracterización de un modo de ser propiamente americano y la voluntad de enfocar la producción

artística y cultural en ese sentido, va a constituir uno de los proyectos intelectuales más importantes del continente. A este particular contexto, debemos agregar la significativa crisis que significó el desarrollo de la Vanguardia para las tradiciones artísticas locales. A partir de esto, dedicaremos este artículo a indagar cómo en diversos artistas y críticos de arte del continente, se desarrolla un trabajo de articulación de ciertas “fórmulas del americanismo” con algunas retóricas del modernismo plástico.

Palabras claves: Imaginarios, Americanismo, Modernización, Pintura, Vanguardia

Las imágenes y los imaginarios serán el problema al que consagraremos este artículo; pero, más específicamente, lo abordaremos en un caso particular, pero muy significativo para la historia de América Latina. Nuestro examen se preguntará por las condiciones en que se desarrollaron, reelaboraron y consagraron los imaginarios de lo moderno y lo vernáculo en la América Latina de la época de la modernización. Y lo haremos, más concretamente aun, en la pintura, en momentos en que a ésta se le presentaba un complejo dilema: por una parte, debía hacerse cargo de las fuertes expectativas expresivas locales, y por otra, tenía que dar cuenta de su postura ante su tradición y ante ciertos movimientos, cada vez más importantes, que la ponían en entredicho y comenzaban a formar lo que sería la cultura de vanguardia. La hipótesis de este artículo es que la mayoría de las soluciones importantes que se dieron al dilema de articular una modernización cosmopolita con la búsqueda de expresiones propias se caracterizaron por un profundo trabajo de

actualización y reelaboración de los imaginarios de lo moderno y lo vernáculo. Y para evidenciar este trabajo de *rearticulación imaginaria* es que partiremos pesquisando ciertas categorías que Pedro Henríquez Ureña, en la segunda década del siglo XX, postuló para la literatura de nuestro continente, pero que nosotros usaremos para pensarlas en relación con algunas figuras y movimientos importantes de la pintura latinoamericana del momento modernizador que va desde mediados del siglo XIX hasta la entreguerras del siglo XX.

Henríquez Ureña, uno de los intelectuales latinoamericanos más importantes de la generación *arielista*, escribió en 1926 un breve pero fundamental ensayo titulado “El descontento y la promesa”, que incluirá en uno de sus libros más célebres, sus *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* de 1928. En él se nos narra cómo, desde la independencia, cada nueva generación latinoamericana hizo frente al desafío de lograr una expresión literaria propia, en sintonía con lo vernáculo. De Bello a Sarmiento y de Lizardi a Martí, las diversas propuestas fueron construyendo opciones y luego tradiciones, preferidas según condiciones y contextos diferentes, acompañadas de discusiones y teorizaciones acerca de lo que sería propiamente americano en nuestra literatura; a estas opciones, Pedro Henríquez Ureña denominó “fórmulas del americanismo”. Él reconoció la progresiva formación, desde el siglo XIX, de tres *fondos* imaginarios que constituirían tres americanismos fundamentales: la naturaleza autóctona, el indigenismo y el criollismo. Afirma, con respecto a la historia de ese motivo y fundamento de un americanismo que es la naturaleza (no pocas veces imponente) del continente, que durante largo tiempo la literatura

descriptiva —encargada de registrarla— será pensada como “la voz del nuevo mundo”¹. Del repertorio del indigenismo —“programa que nace y renace en cada generación, bajo muchedumbre de formas, en todas las artes”— Henríquez Ureña intenta una tipología: se habría hablado de un “indio hábil y discreto” de las complejas civilizaciones, “dotado para las artes y las industria”, y de un “salvaje virtuoso”, tan caro al imaginario ilustrado del hombre en estado de naturaleza². Finalmente, sobre el criollismo, afirma que es una tradición “que ha existido en toda la América española con intermitencias, y ha aspirado a recoger las manifestaciones de la vida popular, urbana y campestre, con natural preferencia por el campo”³.

Esta tipología lleva la rúbrica inconfundible de un dilema que trasciende a su autor y la literatura, y que es el de una encrucijada histórica tremendamente compleja: “Hoy, en medio del formidable desconcierto en que se agita la humanidad, sólo una luz unifica a muchos espíritus: la luz de una utopía”⁴. Desconcierto universal y renacimiento de la utopía, así describe Henríquez Ureña al tiempo en que le tocó vivir, y esto parece implicar tanto a Latinoamérica como a occidente entero, pero con contornos particulares en cada caso.

1 Pedro Henríquez Ureña, “El descontento y la promesa”, en Pedro Henríquez Ureña, *Obra Crítica* (edición de Emma Speratti), México, Fondo de Cultura Económica, 1960, 246.

2 *Op. Cit.*, 247.

3 Henríquez Ureña continúa: “sus límites son vagos; en la pampa argentina, el criollo se oponía al indio, enemigo tradicional, mientras en México, en la América Central, en toda la región de los Andes y su vertiente del Pacífico, no siempre existe frontera perceptible entre las costumbres de carácter criollo y las de carácter indígena”. *Ibidem*.

4 Pedro Henríquez Ureña, *La utopía de América*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978, 67.

Se trata del momento de característica incertidumbre que sucede a la Primera Guerra Mundial, marcado por la sensación de crisis general de la civilización occidental y sus valores, y especialmente de Europa, reconocida como su centro económico, político y espiritual; este momento desplegaría violentamente todas sus contradicciones tras la crisis de 1929⁵, que llevaría la historia mundial a los insospechados rumbos que terminarían en la Segunda Guerra Mundial, y a América Latina a replantearse completamente la manera de insertarse y desarrollarse en un orden mundial que es ya notoriamente diferente de aquel en que nacieron sus Estados. Para la América Latina de la primera posguerra, lo que se agotaba es el orden trabajosamente alcanzado en la segunda mitad del siglo XIX y que había posibilitado el expansivo “desarrollo” que ésta mostraba al despuntar el siglo XX.

Lo que dejaba de ser eficaz era aquel modelo de desarrollo basado en el Orden Neocolonial, afortunada nominación con que Tulio Halperin Donghi designa al periodo de la historia de América Latina que iría —aproximadamente— desde mediados del siglo XIX hasta la crisis de 1929 . Para Halperin Donghi, el ingreso de América Latina a la red económica mundial, en una época de auge de la expansión capitalista, se da en la forma de un pacto neocolonial que, alcanzado a través de complejas luchas internas (cruentas en más de un caso), va condicionando poco a poco la integración del continente a la circulación mundial de mercancías a la capacidad de éste para asumir un

⁵ Tulio Halperin Donghi, *Historia contemporánea de América Latina*, Buenos Aires, Alianza Editorial, 2007

modelo de desarrollo basado en la exportación de productos primarios y la importación de manufacturados, modelo que también implicaba una progresiva dependencia del sistema financiero metropolitano. La “madurez” que alcanza este modelo hacia 1880, caracterizada por un impresionante crecimiento del intercambio comercial entre Latinoamérica y la metrópolis, viene acompañada, necesariamente, de una progresiva identificación con el modelo y su ideología por parte de las clases dominantes, así como con la distribución de tareas y beneficios que éste implicaba.

Esta progresiva identificación viene marcada en casi toda Latinoamérica por la ascensión al poder de gobernantes “progresistas” (en la línea que definen las condiciones del modelo), que muchas veces constituyen sistemas políticos autoritarios en la medida en que el logro de sus objetivos parezca requerirlo. No por nada la recepción del positivismo, y su adopción en algunos países como una suerte de escuela filosófica oficial, va a constituir una de las manifestaciones intelectuales más sintomáticas del periodo, pues da cuenta del tipo de articulaciones a las que se sometió la ideología liberal en la promoción del nuevo orden: ésta debía defender un marco político y legal que permitiera el desarrollo del pacto neocolonial, pero cuidando de que esto no implicara la apertura de la vida sociopolítica hacia los sectores mayoritarios que nunca habían participado efectivamente de ella y también a sectores cuya emergencia formaba parte de las consecuencias necesarias de la adopción del nuevo orden, tales como el incipiente proletariado rural, minero y urbano, y una también incipiente clase media urbana.

De hecho, uno de los síntomas más claros del agotamiento del Orden Neocolonial, al que sus características estructurales tempranamente apuntaban, lo constituye el aumento de las tensiones internas derivadas de la creciente impaciencia con que los sectores postergados observaban la tutela política de la oligarquía, comenzando una renovación ideológica de variada extracción e insospechadas consecuencias; de hecho, sus fundamentos podían ser conservadores o revolucionarios, generalmente tan ambiciosos como imprecisos, pero con objetivos concretos tendientes, si no a una reforma del Orden Neocolonial, sí a una reforma política que ampliara la participación a los sectores postergados. El agotamiento de este modelo, que se develaba desde su consolidación a través de las crisis cada vez más recurrentes, forzará a ensayar soluciones completamente nuevas a las que pensó la América Latina del siglo XIX. Es probable que la celebración del centenario haya sido la última gran manifestación de las repúblicas decimonónicas latinoamericanas y de sus oligarquías, orgullosas de haber encontrado para sus países –y para ellas– un modelo de desarrollo viable; más temprano que tarde la Revolución Mexicana, la reforma universitaria, los populismos y los partidos obreros, y la desconcertante encrucijada a la que se acercaba el orden mundial, entre otros, vendrían a encargarse de borrar la ilusión de orden que se quiso implantar en el aniversario republicano.

El Orden Neocolonial mostraba de manera cada vez más descarnada aquellas consecuencias estructurales que, a partir del progresivo avance de éste y del giro en el desarrollo mundial, van a hacer insostenible al mismo. Y esto se haría cada vez más evidente en aquellas

zonas que el modelo había sometido a una acelerada modernización, especialmente las grandes ciudades. Gracias al papel de intermediarias con la metrópolis que les asignaba el Orden Neocolonial y a un sostenido crecimiento demográfico, acrecentado en los países sudamericanos del Atlántico por la masiva llegada de inmigrantes, las principales ciudades del continente registrarán, ya en el centenario, cambios radicales en su fisonomía, en los grupos que las habitan y en las ideas que estos comulgan. Es en estas ciudades, que muchas veces fueron el escenario en que se desarrollarían las tensiones ya reseñadas, donde se va generar una particular y “primera” modernidad latinoamericana, si entendemos a la modernidad como un modo de la experiencia en que se articulan condiciones materiales y formas particulares de la subjetividad propias de un momento histórico propiamente moderno, por ejemplo, aquella caracterizada con particular viveza por Walter Benjamin en un conocido ensayo sobre el París de Baudelaire⁶ o la que indican aquellas “perplejidades” y “desorientaciones” que, según Halperin Dongui, recorren con intensidad creciente la América Latina que se desplaza desde la consolidación al agotamiento del Orden Neocolonial.

Los cambios en la fisonomía urbana, tanto los planificados como los espontáneos, constituyen elementos fundamentales de la conformación de un nuevo marco de la experiencia, como aquella propiamente moderna de saber que se va a morir en una ciudad profundamente diferente de aquella donde se nació.

6 Walter Benjamin, “Sobre algunos temas en Baudelaire”, en Walter Benjamin, *Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1972.

Propiamente moderna es también la masificación, porque es indicativa de los cambios estructurales de la modernización económica, a la vez que implica la experiencia y la manifestación de un grupo difuso y heterogéneo, sin claros objetivos, pero que poco a poco iba descubriendo en su capacidad de generar des-orden uno de sus mayores poderes. Finalmente, en esta síntesis, moderna es la difusión de una “conciencia de actualidad”, que si bien la encontramos siempre en las épocas convulsas, a diferencia de otro momento latinoamericano especialmente crítico como fue la independencia, no era ella sólo patrimonio de la elite y de algunos grupos medios, sino que lo era de grupos entonces inexistentes y ahora *masivos* que en vísperas del centenario ya habían dado señales —tímidas, muchas veces, pero no menos inequívocas— de su irrupción.

Se trata de una renovación ideológica creciente y que hacia la década del veinte tomará el carácter de “urgencia expresiva”, para la cual el título de la ya referida compilación de Henríquez Ureña, *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, resulta particularmente sintomático. No se trata de que antes no hayan existido búsquedas expresivas, de hecho partimos recordando con este mismo autor que esa urgencia acompaña a nuestro continente desde la independencia, pero la particularidad de la nueva encrucijada impone un acucioso examen y reelaboración de las antiguas soluciones, y en algunos casos la creación de otras nuevas. Esta necesidad de revisar y reorientar las opciones existentes se debe a que la urgencia expresiva debe articular la ya compleja situación mundial y local del periodo, con las opciones ideológicas relativamente “desorientadas” que se manifiestan; y es en éstas, de hecho, donde en más de una ocasión se enunció como inevitable o necesaria la transformación

del imaginario, y si bien no faltaron los casos en que simplemente se afrontó el desafío sin más justificaciones, esto no implicaba que quienes lo hacían juzgaban menos necesarias las transformaciones que sus urgencias expresivas definían. Urgencia de expresión sentían aquellos que se veían postergados en la vida política, social y cultural de sus países; tanta urgencia como aquellos que, con ideas revolucionarias o conservadoras, aspiraban a *re-presentarlos*, especialmente en los países en que se desatan con más fuerza los procesos revolucionarios (como en México) o en los que procesos democratizadores llevaron al poder a partidos y/o movimientos populares (como en el Cono Sur). Urgencia de expresión sentían quienes tenían la voluntad de *ser y parecer* modernos; sean los que pensaban que una realidad en rápido cambio requería ajustes radicales en las porfiadas imágenes, que no se decidían a cambiar ni al ritmo ni en el modo esperado; sean los que buscaban una transformación profunda de la realidad, de la que las mismas imágenes formaban una parte fundamental, entre otras cosas, porque éstas podían jugar un papel activo en el mismo proceso de transformación. Finalmente, urgencia de expresión de quienes vieron que los imaginarios de lo local necesitaban ser reelaborados y tener un lugar fundamental en procesos reivindicatorios de diversa especie; se trataba de un imaginario nacional para algunos —ligados al proceso de afirmación que los estados latinoamericanos arrastraban desde la independencia—; de un imaginario social y cultural para otros —ligados a los heterogéneos grupos que muchas veces los Estados latinoamericanos habían ignorado, dividido y/o combatido—; y de un imaginario continental (americano, latinoamericano, hispanoamericano, panamericano, etc.) para otros —ligados, en ciertos casos, a reivindicaciones anti-imperialistas y, en otros,

a la necesidad que ven algunos de integrar formaciones alternativas capaces de retomar la dirección de la historia que la “decadente” Europa dejaba— .

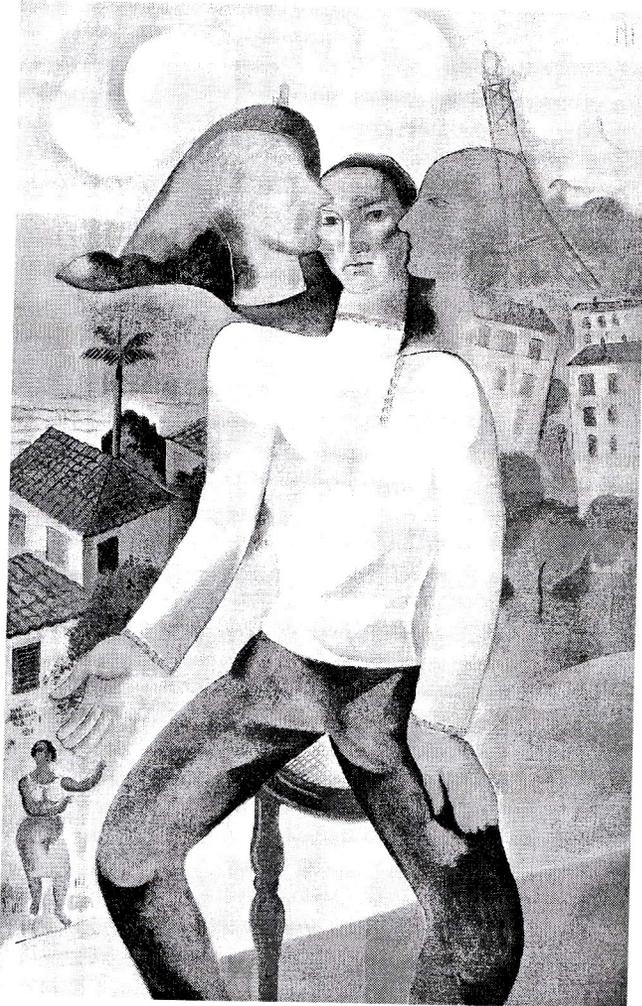


Fig. 1 - Ismael Nery, *Autorretrato*, 1927, Óleo-tela, 129x84 cm,
Col. Domingo Giobbi, San Pablo

Sobre esto último nos detendremos un instante. La generación arielista se había apropiado del proyecto que muchos intelectuales y gobernantes decimonónicos —Bolívar, Bello, Bilbao, Martí, entre otros— habían enunciado y, en algunos casos, intentado llevar a la práctica: el de la unidad de los pueblos independizados de las metrópolis ibéricas. Esto, como antes lo referimos, tenía que ver tanto con el amenazante avance de la nueva potencia del norte como con los procesos políticos y sociales que vivían los países latinoamericanos en el declive del Orden Neocolonial; y ciertamente estaba acompañado por una disminución de las tensiones entre los propios países latinoamericanos que tenía como correlato el ya referido aumento de las tensiones internas. Pero, en el ámbito de la cultura, esta situación tuvo consecuencias muy importantes. Se inauguraba una época en que el “americanismo” — en cuanto caracterización de un modo de ser propiamente americano y voluntad de enfocar la producción artística y cultural en ese sentido— constituyó uno de los proyectos intelectuales más importantes del continente. Esta necesidad de pensar la unidad latinoamericana y de construir un objeto unitario con todo lo que ello implica en cuanto caracterización, periodización, etc., se fue transfiriendo a diferentes tipos de producciones culturales; en un primer momento esto sucede especialmente en la literatura, pero progresivamente el americanismo va a ir apareciendo como uno de los desafíos fundamentales para la crítica y la historiografía de las artes visuales a mediados del siglo XX. Por eso es que va a ser en esta época cuando las “fórmulas del americanismo” que nos describe Henríquez Ureña, que si bien pueden funcionar a escala nacional o continental, pasarán a articular y a consolidar fondos imaginarios americanos y latinoamericanos que,

teniendo antecedentes en el siglo XIX, han logrado algunos mantenerse vigentes hasta hoy, principalmente, porque han acompañado a procesos políticos, sociales y culturales fundamentales para la historia contemporánea de América Latina.

Y es ahora cuando debemos volver a la pintura para ver si es sostenible la hipótesis que anunciamos en un principio: el que ella jugó un papel fundamental en la coyuntura en que se vieron comprometidos los imaginarios de lo vernáculo y lo moderno, a partir de lo que las “urgencias expresivas” de entreguerras significaban; rol, que al desplegarse en la época de la vanguardia, se le imponía particulares condiciones y posibilidades. Para evaluar esto es que indagaremos algunos casos contados pero fundamentales pintura latinoamericana de entreguerras y sus escrituras, sirviéndonos del concepto de las “fórmulas del americanismo”. Estas fórmulas pueden rastrearse tanto en las retóricas, formas y motivos que los pintores privilegiaron para construir sus obras como en las categorías, conceptos y valores que usaron literatos, críticos e historiadores del arte para vislumbrar lo americano en esas pinturas, y es en esa doble articulación donde nos moveremos.

Revisemos nuevamente la lista de americanismos, pero esta vez pensando expresamente la posibilidad de esta tipología en la pintura. Teníamos primero un americanismo “paisajista”; en la pintura decimonónica el paisaje fue una importante clave para lo vernáculo, primero explorado por los pintores extranjeros y luego por parte importante de la generación de pintores románticos. En algunos

lugares, como Chile, la opción paisajista tuvo bastante aceptación y las lecturas de la crítica alimentaron su potencial de identidad con una nutrida prosa romántica. A la vez, teniendo el paisaje una notoria importancia para la renovación que tuvo el lenguaje pictórico en el último cuarto del siglo XIX, en los cuadros finiseculares de este género vemos tempranas muestras de articulaciones de retóricas modernistas e identitarias, como en el mexicano José María Velasco. Pero las mismas posibilidades del género volvían complejo el que este tipo de imágenes pudiera afrontar los desafíos de la época de crisis: asociado a otros géneros y articulado en diversas poéticas será la forma en que el paisaje se hará un lugar en la disputa por los imaginarios. Por ejemplo, asociado a un americanismo que se va a consolidar en esta época, el de lo telúrico, en donde hasta cierto punto podemos ubicar los volcanes del Dr. Atl o los eruptivos cuadros de ciertos momentos de Matta. También el paisaje podía mostrar y trabajar el imaginario del campo y la ciudad en una época de profundos cambios, como lo vemos en los característicos paisajes urbanos, o bien limítrofes entre lo urbano y lo rural, de Tarsila do Amaral; o en aquellos dos paisajes —París y Río de Janeiro— que besan a Ismael Nery en su *Autorretrato* de 1927 (Fig. 1), en el que se sirve de formas cercanas al lenguaje poscubista popularizado por la Escuela de París, y cercano en su motivo a las alegorías decimonónicas que representan el encuentro de lo europeo y lo americano (Fig. 2).



Fig. 2 - *Correo de la Exposicion*, Año I, Num 4, 03 de Octubre de 1875, Santiago de Chile

Contábamos también con un americanismo “indigenista”. Éste también lo podemos ubicar en la pintura del siglo XIX en variadas versiones, en buena medida determinadas por los indígenas existentes en los diferentes estados y por el tipo de relaciones que con ellos se tenían. En Chile y Argentina, países que reconocen al indígena como su frontera (que poco a poco harán retroceder), proliferará la literatura y la pintura del rapto y del malón. Si bien Chile contaba con un fondo imaginario indígena “de alcurnia” (baste recordar *La Araucana*) del que se usaron motivos desde la independencia —imaginario que se intentó desplegar en la pintura, especialmente en la Academia—, el indigenismo no fue un motivo hegemónico para la consolidación de un imaginario de lo nacional, y debió compartir el lugar con el paisaje, las tradiciones criollas rurales, las victorias militares o la idea de ser una república ordenada e impersonal. Caso contrario el de México, donde

lo indígena (al estar asociado a altas civilizaciones prehispánicas), ya antes de la independencia, constituía un lugar fuertemente identitario, y que fue ampliamente explorado por la pintura de historia, especialmente desde el Segundo Imperio. Brasil tenía desde su “descubrimiento” una tradición de indígenas asociados alternativamente a una antropofagia voraz y a una vida salvaje inmaculada. El siglo XIX nos entregará pinturas como *Moema* de Victor Meireles o de Rodolfo Amoedo *O último Tamoio*, en las cuales si bien no observamos pretensiones identitarias tan claras como en el caso mexicano —no está en juego la Historia—, sí observamos una preferencia por desplegar en motivos locales poéticas románticas asociadas a la melancolía y a las posibilidades alegóricas de la imagen. En todos estos lugares, la época de la vanguardia producirá cambios notorios, más o menos asociados a las tradiciones anteriores. En Chile, a finales de los años veinte, algunos artistas estimulados por las valoraciones que la vanguardia hacía de formas expresivas arcaicas, celebradas fundamentalmente por lo que entendieron como una capacidad de síntesis, intentan explorar un lenguaje visual y un imaginario que recree formas heredadas de pueblos indígenas antiguos y contemporáneos. En México, la figura del indígena continuará asociada a la pintura de historia, pero ahora en el contexto de una de las vanguardias latinoamericanas fundamentales, el Muralismo. Este movimiento va a renovar la figura del indígena en varios sentidos, siendo uno de los principales el asociar de manera mucho más directa la figura del indígena prehispánico con la situación del indígena contemporáneo (Fig. 3); esto porque el muralismo, en la misma medida en que se proponía fundar un arte moderno en México, respondía a la “urgencia expresiva” que significaba la violenta explosión social del

mundo indígena y agrario durante la Revolución Mexicana, lo que, de hecho, lo acercaba a un americanismo mestizo que rescata las mixturas de elementos ancestrales con el legado colonial, siendo la religión uno de los motivos preferidos para mostrar esto mucho antes de la llegada del Muralismo; pero esto no implicaba, a su vez, que los muralistas no hicieran llamados a una apropiación tanto formal como espiritual del legado artístico de las civilizaciones prehispánicas; Siqueiros afirmará, en 1921, que “nuestra proximidad climatológica con ellos nos dará la asimilación del vigor constructivo de sus obras, en las que existe un claro conocimiento elemental de la naturaleza, que nos puede servir de punto de partida”⁷ .



Fig. 3 - David Alfaro Siqueiros, Etnografía, 1939, Esmalte-tabla, 122.2x82.2 cm, MOMA, Nueva York

⁷ La cita es recogida por Marta Traba, “La tradición de lo nacional”, en *Marta Traba* (edición de Gloria Zea), Bogotá, Planeta - Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1984, 309.

En Perú, el ascenso de un imaginario indigenista está asociado a “urgencias” similares a las mexicanas, que aún contando con una tradición visual del pasado prehispánico más pobre, se encuentra asociado a una política reivindicatoria relacionada con un proceso democratizador que permanece incompleto y que lo mantiene relativamente cerca de un imaginario de izquierda, sea en la versión reformista de Víctor Raúl Haya de la Torre como en la revolucionaria de José Carlos Mariátegui. Este último es quien propone desafíos considerablemente originales al imaginario revolucionario (tanto estético como político), al descartar que pueda ser nuevo un arte que nos trae sólo una nueva técnica y al apostar por un concepto de tradición “que se caracterice precisamente por su resistencia a dejarse aprehender en una fórmula hermética” (como harían los “tradicionalistas”), y que sea capaz de presentar del pasado “una imagen un poco subjetiva acaso, pero animada y viviente”, condición para todo pensamiento revolucionario, pues éste sabe que la realidad no le “permite complacerse con la ultraísta ilusión verbal de inaugurar todas las cosas”⁸.

Fig. 4 - Tarsila do Amaral,
Antropofagia, 1929,
Óleo-tela, 126x142 cm,
Col. Privada, San Pablo



8 José Carlos Mariátegui, “Heterodoxia de la tradición”, en José Carlos Mariátegui, *Escritos fundamentales*, Avellaneda, Acercándonos Ediciones, 2008, 147-149.

Brasil nos presenta otro caso interesante de rearticulación de un americanismo indígena, surgido al calor del “Modernismo del 22”, y es el caso del grupo que se articulaba alrededor de los hermanos Andrade y Tarsila do Amaral. Especialmente relevante es la figura de Oswald de Andrade, con el Manifiesto Pau-Brasil y el Manifiesto y *Revista de Antropofagia*. Es probable que el concepto de “antropofagia” sea, entre las fórmulas ya nombradas que rearticulan la figura del indígena, el que mejor puede resistir la denominación de “indigenismo”. De hecho, lo que se destaca no es tanto la figura misma del indio, sino la capacidad alegórica que el antropófago tiene para el proceso de una cultura brasileña y americana. Realizando una inversión del interés por el primitivismo del que participaba buena parte de la vanguardia, proyectan a éste hacia el interior de la propia cultura y no como un afuera, como una posibilidad perdida o como formas descontextualizadas. Se trataba de un primitivismo tan corroyente como constructivo, que se presenta como una estrategia de emancipación del influjo cultural europeo, invirtiendo la figura del salvaje idealizado del siglo XIX por la del salvaje devorador, agresivo, “que descubre y se excita ante el europeo que llega. Es el Nuevo Mundo que descubre al Viejo y se enriquece con sus atributos y virtudes canibalizándolo”⁹. La relación de Brasil y América con un imaginario antropofágico data del siglo XVI, cuando habría comenzado a difundirse a través de crónicas y grabados, pasando luego a ser un elemento fundamental de muchas de las alegorías que circularon de nuestro continente. Hasta cierto punto

9 Jorge Schwartz, “De lo estético a lo ideológico: Klaxon y la Revista de Antropofagia”, en Saúl Sosnowski (ed.), *La cultura de un siglo: América Latina en sus revistas*, Buenos Aires, Alianza, 1999, 59.

este grupo se servía de una *tradicón antropofágica*; y, ciertamente, en relación con el problema de la tradición, al igual que Mariátegui, Mario de Andrade se plantea la relación con ésta de una manera dialéctica, afirmando que “o passado é lição para se meditar, não para reproduzir”¹⁰. Pero, a diferencia del caso peruano, los artistas brasileños de la década del veinte deben responder a un contexto completamente diferente, pues no están asociadas a emergencias expresivas indígenas de carácter social y/o político, sino que responden a urgencias expresivas de una burguesía y grupos medios urbanos que amparan un proyecto progresista y democratizador que se irá haciendo cada vez más radical, y que tuvo desde un principio una voluntad modernizadora que tomaba como un desafío propio la construcción de la *brasilidad*. Si lo observamos con atención, el proceso devorador de la “antropofagia” como metáfora cultural parece apuntar, tal vez más expresamente que en los otros imaginarios descritos, a un imaginario mestizo de la síntesis de lo heterogéneo que a uno de la pureza nativa y, más allá de asociar esa mezcla al componente “racial”, lo asocia al repertorio de formas la expresión, donde también cabe la pintura. De hecho, es en esta concepción de la “antropofagia” como una poética donde podemos ubicar los esfuerzos de análisis y síntesis –cultural, formal, cromático, etc.– de la pintura de Tarsila do Amaral (Fig. 4).

Por último, Henríquez Ureña nos describía al “criollismo” como una “fórmula del americanismo”. Los antecedentes podrían retrotraerse

10 “el pasado es una lección para meditar, no para reproducir”. La cita es recogida por Schwartz, *Op. Cit.*, 54

a la colonia y la aparición de personajes populares en la “pintura de castas” y en algunos cuadros que describen diferentes clases de ceremonias populares, como una procesión o una entrada triunfal. Pero es con los llamados “pintores viajeros” cuando encontramos una pintura que, entre sus vastas preocupaciones, se ocupa de caracterizar a la vida y los tipos populares, explorando sus costumbres, sus historias, su relación con el paisaje, etc. Rugendas es aquí uno de los principales referentes, y es probable que no sepamos aún cual fue su real aporte en la formación de una pintura costumbrista en los distintos países por los que pasó. Los argentinos Carlos Morel y Prilidiano Pueyrredón se dedicaron luego a retratar las variadas formas de la vida del “gaucho” en la pampa, mientras algo similar hacía Manuel Antonio Caro en Chile con la figura del “huaso” del centro del país. Hacia el centenario la influencia en algunos países, como Chile y Colombia, del costumbrismo académico hispano matiza la inclusión de retóricas divisionistas de construcción de la imagen en este género tradicional. Hacia la década del veinte los intereses y expectativas de la escena de costumbre van cambiando, y muchas veces se privilegia la inclusión en ella de elementos que den cuenta del mestizaje y de las condiciones sociales de los grupos representados. Pero este proceso no se da igual en todas partes.



Fig. 5 - Pedro Figari - Cadombe
- 1924 - Óleo-cartón - 60x80
cm - Col. Leonardo Grozovsky -
Buenos Aires

La revista *Martín Fierro* representaba a la principal agrupación vanguardista en el Buenos Aires de la década del veinte y resulta tremendamente reveladora del carácter que tomaba la modernización estética en ese lugar. Alrededor de ella se daban cita una serie de literatos y artistas interesados en una renovación de sus lenguajes, y en la posibilidad de que esos cambios trascendieran a la sociedad que pertenecían, a partir de las condiciones propias de la modernidad urbana en que vivían. A pesar de tener un nombre tan propiamente criollo, no es de ninguna manera una revista en que encontremos una continuación del costumbrismo decimonónico, ni donde abunden los llamados expresos a modernizarse en una conexión profunda con la tradición como lo vimos en los casos brasileño y peruano, aunque claramente este era un proyecto intelectual y artístico interesado en reivindicar lo nacional argentino. En el frente de las artes están por el purismo modernista que busca en lo plástico valores propiamente plásticos y número tras número se realizan defensas de la arquitectura funcional en contra de las estilizaciones decorativas de los estilos eclécticos o de *revival*. *Martín Fierro* se nos presenta como una característica articulación de la época, dónde podían convivir el modernismo más cosmopolita con una fuerte voluntad nacionalista. Así y todo, los martinfierristas se permitieron elogiar más de una vez la pintura del uruguayo Pedro Figari. Este pintor recorrió en su prolífica obra muchos motivos populares y costumbristas (Fig. 5) ocupando una figuración abocetada y una paleta pastosa relativamente cercana a Bonnard y Vuillard, con algunos caracteres de la pintura ingenua, siendo uno de sus motivos preferidos la cultura negra del candombe. Un crítico comenta sobre la “estética” de Figari que “podrá ser discutible mirada desde un punto de vista puramente

plástico”, pero la contradicción no merma el gusto que le produce su obra: “Yo vivo ante los cuadros del pintor amigo gratos momentos de tradición. Yo, que sostengo la anemia de nuestro pasado y la pobreza tradicional”¹¹. Y va a ser Pedro Figari en las páginas de esa misma revista el que defina el lugar del criollo dentro de las características de la mentalidad y sensibilidad argentinas. Afirma que el criollismo es un “tributo de incorporación que exige el ambiente de América” y ve en la figura del criollo un “espíritu propio” influido tanto por lo europeo como por lo autóctono, por lo que “no cabe duda, pues, que nuestro rumbo lo señala el criollo: es autonomía, vale decir, eficiencia y dignidad”¹².

Las “fórmulas” del americanismo o del modernismo en la pintura, como esperamos haber aclarado en el proceso que hemos descrito a lo largo de este artículo, resultan un material especialmente rico y complejo para seguir las articulaciones a las que diferentes clases de “urgencias expresivas” y pretensiones vanguardistas políticas y/o estéticas tuvieron que someterse y resolver en la disputa de los imaginarios. De este proceso resultaron combinaciones diversas, más o menos “desorientadas”, pero unidas muchas de éstas por presentarse como un lugar privilegiado para lo que veían como una necesaria revisión y renovación de los imaginarios. Porque así como “los éxitos y

11 Sergio Piñero, “Exposición de Pedro Figari”, *Martín Fierro*, Buenos Aires, año II, núm. 19, 18 de julio de 1925. Edición Facsimilar. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1995.

12 Pedro Figari, “[Contestación a la Encuesta de «Martín Fierro»]”, en *Martín Fierro*, Buenos Aires, año I, núm. 5-6, 15 de mayo- 15 de junio de 1924. Edición Facsimilar, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1995.

fracasos de la economía exportadora se suman para plasmar realidades sociales demasiado complejas para que sea fácil contenerlas en el marco político heredado de la preguerra”, estas mismas complejidades tampoco podían ser contenidas en los marcos imaginarios de la preguerra, y he aquí los fundamentos del programa renovador que cruzaba a Latinoamérica en la época de la vanguardia.

Bibliografía.

Corpus documental.

Amaral, Aracy (coomp.), *Arte y arquitectura del modernismo brasileño (1917-1939)*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978.

de Andrade, Mario, *Obra escogida*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979.

de Andrade, Oswald, *Obra escogida*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1981.

Figari, Pedro, “[Contestación a la Encuesta de «Martin Fierro»]”, en *Martín Fierro*, Buenos Aires, año I, núm. 5-6, 15 de mayo- 15 de junio de 1924. Edición Facsimilar, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1995.

13 Tulio Halperin Donghi, *Op. Cit.*, 308.

Guido, Angel, *Redescubrimiento de América en el arte*, Buenos Aires, El Ateneo, 1944.

Henríquez Ureña, Pedro, *La utopía de América*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978.

Henríquez Ureña, Pedro, *Obra Crítica* (edición de Emma Speratti), México, Fondo de Cultura Económica, 1960.

Mariátegui, José Carlos, *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979.

Mariátegui, José Carlos, *El artista y su época*, Lima, Amauta, 1986.

Mariátegui, José Carlos, *Escritos fundamentales*, Avellaneda, Acercándonos Ediciones, 2008.

Revista *Martín Fierro*, Buenos Aires, 1924-1925. Edición Facsimilar. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1995.

Rivera, Diego, *Arte y política*, México, Grijalbo, 1979.

Libros y artículos.

Benjamin, Walter, “Sobre algunos temas en Baudelaire”, en Walter Benjamin, *Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1972.

Candido, Antonio, “Literatura y subdesarrollo”, en César Fernández

(coord.), *América Latina en su literatura*, México/Paris, Siglo XXI/UNESCO, 1972, 335-353.

Halperin Donghi, Tulio, *Historia contemporánea de América Latina*, Buenos Aires, Alianza Editorial, 2007.

Martínez, Agustín, *Crítica y Cultura en América Latina*, Caracas, Fondo Editorial Tropykos, 1981.

Rama, Angel, *La ciudad letrada*, Hanover, Ediciones del Norte, 1984.

Romero, José Luis, *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina, 2005.

Sarlo, Beatriz, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.

Sosnowski, Saúl (ed.), *La cultura de un siglo: América Latina en sus revistas*, Buenos Aires, Alianza, 1999, 51-64.

Traba, Marta “La tradición de lo nacional”, en *Marta Traba* (edición de Gloria Zea), Bogotá, Planeta - Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1984.