

Aproximación a la idea de "lo propio" en el arte latinoamericano a fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX.

Ivonne Pini

Profesora Universidad Nacional. Universidad de los Andes.

Desde fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX se vivió en América Latina una significativa reacción nacionalista. Esta se manifestó tanto en el orden político, social, cultural y aún económico, obedeciendo a motivaciones diversas: unas pueden enmarcarse en los cambios internos y en la redefinición de las relaciones internacionales; otras en la necesidad de repensar lo nacional en términos de reconocer el valor de lo popular, lo cotidiano, el lugar, todo ello con un cierto sentido de reencuentro.

A nivel urbano es donde se desarrollaron los eventos culturales más significativos. La influencia francesa tanto en ideas filosóficas, artísticas y literarias fue muy marcada, sin desconocer la presencia de una veta hispánica y luego angloamericana en el pensamiento del período.

El proceso del modernismo que se inició con la literatura, ha sido revalorado en su significación y despojado del sentido meramente escapista, exótico y extranjerizante¹ que se le dio en un tiempo, para analizarlo como un complejo planteamiento de revisión de valores que exceden lo estrictamente formal.

En las artes plásticas creció la preocupación por la generación de un espíritu nuevo que de alguna forma buscaba enfrentar -desde puntos de vista diversos- todo lo que fuera repetición de estéticas anteriores. No se trataba de una simple imitación de lo que aportaban las vanguardias europeas, sino

de un marcado interés por las nuevas formas, por los nuevos temas y por lo que de alguna manera significara destronar el realismo y racionalismo más tradicionales.

Pero además, en algunos espacios el reconocimiento de lo propio pasó por reconocer e intentar recuperar aportes venidos de espacios culturales relegados, como lo eran la cultura indígena y africana. Y la ciudad se convirtió en el epicentro de todas estas elucubraciones, distanciando aún más la relación existente entre ciudad y campo.

El arte a fines del siglo XIX: "la imitación prestigiada"

En uno de los tantos diarios de viajeros que se publicaron a fines del XIX, su autor describía Santiago de Chile y anotaba que:

"El palacio Blanco Escalada tenía el más puro estilo Luis XV, mientras que la casa del señor Arrieta era una espléndida villa florentina; el señor Urmeneta se construyó un palacio gótico y Claudio Vicuña habitaba una imitación de la Alhambra".²

Serían múltiples los ejemplos similares que podríamos citar, y esta actitud imitativa de los modelos europeos fue consecuentemente asumida por las élites latinoamericanas que sin rubores copiaban sus modos de vida, pautas culturales y modelos artísticos, desconociendo y rechazando lo indígena o lo mestizo y su cultura.

Pese a las diferencias regionales, hay ciertos elementos que resultan comunes: se espera que Europa aporte nuevas técnicas para la explotación de sus recursos, modelos ideológicos, de urbanización y obviamente artísticos. La propaganda comercial que aumentaba en periódicos y revistas ofrecía diversos productos de consumo, todos artículos "de París" así se fabricaran en Italia o Alemania y la ciudad jugó cada vez más el papel de centro de europeización. Esa imitación resultaba para más de uno un aspecto a destacar no a ocultar. A tal punto llegaba a veces el espíritu imitativo y la desorientación en el campo artístico, que no resulta extraño el envío que hizo

1 José Olivio Jiménez, *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea, 1914-1970*.pág 9. Alianza Editorial, Barcelona, 1981.

2 Gustavo Beyhaut, ob.cit. pág.95.

Ecuador a la Exposición Universal de París en 1861: copias de pinturas europeas. En el catálogo que acompañaba la muestra se leía:

"Ecuador goza desde hace largo tiempo en América, de la reputación que le han valido sus pintores. Las pinturas de Quito que se exportan principalmente a Perú, Chile y otras regiones. Si no tienen un gran valor de originalidad, tienen al menos el mérito de reproducir, con una fidelidad notable, todas las obras maestras de las escuelas italianas, españolas, francesas y flamencas".³

Y a esta percepción del hecho artístico ligado en muchas ocasiones, a la actitud imitativa, hay que añadirle la presencia de numerosos artistas extranjeros que permanecían por cortos lapsos o se afincaban en estos territorios. Varios de ellos formaban parte del grupo de pintores, dibujantes y grabadores topográficos, tan de moda en Europa. En sus viajes captaban lo que consideraban como situaciones curiosas, no exentas de un fuerte sentido pintoresco, imágenes que contaban con ávidos consumidores europeos.

Y el artista local fue influido por tales reproducciones manejando visiones del medio más preocupadas por la técnica o la propuesta de prestigio académico, que por generar una visión comprometida con la realidad de su contexto. En el ensayo *Grabadores de la Argentina*, al hablar sobre estas últimas décadas del XIX se sostiene:

"...el criollo se convierte en una *macchietta*. Y no será flaco, sino estilizado, no será peleador, sino luchador. El exotismo que detentan tales personajes, conlleva la consecuencia de que en Europa, hasta no hace mucho tiempo, en los niveles supuestamente más culturizados, nos enclavaron en un mundo de chiripaes y plumas".⁴

Las imágenes correspondía en muchas ocasiones a una realidad vista por nacionales pero con ojos extranjeros, funcionando el trasplante cultural por mimetismo y el supuesto universalismo de buena parte de las élites culturales, se transformó en imitación de las corrientes europeas.

En ese contexto de imitación prestigiada, los enfrentamientos estéticos no dejaron de sentirse. Por un lado, los planteamientos románticos, apoyados en los esquemas espiritualistas, aferrados al valor de una pintura que sublimara, ya sea los grandes asuntos históricos o idealizara situaciones muy al estilo del romanticismo francés. Por otra parte, la nueva burguesía se sentía atraída por un naturalismo centrado en el paisaje, en las marinas, y en las naturalezas muertas. El rechazo de la vieja guardia a tales manifestaciones resultaba evidente, cuestionaban una temática que consideraban intrascendente, frívola y que alejaba al arte de su función esencial: representar lo bello, lo sublime.

Sin embargo, formalmente ninguno de los dos se apartaba de la academia, pues el recetario naturalista y narrativo seguía siendo el lenguaje pictórico que respondía mejor a las expectativas estéticas y a las tradiciones culturales existentes en la etapa.

Hacia fines del XIX la situación comenzó a cambiar, sintiéndose cada vez más la preocupación por la falta de un arte nacional. Jorge A. Manrique cita algunos planteamientos de ese nuevo estado de espíritu⁵. El mexicano Ignacio Manuel Altamirano planteaba:

"Revestir nuevas formas, si vale expresarse así y asumir un carácter nacional que nos pertenezca o al menos pertenezca a América". Mientras que el cubano José Martí afirmaba: "...todo anda y se transforma y los cuadros de vírgenes pasaron. A nueva sociedad, nueva pintura".

En Buenos Aires los pintores incorporaban nuevos temas con claridad; intención social, por ejemplo *La sopa de los pobres* (1883) de R. Guidicé y el trabajo que Eduardo Sívori realizó en París: *El despertar de la sirvienta*. (1887). Gran escándalo provocó su exhibición en Buenos Aires, y pese a ser una de las tantas obras de desnudo femenino que por la época se mostraban, fue prohibida su exhibición pública. Una cosa era representar una Venus y otra una sirvienta concebida como la imagen de una mujer sometida. Ese realismo social puso sobre el tapete una temática de acercamiento a problemas locales muy poco trabajados hasta el momento.

3 Gustavo Beyhaut, ob. cit. pág.98.

4 Marta Fernández y María I. Ogueta, *Grabadores de la Argentina*, Centro Editor de América Latina, Bs.As., 1976. pág. 23.

5 Jorge A. Manrique. ¿Identidad o modernidad?. En: *América latina y sus artes*. Ed. Siglo XXI, México, 1974, pág.25.

La literatura tuvo también un importante proceso de cambio: la búsqueda de una modernidad propia en la que se involucraron figuras claves de la literatura finisecular. Modernismo fue la denominación que utilizaron los escritores latinoamericanos para las nuevas propuestas, eligiendo un término que no repetía las designaciones de las escuelas literarias europeas.

Publicaciones como *Azul* (1888) de Rubén Darío impulsó la rebelión literaria contra lo tradicional. Figuras como las de Darío y José Enrique Rodó fueron formulando la tesis modernista, definiendo un acercamiento a la búsqueda de lo latinoamericano. Rodó en *Ariel* sostiene:

"El cosmopolitismo que hemos de acatar como una irresistible necesidad de nuestra formación, no excluye ni ese sentimiento de fidelidad a lo pasado, ni la fuerza directriz y plasmante con que debe el genio de la raza imponerse en la refundición de los elementos que constituirán el americano definitivo del futuro."⁶

En el campo de las artes plásticas la progresiva búsqueda de elementos de identidad, tuvo especial significación en algunos países. En México se vivía el período del porfiriato caracterizado en el campo de la cultura por el predominio de los modelos europeos y una actitud abiertamente despreciativa hacia lo indígena o las manifestaciones de arte popular. Ese desprecio a lo autóctono llevó a que la oposición política usara como un elemento de lucha los recursos del arte popular, asumido como manifestación de lo nacional.

De allí el empuje de la gráfica y la utilización de la caricatura como arma contra el porfiriato, siendo varios los grabadores que sufrieron persecuciones por causa de su trabajo. De los múltiples nombres que aparecieron tanto a nivel de

ciudad de México como en las capitales de provincia, se destaca José Guadalupe Posada; y su figura se convirtió en punto de referencia obligado para el trabajo de los muralistas.

En sus más de quince mil grabados ilustra cuentos populares, corridos, así como los avatares de la política, convirtiendo a sus calaveras en la representación de personajes cotidianos que comparten alegrías, desdichas y las injusticias del régimen político porfirista.

A fines del siglo XIX la necesidad de encontrar formas propias de expresión se intensificó y esa búsqueda de "lo propio" aparecía para sectores de la nueva intelectualidad que se estaba configurando, como una expresión de afirmación cultural.

Situación a comienzos del siglo XX.

Los inicios del siglo muestran el desarrollo de múltiples inquietudes renovadoras. Surgió lo que podríamos denominar un nacionalismo de nuevo tipo, alejándose sus propuestas del concepto post-independentista de reafirmación nacional, para dar paso a un nacionalismo más amplio y abarcador, que buscaba involucrar tanto a la economía como a la organización política y socio-cultural. Procesos como la revolución mexicana, el irigoyenismo en Argentina, el tenentismo en Brasil, el batllismo en Uruguay, estaban abalados por un espíritu nuevo que insistía en la búsqueda de lo propio. Pensar en textos como los de Rodó, Martí o Ugarte, es encontrarse con una toma de conciencia no sólo de un nuevo nacionalismo sino del ser latinoamericano. El argentino Manuel Ugarte en "El despertar de un continente" escrito en 1923, diría:

"..Estamos asistiendo a la irrupción de fuerzas nuevas dentro de la política del mundo, y la América Latina representará acaso mañana un importante papel sí, ateniéndose a las realidades, coordina los recursos que ofrece su volumen y su vitalidad.

En los siglos ningún pueblo es definitivamente inferior, ni superior en forma eterna. Los griegos, los romanos, los españoles de hoy, están lejos de conservar la influencia y el resplandor que alcanzaron en otras épocas. Son numerosas las colectividades que se han elevado desde situaciones inferiores para hacerse dirigentes.... La inestabilidad de las cotizaciones nacionales y raciales permite considerar nuestra situación actual como una etapa susceptible de cambiar, ya sea bajo la influencia de circunstancias generales, ya a consecuencia de esfuerzos hechos por la colectividad para transformar sus fuerzas negativas en fuerzas de afirmación. El destino de América Latina depende, en último resorte, de los latinoamericanos mismos."⁷

6 José E. Rodó. *Ariel*. Ed. Jacson, Bs.As., 1946, pág. 55.

7 Citado por Mario Contreras e Ignacio Sosa en *Antología Latinoamericana del Siglo XX*, UNAM, México, 1973. pág. 160.

Escritores y artistas plásticos llevados por lo que algunos pensadores de la época llaman la "furia de la novedad", comienzan a reconsiderar muchos de los valores del proceso creativo, cuestionando la academia y buscando otros caminos para la realización de la obra. Y en América Latina -como en todas partes- la modernidad tuvo una connotación de nuevo, con la particularidad de que en los países de la región ese sentimiento de novedad llegó impregnado de un fuerte sentido de autoafirmación. Basta mencionar a título de ejemplo los comentarios que en la década del 20 hacen algunos connotados teóricos y críticos en torno a la situación del arte.

El sentimiento de un José Vasconcelos en México con respecto a la idea de nacionalismo, no está despojado de la necesidad de acceder a la cultura universal. Por el contrario, ese acceso posibilitaría la conformación de la idea de lo nacional, palabra que se identificaba con el concepto de nuevo, original, diferente. Fue Vasconcelos el responsable de crear un nuevo modelo cultural y educativo, desde comienzos de su trabajo intelectual se interesó en temas filosóficos; pero la falta de estudios académicos de esa disciplina durante el porfiriato, lo hicieron escoger el camino del derecho. Su formación filosófica fue autodidacta.

Después de participar activamente en la época de Madero hasta su derrota, viajó fuera del país en 1916, regresando en 1920. De inmediato fue designado Rector de la Universidad, cargo que abandonó poco después para convertirse en Secretario de Educación. Durante los cuatro años de exilio trabajó sus propuestas estéticas, que habían comenzado a perfilarse desde la época ateneísta. Sus esperanzas en la capacidad transformadora del arte aumentaron, tomando más peso el sentido mesiánico que debía cumplir el proyecto cultural. Alfabetización masiva y sensibilizar a través de la acción artística, fueron algunos de los postulados sostenidos desde el inicio de su gestión. Esa necesidad de promover el desarrollo de la sensibilidad individual, lo llevó a crear espacios para la cultura tales como salas de concierto, bibliotecas, pintura mural, que

llegaban a los lugares más recónditos, igual que los maestros alfabetizadores. Y la preocupación por el espíritu nacional no significaba dar la espalda a la cultura universal, ordenándose multiplicar por miles de ejemplares, las obras de autores clásicos, de tal suerte que Platón, Hornero, Dante y Cervantes entre muchos otros, pasaron a formar parte de las bibliotecas creadas a lo largo y ancho del país. Era la forma de reconstruir el cultivo humanista desde los cimientos, dándole espacio a obras consideradas como faros orientadores del pensamiento universal.

Su frase *Por mi raza hablará el espíritu*, era una invitación a que los sectores cultivados abandonaran los espacios académicos y volcaran su conocimiento al pueblo. El rol apostólico asumido por los maestros, pagando incluso con su propia vida el intento de llevar el saber a los lugares más alejados del país, constituía un fiel reflejo del papel liberador que se le adjudicaba a la enseñanza.

El cubano Juan Marinello fue un ensayista, poeta y crítico, que jugó un activo papel político al presidir el Partido Socialista Popular. En un ensayo publicado en 1925⁸, insistía en la necesidad de fomentar un verdadero arte nacional, lamentándose de la cantidad de intereses particulares que primaban en la actividad artística y señalando lo imperioso de esa búsqueda para mejorar la sociedad. Para él sólo el arte podría lograr una total liberación; Cuba seguiría siendo parcialmente dependiente mientras no tuviera una cultura significativa, fuerte y original. La idea de un verdadero arte nacional se repite insistentemente en sus escritos.

En un texto de respuesta a una serie de preguntas formuladas por el Director de *Les Cahiers de L'Etoile*, resume aspectos sustanciales de su pensamiento, ligado a la idea de que el vanguardismo cubano no debía significar un camino de evasión, de mimetismo del modelo europeo, sino de afirmación nacionalista⁹. Allí manifestaba su inquietud por la incidencia que la cultura europea tenía en América y cómo tal influencia alejó a los americanos de sus propias raíces:

"España y Europa nos han mantenido lejos de América", inquiriendo que si "...hasta ahora las soluciones han ido a buscarse al viejo laboratorio. ¿Debe seguir siendo fatal esta postura?".

Su respuesta-inspirada en textos del peruano José Carlos Mariátegui- retoma un sentir generalizado en otras realidades del continente

"...si de lo europeo se aprovecha la información cernida por siglos de riguroso laboreo y de ella se aísla lo de humana medida para confrontarlo con nuestras realidades. Por este camino se irá- con la solución

8 Juan Marinello. Nuestro arte y las circunstancias nacionales. Cuba Contemporánea No.3, 1925. pág. 298.

9 Juan Marinello. Sobre la inquietud cubana. Revista de avance, no.41 y 42, años 1929 y 1930. En: Órbita, pb. cit.

americanar a los comienzos de una cultura-actitud que logre dar en su día normas al viejo maestro. Entonces el temblor inicial de la inquietud nacerá en este Continente. Cuando alcancen nuestras soluciones -por americanas- estatura humana. Entonces América -recordemos el dicho de Waldo Frank- se justificará ante el mundo."¹⁰

El uruguayo Eduardo Dieste desde las páginas del Boletín de Teseo -agrupación de artistas y escritores- promovió una crítica de arte que sin dejar de ser intuitiva, se nutría en las corrientes de pensamiento europeo y rompía con los cánones tradicionales. A Dieste le interesaba analizar el hecho artístico dentro de un marco conceptual que evadiera lo meramente anecdótico, buscando precisar la necesidad de una crítica que no fuera subsidiaria de la literatura o la filosofía, capaz de partir del análisis del hecho plástico en sí: conocer al artista, su entorno, su realidad, y no quedarse con juicios filosóficos acerca de lo bello o lo feo.

Para él, el tema del arte nacional fue uno de los marcos de referencia para encuadrar la obra de los nuevos nombres que surgían en la plástica. Cuestiona el difundido criterio de que la inexistencia de caracteres sobresalientes de raza y tradición cultural, impedía la configuración de un arte propio, para sostener que un arte y una cultura nacional son el resultado

"...de la geografía, de la raza, de la tradición, de la influencia exterior en una época, organizados alrededor de un eje vitalísimo, la voluntad continua de vivir substantivamente, y a favor de los largos plazos que la historia concede. Esta ansiada personalidad nacional no es, en definitiva, sino el conjunto de una serie de esfuerzos en el tiempo, con sus errores y culminaciones y, en un momento

dado, la nota original, el hallazgo de la fórmula sabia destinada a sobrevivir a los mismos pueblos que la han creado, renaciendo en otros que sobre ella y después de una asimilación transformadora, viva, obtendrán a su vez el punto máximo de su altura.

No debemos pues inquietarnos porque los aborígenes no hayan igualado a los incas en dejar monumentos ; reveladores de su existencia..., ni porque la otra mitad de nuestro medio natural, la luz, no sepa lo que es filtrarse a través de calados góticos ... Una tabla rasa en la cual nada se había pintado fue la conquista heroica de nuestros abuelos. Tal vez a pueblo alguno en la historia se le deparó en tal medida la creación del propio destino como al americano." ¹¹

Agrega además: "...es necesario un arte nacional como función. La necesaria aspiración de un arte diferenciado, ya tendrá cumplimiento a su hora. Lo primero es ser y lo que sigue al ser: el obrar." ¹²

Pese a que no es posible establecer falsas generalizaciones con respecto a lo que fue el imaginario latinoamericano en esa década, con temática y sentimientos variados, hay un común denominador que encontramos en diversos países: se busca afirmar los elementos locales, unido a la utilización de un lenguaje permeado por el conocimiento de algunas vanguardias europeas. Hay una aparente contradicción a la que se enfrentan nuestros modernistas: por una parte la mirada al arte nuevo de Europa y por otra la búsqueda de raíces. Y fue precisamente a partir de esa doble vertiente de fuentes que lejos de caer en contradicciones, logró generar un arte propio.

Una alternativa de afirmación : la mirada al entorno en la década del 20.

De las múltiples variables temáticas que se trabajaron, el tema del lugar fue un claro ejemplo de esta afirmación, y en su búsqueda se fue dando un paso progresivo de la simple descripción a un sistema mucho más simbólico, propio de su acercamiento a las vanguardias, sin dejar de lado la subordinación a su entorno, a la subjetividad que le era propia. De allí que el lugar deje de ser representado miméticamente, y se convierta en tema de reflexión y recreación.

Miremos algunos ejemplos concretos del tratamiento artístico que se le dio a este tema. En México, el hecho central del arte en la década del 20 fue el muralismo. Esta propuesta no dejó de tener una fuerte afinidad con las vanguardias europeas, en tanto que como ellas, se proponía no sólo modificar la manera de pintar

10 Ibid. pags.316-117.

11 Eduardo Dieste, Boletín de Teseo. Año 1, No.6, Montevideo, 1924. pág.24.

12 E. Dieste.ob. cit. pág. 14.

sino incidir con sus formulaciones en la creación de una nueva sensibilidad colectiva. Vasconcelos, uno de los impulsores desde la Secretaría de Educación de esa nueva sensibilidad, fomentó una verdadera mística educativa, sosteniendo que el artista no debía limitarse a elegir una nueva escuela sino iniciar una nueva tradición. Y uno de los elementos en que se basaría para crearla sería el paisaje pensado a partir de sus propios referentes.

Existe un antecedente significativo dentro del arte mexicano cuya actuación comienza con anterioridad a la década a la que nos estamos refiriendo: el Dr. Atl (Gerardo Murillo, 1875-1964).

Desde su regreso de Europa mostró interés por repensar la naturaleza grandilocuente de México, enfatizando en la actitud de investigador, en su redescubrimiento del entorno, imbuido de un espíritu panteísta que intentaba reconocer "lo mexicano". Sus estudios de vulcanología, sus pinturas tempranas del Popo, su concepción dramática del paisaje, muestran que pese a no haberse despojado formalmente de la academia, tenía conciencia de la necesidad de nuevas formas de representación en las que historia y paisaje se relacionan.

Entre los muralistas este sentimiento se profundizó. Baste citar a título de ejemplo uno de los textos tempranos de Siqueiros (1898-1974):

"La comprensión del admirable fondo humano del "arte negro" y del arte "primitivo" en general, dio clara y profunda orientación a las artes plásticas perdidas cuatro siglos atrás en una senda opaca de desacierto: acerquémonos por nuestra parte a las obras de los antiguos pobladores de nuestros valles, los pintores y

escultores indios (mayas, aztecas, incas), 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. Adoptemos su energía sintética, sin llegar, naturalmente, a las lamentables reconstrucciones arqueológicas ("indianismo", "primitivismo", "americanismo") tan de moda entre nosotros y que nos están llevando a estilizaciones de vida efímera."¹³

Siqueiros, escribiendo desde Europa siente la necesidad de pensar y valorar lo que le es propio, y tal actitud, reforzada por un profundo amor a México, es la que se encuentra también en las búsquedas de Rivera (1886-1957) y Orozco (1883-1949).

Los recursos de los tres muralistas podían ser muy diversos, desde el expresionismo exaltado de Orozco y Siqueiros hasta la actitud de narrador de Rivera, pero en los tres se encuentra la búsqueda de esa alma colectiva que sentían perdida en los tratamientos plásticos anteriores. De allí que la temática del lugar fuera concebida como uno de los tópicos de interés común que los relacionaba a su tradición y su historia. Su conocimiento y apertura a las corrientes internacionales no les impedía pensar en incorporar lo propio a lo universal. Y con un concepto tan amorfo como el de "lo propio", se buscaba que el pueblo visualizara y comprendiera los elementos que teóricamente conformaban la identidad nacional.¹⁴

En Cuba el proceso de modernidad comenzó hacia finales de la década del 20, con algunos antecedentes como la configuración del llamado "Grupo Minorista de la Habana" en 1923, movimiento que intentó hacer una renovación tanto artística como literaria, contando entre sus integrantes a Alejo Carpentier. El interés por promover el arte vernáculo, sin desconocer los aportes de las nuevas manifestaciones artísticas, se fue consolidando a través de varias publicaciones tales como *Cuba Contemporánea*, *Carteles* y *Social*.

A partir de *Revista de avance* (1927-1930), catalizadora de estas ideas, se impulsó la realización de exposiciones tales como la Exposición de arte nuevo (1927), donde comenzaron a aparecer variadas expresiones de la idea de cubanidad, identificadas con el concepto de identidad y modernidad.

Aparecían en la plástica cubana temas sobre el paisaje tropical, que se alejaban de preocupaciones miméticas para convertirse en base de nuevas elaboraciones pictóricas. Este paisaje tanto urbano como rural tuvo en Víctor Manuel García (1897-1969), Arturo Abela (1889-1965), Aristίδes Fernández (1904-1934) y Marcelo Pogolotti (1902-1978), algunos de sus más claros intérpretes.

13 David. A. Siqueiros. 3 *llamamientos de orientación actual a Pintores y Escultores de la nueva generación Americana*. Revista Vida Americana. Barcelona, 1921.

14 Luis Carlos Emerich, 100 pintores mexicanos. MARCO, Monterrey, México.1993, pág XXXVIII.

Para ese período resulta imprescindible el nombre de Amelia Peláez (1896-1968) quien pese a vivir en Europa, Estados Unidos y México por largos períodos, parece no separarse de la Habana, de sus patios de vitrales, de sus elementos arquitectónicos característicos, de su naturaleza exultante. Los tempranos estudios sobre la arquitectura colonial que se comenzaron a realizar en Cuba desde fines de los años 20, la llevaron a valorar la significación que tenía el rescate contemporáneo de ese pasado artístico:

"...si pinto mis naturalezas muertas a base de frutas y elementos arquitectónicos es porque desde hace mucho tiempo es evidente que nuestra arquitectura colonial había elaborado algunos motivos propios, o mejor, una manera propia de emplear ciertos motivos, independientemente de que esos mismos motivos se encuentren en la arquitectura de otros países, y porque las frutas que llamamos nuestras son exactamente eso, frutas nuestras -las que abundan en el país y todo el mundo consume- a pesar de que se las cultive también en otros lugares del mundo.

Creo que nadie en particular, en Cuba, me influyó en esto... Es algo de lo que continuamente se hablaba, algo que estaba en el ambiente... cultural."¹⁵

Su peculiar concepto de lo que para ella era la cubanidad, la llevaban a explorar los espacios decorativos, cercanos al Art Nouveau que se resistían a desaparecer y seguían formando parte del paisaje urbano de la Habana.

Una de las particularidades del ambiente artístico de Uruguay, especialmente montevidiano, en la década del 20, fue el papel peculiar que asumieron los artistas

en relación con su actividad. Al leer las publicaciones de la época sobre arte, no deja de sentirse un cierto aire mesiánico al referirse al destino intelectual que les correspondía cumplir. Se critica la actitud prescindente de las autoridades hacia el arte nacional y la excesiva valoración a toda manifestación que viniera de afuera.

Se siente una marcada necesidad por recuperar imágenes de su entorno y se trabaja intensamente espacios rurales y urbanos. Todo esto sin despojarse de las inquietudes que varios de ellos traían desde Europa. Nuevamente la exaltación de lo propio no vuelve la espalda a lo que estaba aconteciendo en el ámbito internacional.

Varios son los argumentos que se repiten entre quienes enfatizan la temática del lugar: insistencia en la idea de la luz local y sus peculiaridades; interés por el rescate de aspectos considerados como americanos, resaltando sus particularidades, evitando caer en pseudo-folclorismos o exotismos.

Hay dos figuras que son claros ejemplos de estas afirmaciones: Alfredo de Simone (1896-1950) y Carmelo de Arzadum (1888-1958). El primero trató de rescatar la poesía del suburbio, de las calles de su vecindario, el barrio Sur montevidiano, hurgando en rincones conocidos y recorridos; mientras que Arzadum se involucró en el paisaje local, tanto urbano como rural, interesado en rescatar las particularidades de su luz y atmósfera. Análisis que serían elogiados por Torres García en una de sus conferencias luego de su regreso al Uruguay.

Pero uno de los artistas que incursionó más decididamente en tales tópicos fue Pedro Figari (1861-1938). Para él involucrarse en la temática del nativismo fue una forma de arraigo reivindicativo de nuestra cultura, preocupado por destacar el perfil autóctono y cuestionando la simple imitación de lo europeo. Su ingreso a la pintura tiene un enfático sentido de militancia: tratar de impulsar una ideología estética orientada hacia las raíces culturales latinoamericanas¹⁶. La intención de recuperar el lugar era una forma de recuperar la tradición, se trataba insistentemente de lograr "fijar recuerdos".

Tanto en sus textos como en su obra se plantea una estrecha relación entre tres ideas: forma de vida, forma de cultura y lugar. En ningún caso su interés por estos aspectos adquirió un sesgo folclórico. Existe en él una actitud positiva, optimista, respecto de lo que consideraba valores inherentes a la historia y la tradición. No debe olvidarse que a diferencia de otros pintores el ingreso de Figari a esa actividad fue muy tardía y se hizo después de una extensa y profunda experiencia en el campo de las humanidades. Ello generaba en él una contundente defensa de esa temática.

Su mirada se concentró en tres espacios: la vida cotidiana en la época de la colonia, el medio rural y la población negra, tomados como elementos válidos para detenerse en aspectos históricos y

15 Citado en el catálogo de la Exposición *Amelia Pérez*, Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, 1992, pág 17.

16 Gabriel Peluffo-De Blanes a Figari. *Historia de la pintura uruguaya*. Tomo I. Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, pág.96.

costumbristas. De allí que la preocupación pictórica y documental marchen en él, juntas.

Se puede afirmar que en todos los casos mencionados y pese a trabajar desde ángulos muy diversos, la importancia del lugar estaba dada por la comprensión de que la modernidad surgiría del examen de las particularidades sociales y culturales de cada país y no de un simple traslado mecánico de conceptos vanguardistas importados de manera imitativa.

¿Qué es lo propio?

La idea de lo propio se repite insistentemente: "Hacer un arte propio", "recuperar lo propio", fueron frases recurrentes. Vale la pena intentar preguntarse qué entendían al usar un concepto amorfo como ese.

En la "Revista de avance", durante un par de años, 1928-1929, se publicó una sección que bajo el título "Indagación ¿Qué debe ser el arte americano?" formulaban una serie de preguntas a escritores y artistas de diversos países hispanoamericanos. Una de las preguntas era: "¿Cree usted que la obra del artista americano debe revelar una preocupación americana?", obviamente llegando al extremo de la síntesis, diríamos que casi todos respondieron sí, pero interesa transcribir la fundamentación en que algunas de ellos basaban esa aseveración .

El historiador y poeta venezolano Rufino Blanco Fombona escribió:

*"Creo que el artista americano (de los yanquis no hablemos) debe revelar una preocupación; más una inspiración americana."*¹⁷

El pintor cubano Eduardo Abela comentaba:

"Creo sinceramente que en la América está el caudal que ha de fertilizar el

*arte del siglo XX. Las fuerzas espirituales de Europa están poco menos que agotadas y su civilización ha de salvarse por la savia que le inyecte el cruce con razas vírgenes, plétóricas de esencias humanas. Si la presente renovación del arte ha demostrado que el interés de toda obra reside sólo en su potencia anímica, demás está decir que el verdadero artista americano tiene que sentir la preocupación, diré mejor la necesidad, de expresar visiones de su ambiente y de su espíritu."*¹⁸

Ildefonso Pereda Valdés, uno de los artífices literarios del nativismo Uruguayo, respondía diciendo:

*"Creo que el artista americano debe revelar una preocupación esencialmente americana. Esta preocupación empieza a germinar en a Igunos países, que por su originalidad racial y por su tradición aborigen, están más capacitados para esa deseada americanización."*¹⁹

El escritor peruano Víctor Andrés Belaúnde comentaba:

*"El arte nuestro debe ser instintiva o intuitivamente americano: la preocupación americanista nos daría un arte falso de mera postura intelectual. Odio todos los "pre":prejuicio, pre-concepto, pre-ocupación"*²⁰

Mientras que para el escritor mexicano Jaime Torres Rodet:

*"... Que la obra del artista americano deba revelar una preocupación americana me parece necesidad tan obvia que me admira casi hallarla formulada, como pregunta, en el inteligente cuestionario de "1928". Sin que el escritor mismo o el poeta quieran transparentar esa preocupación, algo involuntario los traiciona en el momento en que, acaso, creen haberla ocultado mejor. Un grito, una lágrima, una sonrisa, pueden tener y tienen un significado regional que el más depurado control evitaría difícilmente"*²¹

Dos cubanos para cerrar el recorrido, el escritor Luis Felipe Rodríguez y el pintor Carlos Enríquez. El primero diría:

"Sí, la obra del artista americano debe revelar una preocupación americana, como el espejo que revela la imagen del hombre y las cosas, que aunque tengan un origen lejano están delante de él. Yo sé " que de viejos clavos " pende mi nuevo ideal americano, pero vuelvo a repetir lo que he dicho una vez más: SI NUESTRO ARTE Y NUESTRA LITERATURA NO TIENDEN A SER "ESPEJO DEL CIELO NATAL", AL MISMO TIEMPO QUE SEAN EL VASTO ESPEJO DE LA VIDA UNÁNIME, NO NOS PERTENECERÁN TAN INTEGRAMENTE EN EL RELATIVO CIRCULO FÍSICO, ESPIRITUAL Y MORAL, DONDE SE GENERA LA CONCIENCIA SOCIAL Y NACIONAL DE LOS PUEBLOS. " (Las mayúsculas aparecen en el texto original) .²²

17 Revista de avance. No.29, diciembre 1928.

pág 361.

18 Ibid. 362.

19 Revista de avance. No.35, junio 1929.

pág.213.

20 Ibid. 213.

21 Revista de avance. No.28, abril 1928.

pág.313.

22 Revista de avance. No.33, abril 1929.

pág.218.

El segundo afirmaba:

"El tipo del Artista -y el del Burgués- sufren el metabolismo de las viandas cosechadas en el huerto regional. Aparentemente, existe un psico-metabolismo del dinamismo ambiente. En esta apariencia la preocupación americana puede manifestarse plásticamente. O no. Cabe el tipo neutral.

El artista víctima de la preocupación moral-política expresada en su obra transparentará indirectamente-quizás patológicamente- el anhelo ambiente. En reacción a la lógica de "línea de ferrocarril", actúa el tipo neutral antípoda del artista empujado".²³

Las respuestas a esa "preocupación americanista" que planteaba la pregunta permite vislumbrar una serie de elementos comunes. Tal vez el más recurrente sea la relación que se establecía entre la obra y la pertenencia a un lugar, a una cultura, planteada en términos casi indisolubles; es decir, intencionalmente o no, la obra del artista revelaría un interés americanista. Y fue a partir de ese supuesto que se elaboraron las preocupaciones por lo propio, por lograr una cultura que le perteneciera al hundir sus raíces en una realidad insoslayable. Descubrirla, caracterizarla, sería función esencial del creador.

La conciencia de ser el resultado de la mezcla de diversos componentes culturales suponía tener la capacidad de reconocerlos. De allí el rescate de lo indígena o de lo africano, ingredientes tradicionalmente negados frente al peso del modelo occidental que menospreciaba las culturas no occidentales.

Y ese redescubrimiento de lo propio en sus ancestros, no tenidos en cuenta en general por los intelectuales latinoamericanos

finiseculares, no deja de estar curiosamente relacionado con el paso de los artistas por Europa. Los trabajos realizados en París y otras ciudades del viejo continente en áreas como la arqueología, la antropología y la etnología desde fines del siglo XIX y comienzos del XX, habían despertado un profundo interés por culturas no europeas. Se exploraba tanto en artes plásticas como en literatura: Apollinaire teoriza acerca de los efectos del arte africano en el cubismo; se publicaban antologías donde se recopilan cuentos, mitos y poemas de origen africano, y también se hacían relatos de viajes.²⁴

Ante el desgaste cultural sufrido por la guerra, los europeos descubrieron unas culturas vitales, incontaminadas, auténticas; y las ansias de apropiación del vanguardismo, abrió las puertas a la influencia de manifestaciones culturales diversas. Pese a que esta actitud no estaba exenta de un cierto romanticismo y resabios colonialistas, generó un espacio que hizo pensar a más de un artista latinoamericano. Presenciar en París el descubrimiento y la acogida que se le daba al mundo precolombino, a las culturas populares y a lo africano, les abrió los ojos a una realidad poco valorada. La posibilidad de acceder a las colecciones de los museos, el despliegue que hacían las galerías parisinas de piezas originales procedentes de África, Oceanía, América Latina, fortaleció no sólo la noción de identidad cultural, sino que acrecentó la necesidad de dar a conocer ese pasado del cual formaban parte directamente. El orgullo de pertenecer a tan rico mundo cultural, llevó a destacar e intentar el rescate de los valores regionales.

Para los cubanos, lo propio se nutrió con la tradición afrocubana, los guajiros y las manifestaciones de arte popular, concientes de que el peso indígena había sido mínimo en su configuración cultural. Y componentes que procedían de África o de España terminaron formando parte de esa cubanidad tan buscada. Con un agregado: al tomar conciencia de que mientras los europeos tenían una mirada ajena, externa, no exenta de exotismo hacia esos mundos culturales, ellos los recuperaban como vehículos para configurar una ideología integradora, en tanto formaban parte efectiva de su estructura cultural.

Uno de los aportes más significativos de investigadores cubanos como Fernando Ortíz, fue ir abandonando y superando el concepto de raza, para poner el énfasis en la idea de cultura. Intentaba crear conciencia de la significación cultural que tenía lo africano en la configuración de la cultura cubana, interesado en explorar las particularidades dejadas por las diversas etnias africanas que por la vía de la trata de negros, llegaron desde África para quedarse.

Afirmaba Ortíz: *"Las ideas "racistas" son, al igual, contraproducentes. El concepto de raza, que es el más sobado y de mayor ingenuidad aparente, es también, sin duda,*

²³Ibid.

²⁴ Blaise Cendrars publicó su *Antología negra* en 1921 y Andrés Gide su *Voyage au Congo* en 1927.

muy perjudicial. Ante todo porque es falso. No hay una raza hispánica, ni siquiera española. Y menos en América donde conviven las razas más disímiles, con tal intensidad numérica que en pocas repúblicas no es la que pudiera decirse raza hispánica, la predominante...

Pensemos en que lo realmente nuestro, lo que nos pertenece troncalmente a todos, es una "misma cultura", aunque de matices variados, y en que lo único que puede vincularnos unos a otros ...no es sino la "cultura" en un sentido más comprensivo y supremo, sin las coloraciones parciales de tal o cual política, religión, escuela o raza.

Claro está que la voz "raza" ha sido adaptada a falta de otra absolutamente precisa para significar la comunidad espiritual que nos une...¿es que no hay otra mejor, sin vernos obligados a crear y dar acepciones sociográficas equívocas a palabras que deben ser de pura etnografía? ¿No es preferible el vocablo "cultura"? La raza es concepto estático; la cultura, lo es dinámico. .²⁵

Para los mexicanos, el descubrimiento de lo propio giró alrededor de vertientes diversas. Por una parte, reconocer el mestizaje cultural suponía valorar el aporte hecho por cada grupo en la configuración de una cultura nacional. Y según el momento político se dio más significación al mestizo como resultado de esa fusión (Obregón, Vasconcelos), o al indígena (Calles). A diferencia de los cubanos, Vasconcelos en su exaltado nacionalismo, sí dio prioridad al concepto de raza.

Pero además se rescataba otro componente: el arte popular, representado en objetos cotidianos, en usos y costumbres y en expresiones artísticas como el teatro y la gráfica. La posibilidad de hacer efectivo el logro de lo propio suponía una clara redefinición de la función del arte, y de allí el papel de conductores que se les adjudicara, en los tempranos 20, a los artistas e intelectuales responsables de llevar a la práctica un proyecto de consolidación de identidad cultural.

Para países como Uruguay, donde no había una fuerte presencia indígena, africana o de arte popular ¿en dónde se buscaría lo propio?. A los indígenas se les había exterminado en el siglo XIX, y la influencia africana es poca, siendo el mestizaje muy escaso. El gaucho era un personaje que desde mediados del siglo XIX, con las reformas económicas en el medio rural, estaba en vías de desaparición. Sin embargo se intentaba rescatar su figura tanto en literatura como en pintura.

Basta recordar a Fernán Silva Valdés, fundador del nativismo, y a Figari. Su defensa del gaucho no deja de estar relacionada con la necesidad de incorporarlo como uno de los símbolos originales que se poseían, que les permitiría defenderse de la incidencia: excesiva de la cultura europea. Pero lo que no se puede perder de vista es que se trataba de una reflexión hecha desde la ciudad, por intelectuales urbanos, que trataban de rastrear en un pasado que les diera símbolos para construir su propia identidad. Esa situación eliminaba la posibilidad de una discusión cultural de carácter étnico, como había sucedido en Cuba y México.

Figari diría: "Por lo que resulta más representativo el gaucho en nuestra sociología, no es, a mi ver, porque haya sufrido y contribuido más a soportarlos azares y quebrantos de nuestra vida turbulenta, sino porque es, si no lo único, lo que ha conservado y tendido más a mantener contacto con el medio americano, vale decir, con su ambiente propio. Así es que, fuera de lo precolombino, miremos al gaucho como la esencia de nuestras tradiciones criollas, con la valla autóctona opuesta a la conquista ideológica que subsiguio a la era de las emancipaciones políticas. Las urbes se han hibridizado: hay parises, madrises, romas, vienas y hasta berlinés por estas comarcas, en tanto que la ciudad americana, depura cepa, está hoy por verse; y hasta parecer ser de realización utópica.

El gaucho, no es el poblador, de cualquier indumentaria rural o urbana, que rinde culto a los dioses, ídolos y fetiches de ultramar, sino el que, compenetrado con el ambiente, forja allí mismo su carácter. Es el nativo de América, que siente la altivez de su privilegio regional, y que, por lo propio, se manifiesta autónomo...²⁶

²⁵ Fernando Ortiz. *Ni racismo ni xenofobias*, 1929. En: *Las vanguardias latinoamericanas*. Jorge Schwartz. Ed. Cátedra. Madrid. 1991.

²⁶ Pedro Figari. *El gaucho*, transcripción en: *Las vanguardias latinoamericanas*, ob. cit. pág. 608.

Pereda Valdés no solamente insiste en la recuperación de la figura del gaucho, sino en el estudio de la incidencia negra. En los 20 publicó dos libros dedicados a la poesía negra: "La guitarra de los negros" y "Raza negra". Mantuvo activa correspondencia con otros escritores interesados en el tema como los brasileños Gilberto Freyre y Mario de Andrade, teniendo el mérito de que sus estudios no se limitaron a indagar en las tradiciones negras del Uruguay, el carnaval por ejemplo, sino que trató en sus publicaciones de la década siguiente, de darle una proyección americana a sus estudios sobre la poesía negra.

Frente a la herencia europea dominante, los uruguayos plantean asumirse como un crisol de razas. Habida cuenta de que eran el resultado de la mezcla de influencias externas, reivindicaban la necesidad de construir una personalidad definida, poniendo distancia con sus gestores iniciales: no eran ni españoles, ni italianos,

ni ingleses, ni franceses, eran una mezcla entre todos ellos y el criollo. Por otra parte, el paisaje se convirtió en otra vertiente afirmativa de lo propio, buscando reformular la imagen tradicional, rescatando aquellos valores intrínsecos, característicos y permanentes que permitieran visualizar una nueva manera de pensar y ver el paisaje.

En ninguno de los tres países mencionados, la insistencia en lo propio no significó pretender hacer un arte excluyente. Por el contrario lo particular permitía conocer lo universal y proyectarse. Esa proyección fue lo que permitió no ver a nuestro continente como depositario de un particular exotismo, con pocas posibilidades de incidir en otras culturas, incluso la europea. La definición de lo nacional no desdeñaba, por el contrario buscaba, una integración con lo internacional.

Las formas tan diversas de explorar las fuentes de sus culturas, plantean la necesidad de rechazar el facilismo homogeneizador con que se miró en la historiografía posterior, la búsqueda de identidad. Esos pioneros de los 20, con una preocupación un tanto ingenua por lo propio, iniciaron un recorrido solitario, a veces sin resonancia inmediata, abriendo un camino aprovechado y transitado por artistas que años después reconocen y valoran el pluralismo de la cultura latinoamericana.