GENEALOGÍA DE LA VANGUARDIA ARTÍSTICA LATINOAMERICANA DEL SIGLO XX.

EL MODERNISMO LATINOAMERICANO: ¿ANTROPOFAGIA* O TRANSFUSIÓN**?

ELENA PASIONARIA RODRÍGUEZ

Facultad de Artes

Universidad Central del Ecuador

A inicios del siglo XX América Latina había madurado los principales argumentos del discurso sobre la identidad nacional que, en las primeras décadas, se intensifica a partir de los cruciales sucesos sociales y políticos acaecidos en todo el continente; el nacimiento de una cultura consciente y de un arte latinoamericano, como producto de su época, estuvo ligado en modo directo a este momento histórico tumultuoso y creativo, como pocos.

Desde el punto de vista histórico, el Modernismo[1] coincide en América Latina con el fin de los estados feudales y con la llegada del capitalismo, una transición marcada por cambios violentos: el crecimiento demográfico, los fenómenos de la inmigración y la migración, el nacimiento del proletariado urbano, la consolidación de la clase media pequeño-burguesa, la subordinación económica de los distintos Estados como productores de materias primas, que implicó la dependencia con respecto a los grandes monopolios norteamericanos, el arribo de las compañías transnacionales y el imperialismo económico, así como los cambios acarreados por la tecnología, por el sistema comercial, bancario, industrial y de las comunicaciones, que provocaron el aceleramiento de la vida social interna y, en general, al ser fundamentalmente consumidores, una inserción tardía en el proceso de globalización del sistema capitalista.

Como se puede constatar en la historia, esta dinámica de cambios precipitados no resolvió los antiguos problemas, sino que al contrario, sumó nuevos, agudizando la conflictividad interna en el continente, al desatar un movimiento de reacciones en la sociedad: el estallido en 1910 de la Revolución Mexicana, las reformas laborales en Uruguay entre 1911 y 1915, las reformas universitarias en Argentina en 1918, los conflictos socio-políticos en el Brasil de los años veinte, la lucha anti-imperialista de Sandino en Nicaragua, la fundación de los partidos comunistas en los diversos países del continente; todos acontecimientos sintomáticos que ilustran el enérgico fenómeno de transformaciones de esta etapa.

1 El término "modernismo" tiene dos significados diversos en el continente: el primero fue introducido a fines del siglo XIX para designar el movimiento literario influenciado por el Simbolismo y el Decadentismo europeos, cuyo máximo representante en América fue el poeta nicaragüense Rubén Darío (1867-1916). En su segunda acepción fue adoptado por los intelectuales brasileños, a partir de la célebre "Semana de Arte Moderno" celebrada en Río de Janeiro en 1922; en este caso "moderno" alude directamente a la vanguardia artística, y ha sido usado para englobar el arte latinoamericano de la primera parte del siglo, vinculado con las propuestas estéticas de la llamada "vanguardia histórica". Los dos conceptos han sido aclarados por la historiografía del arte (Romero Brest, Bayón, De Juan, Traba, Glusberg, Schwartz, Osorio, et al.).

La primera parte del siglo XX fue también, para América Latina, el período en el cual se reelaboraron por medio de un discurso articulado, las seculares problemáticas (políticas, económicas, sociales, culturales) heredadas desde el período colonial. Fue un período histórico marcado por la necesidad de cambios radicales a través de una posición "revolucionaria" cargada de contenidos políticos, que buscó reivindicar la presencia de una América, aquella "otra" América mestiza, indígena o afro descendiente, que había sido negada durante siglos.

Si bien el antecedente inmediato fue el proceso de Independencia, llevado adelante gracias a una propuesta política nutrida de gran voluntad reivindicativa, un cambio profundo no había sido posible al inicio de la república ya que muchas de las estructuras coloniales en la práctica no sufrieron verdaderas transformaciones. A inicios del siglo XX esas mismas estructuras no habían cambiado sustancialmente, la etapa independentista había servido como un período de preparatorio que, sumado a la particular coyuntura histórica del momento, y una posición crítica más adecuada al pensamiento contemporáneo, abrieron paso a las primeras grandes luchas ideológicas del siglo.

Pero, ¿qué sucedía en el arte mientras en todo el continente se estaban gestando importantes procesos de transformación social? ¿Cómo nace el arte moderno latinoamericano? ¿Se puede hablar de la existencia de un arte latinoamericano si surge bajo los mismos cánones estéticos del arte occidental-europeo? Marta Traba,[2] al intentar definir la dinámica del arte latinoamericano de inicios del siglo XX pone en evidencia cómo, en dependencia del carácter histórico y cultural de cada nación, se habrían adoptado dos posiciones, acuñando el afortunado concepto de "países abiertos" y "países cerrados". Según esta teoría los países abiertos Brasil, Argentina, Uruguay o Chile, fueron aquellos que debido a su cercanía cultural con Europa, estuvieron más dispuestos a recibir las influencias externas, rescatando las similitudes con la cultura metropolitana; por el contrario, los "países cerrados" las Antillas, los países andinos, centroamericanos y México al estar más alejados espiritual y culturalmente de Europa, tuvieron, en cambio, una actitud introspectiva, enfatizando en sus diferencias.

No obstante la heterogeneidad de las diversas naciones, a la hora de hablar de la existencia de un arte latinoamericano, se ha insistido en hablar de "una" cultura, de "un" espíritu, de "un todo", una posición no exentade riesgos; como lo hace notar el historiador y crí-

2 Marta Traba, *Arte de América Latina 1900-1980*, Washington, Banco Interamericano de Desarrollo, 1994, pp. 53-54.

tico de arte argentino Jorge Glusberg, cuando nos advierte sobre los posibles peligros al dejarnos llevar por las tentaciones románticas o los nacionalismos y nos ofrece una clave para poder "utilizar" el concepto:

> Estas reflexiones nos llevan a declarar, una vez más, que el arte latinoamericano no existe como tal:
>
> a) Existe una problemática latinoamericana, que se manifiesta en obras de un valor estético fundamental.
>
> b) El término "arte latinoamericano" es una concesión teórica a una etapa de desarrollo económico, político y cultural condicionada, que, en el futuro podrá convertirse en "tradición latinoamericana".
>
> c) No negamos la necesidad de un concepto provisorio, pero alertamos sobre su caducidad, porque si no lo hiciéramos, naufragaríamos en un estrecho chauvinismo cultural y, lo que es peor, estimularíamos una división imperdonable e indefendible entre el arte latinoamericano y el del resto del mundo.[3]

Vinculado a un período histórico limitado, aún no perteneciente a una "tradición" propia, pero puesto de manifiesto por medio de obras de gran valor, el "arte latinoamericano" que nació junto con el siglo XX, lo hizo desde una posición doblemente bifronte: hacia el pasado-futuro y hacia lo local-europeo. Fundamentalmente, se instituyó como el instrumento de síntesis de los valores culturales olvidados por la oficialidad, a los cuales se suman los lenguajes de la vanguardia artística europea, por eso, no es extraño que, ya desde las primeras propuestas, el arte latinoamericano haya estado en estrecha relación con las posiciones socio-políticas protagonistas de la época: los discursos sobre la negritud, el indigenismo, las teorías sobre la clase obrera y campesina; como tampoco es extraño el hecho que la estética de las vanguardias europeas haya sido aceptada por parte de los actores culturales como el medio que, siendo antagónico al academicismo (representante de una posición aristocratizante, rígida y reaccionaria), se convertía en el primer vehículo crítico de expresión no sólo de lo "moderno" y de lo "nuevo", sino también de lo "propio".

Al afrontar las características de la producción artística latinoamericana del período, también la historiografía se muestra contradictoria y nos introduce en un nuevo conflicto con respecto a la personalidad de lo que se ha producido en este primer momento de contacto con la vanguardia europea, por parte de la que ha sido definida como la "generación precursora",[4] preocupada por experimentar e incorporar lenguajes modernos a favor de la renovación general del

3 Jorge Glusberg, *Retórica del Arte Latinoamericano*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1978, pp. 113-114.

4 Hernán Rodríguez Castelo, *El siglo XX de las artes visuales en Ecuador*, Guayaquil, Banco Central del Ecuador, 1988, p. 7.

arte. Marta Traba, por ejemplo, denomina este proceso como la "transfusión" de las vanguardias, al connotar el grado de transposición de los movimientos europeos hacia el continente. Otros críticos, han afirmado que el arte local adoptó los códigos impuestos desde el exterior, por medio de un gesto que no pocas veces fue definido como "desnaturalizador" de la cultura local; sin embargo:

> (...) el drama del artista latinoamericano es mucho más profundo y doloroso y no tiene ningún parangón en ningún otro lugar. El genocidio cultural de la Conquista consistió en cortar la prolongación de las raíces. (...) El enunciado de Eugenio D'Ors: "todo lo que no es tradición es plagio", nuestros pueblos lo habían expresado antes diciendo que "quien lo hereda no roba". Al artista latinoamericano no le dejaron mucho que heredar: le pusieron un arte ajeno en el bolsillo y luego lo acusaron de ladrón. Y su desamparo fue tan grande que comenzó a cultivar localmente los modelos trasplantados de fuera y a tratar de inventarse con ellos una tradición, aun cuando no fueron sino un mestizaje artístico.[5]

El arte latinoamericano del siglo XX, indudablemente, recibió de Europa los instrumentos con los cuales ingresó en la modernidad, y no podía ser de otra manera, ya que aquella había sido la dinámica cultural prevalente desde el descubrimiento del continente; la historia local no puede ser analizada sin tener en cuenta su complejo vínculo con occidente, porque a pesar de su juventud y mestizaje, América es parte de occidente, lo contrario sería reivindicar una cultura "pura" que nos llevaría a aquél chauvinismo cultural del que habla Glusberg o, al contrario, significaría negar la existencia de aquellos aportes locales que distinguen el arte latinoamericano de los demás. En este sentido, una de las contribuciones más interesantes de la vanguardia local, al menos en lo que respecta al arte, fue aquella de unir los dos conceptos: el de "identidad" y el de "modernidad" para poder reflejarse a sí misma:

> Al asumir la nacionalidad como acción recuperativa histórico-cultural, el arte nuevo negaba a su vez los intentos desnaturalizadores de nuestra cultura y colocaba al arte en una nueva función social en el sistema de la cultura artística. Por ello del arte nuevo no se esperaba una nueva irrupción de novedad, ni que propiciara un "ismo" en particular. Postulaba que le correspondía cumplir una función social no sólo como reflejo de su época, sino por su compromiso con los grandes empeños del momento.[6]

5 Jorge Enrique Adoum, "El artista en la sociedad Latinoamericana", en *Artistas contemporáneos de América Latina,* Damián Bayón, Barcelona, Ediciones del Serbal/UNESCO, 1981, p. 211.

6 Yolanda Wood, *Proyectos de artistas cubanos en los años Treinta*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2005, p. 53.

No obstante, no se puede desestimar las condiciones de producción ni el contexto cultural en las que hace su llegada la vanguardia artística en América Latina, condiciones ineludibles ya que los valores históricos y estéticos de la vanguardia eran los mismos en Europa y que en el resto del mundo: la duda, el desencanto, la crítica, la libertad, la emancipación, la iconoclastia, el nihilismo, la utopía, la exploración, el cosmopolitismo, la subversión, etc., pues como explica el historiador de arte italiano Renato Poggioli en su libro *Teoría de la Vanguardia*: "la cultura [vanguardista] atravesó fronteras como una moneda de intercambio en el mercado internacional de las ideas";[7] uno de los grandes méritos de la vanguardia internacional fue, justamente, su inigualable capacidad de circulación a nivel mundial, al conevrtirse en una especie de lingua franca de la modernidad.

La influencia de las vanguardias europeas, sin embargo, no fue el único factor para el éxito de la vanguardia latinoamericana, podemos también individuar suficientes motivos en los procesos sociales y culturales que tuvieron lugar en el curso del siglo XIX, como las reflexiones sobre la etnia, la identidad, sobre el concepto de nación, que se desarrollaron en el siglo XX a través de los discursos del "indigenismo", la "negritud" o el "mestizaje" y que, irremediablemente, debieron asumir una actitud "etíca" frente a la nueva historia que se quería construir, también por medio de una nueva estética. En este sentido, seguramente no fue una casualidad que justamente en América Latina, así como en la Rusia soviética, la vanguardia artística adoptará un carácter prevalentemente político y se haya transformado en el movimiento social emancipador por excelencia, con más intensidad que en otros contextos que vivían circunstancias menos estrujantes y dramáticas.

Del análisis de la producción artística de aquellos primeros años se puede notar otro fenómeno: parecía que el joven arte latinoamericano se sintiera muy cómodo al expresarse por medio de estos flamantes lenguajes, incluso si (como por lo demás sucedió a toda la vanguardia internacional) el público no estaba todavía preparado para poderlo comprender, acentuando las distancias entre el artista y el espectador. Pero, a diferencia de aquello que sucedió en Europa, donde la relación entre artista y público fue el resultado de un proceso que respondió a una dinámica suficientemente coherente entre el nivel teórico y el práctico, en América Latina la vanguardia llega "dando saltos", "con retraso" y "sin previo aviso", adoptando, al inicio, la novedad de los lenguajes, muchas veces en modo ingenuo, tímido o

7 Poggioli Renato, *Teoria dell'avanguardia*, Torino, Einaudi, 1962, p. 12. Traducción libre.

incluso mediocre, hasta encontrar, sólo más tarde, una dirección propia.

Desde el punto de vista de la periodización, se puede individuar dos momentos:

El inicial, ubicado entre el primer y el segundo decenio del siglo; caracterizado particularmente por la investigación estética, por la experimentación formal y por un marcado sentido del cosmopolitismo, cuyos protagonistas fueron los pioneros, míticos personajes que tuvieron la audacia de buscar fortuna en el contexto internacionalista de la Europa de la pre-guerra, especialmente en París, pero también en otros polos de cultura europea como Milán, Barcelona o Berlín, en ciertos casos con relativo éxito.

El segundo, comprendido entre las décadas de 1930 y 1940, caracterizado por una actitud fuertemente política, que se desarrolló fundamentalmente a través de los movimientos de llamado "Realismo Social" y que tuvo mayor fuerza en aquellos países en los que se evidenciaban conflictos sociales más intensos, como México y la región andina.

La primera generación estuvo formada por artistas y literatos provenientes de la clase media,[8] que fueron a Europa sobre todo para realizar estudios en las academias, ya sea por medio de becas de los gobiernos, o por iniciativas personales[9] y que, gracias a la circunstancia de apertura cultural de aquél particularísimo momento de la historia del arte, tuvieron la posibilidad de establecer diálogos directos y relaciones sumamente fructíferas con algunos de los protagonistas de la vanguardia metropolitana:

> Europa continuaba a funcionar como un espacio de aprendizaje: no había perdido su carácter de depósito cultural del mundo occidental y a la vez, actuaba como puente de comunicación con culturas de otros tiempos y lugares.[10]

Contemporáneamente a los artistas plásticos, viajaron, por los mismos moti-

8 Entre los muchos personajes representativos, se puede mencionar a Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros en México; Amelia Peláez, Victor Manuel García, Marcelo Pogolotti en Cuba; Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Candido Portinari en Brasil; Roberto Matta en Chile; Emilio Pettoruti, Xul Solar en Argentina; Joaquín Torres-García y Rafael Barradas en Uruguay; Armando Reverón en Venezuela; Camilo Egas, Manuel Rendón Seminario, Alberto Coloma-Silva, en Ecuador; etc.

9 No pocos de ellos eran hijos de inmigrantes europeos, aspecto que facilitaba notablemente sus viajes.

10 Artundo Patricia, "Los años veinte en la Argentina. El ejercicio de la mirada", Universidad de Buenos Aires, en: http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras, p.1.

vos, numerosos literatos e intelectuales: desde poetas "aventureros", insertados gustosamente en la bohemia metropolitana, hasta los diplomáticos llegados a las embajadas por méritos propios o familiares, muchos de los cuales realizaban las funciones de corresponsalía de revistas culturales y de periódicos de circulación masiva para sus países de origen. Frecuentemente, y adoptandosé a las antiguas y nuevas actividades de los intelectuales a nivel internacional, se dedicaban más o menos empíricamente al periodismo cultural, a la promoción de artistas o a la crítica de arte,[11] convirtiéndose en un excelente instrumento para la difusión de los modelos en sus tierras de origen. De hecho, fue la literatura, por medio de sus inigualables canales de circulación, la que introdujo las nuevas ideas, la nueva estética, las nuevas teorías y conceptos, antes incluso, que se pensara en ponerlas en práctica en el resto de los lenguajes artísticos.

La cercanía de estos grupos de artistas e intelectuales con la vanguardia europea en un principio, y su posterior relación con las artes en sus países, fue un elemento basilar en la configuración de los movimientos de vanguardia latinoamericanos, como Henri Lefebvre explicó:

> Hubo en la historia del arte los introductores de realidades, quienes en y por su obra, hacen irrumpir una realidad nueva o hasta entonces desapercibida, realidad que encuentra su modo de expresión más o menos bien, más o menos rápidamente.[12]

Otro de los aspectos interesantes de esta "generación precursora", fue la "valentía del regreso" a los propios países, una vez cumplido el necesario y ansiado encuentro con Europa, que el historiador de arte argentino Romualdo Brughetti definió como "el itinerario de emulación plástico-cultural".[13] Precisamente en este regreso podemos identificar el más significativo mecanismo de difusión de la vanguardia artística en el continente, ya que los artistas mismos, con sus experiencias, se convirtieron en verdaderos "intermediarios de la mirada".[14] Para comprender la importacina de esta intermediación, se debe tomar en cuenta que, precedentemente, el

11 En la mayoría de los casos, sus empeños se limitaban a realizar reseñas de las actividades culturales más relevantes, en pocos casos, a una teorización, desde la óptica latinoamericana, sobre los temas de la cultura contemporánea. Su función era, sobre todo, la de realizar crónicas informativas para la prensa, o la de promover el trabajo de algún amigo.

12 Henri Lefebvre, Contribución a la Estética, citado por: Tibol Raquel, *Siqueiros. Introductor de realidades*, Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F., Dirección General de Publicaciones, 1961, p. 7.

13 Romualdo Brughetti, Italia y el Arte Argentino. *Itinerario de una emulación plástico-cultural*, Asociación Dante Alighieri, Buenos Aires, 1952.

14 En lo referente al viaje de formación en Europa, realizado por parte de los artistas latinoamericanos, sería interesante intentar trazar un itinerario, que podría ofrecer preciosas claves de interpretación sobre las redes culturales que se tejieron a partir de sus encuentros y sobre la importancia de su "mirada" en la configuración del arte latinoamericano. También el valor "iniciático" y "emotivo" de estos viajes, sobre todo desde el punto de vista psicológico, es un elemento que ameritaría atención.

arte latinoamericano había tenido un escasísimo contacto con las obras originales del arte universal, con los museos, con los monumentos, con las galerías. Antes de la "conquista de la ubicuidad" de la cual habló Paul Valéry, o antes de que se hicieran reales en esta geografía las premoniciones de Walter Benjamin sobre la reproductibilidad técnica de la obra de arte, el arte europeo se estudiaba "de oído", en el mejor de los casos por medio de dibujos, grabados, o alguna fotografía en blanco y negro publicada por algún periódico, o en las escasas revistas especializadas, que no eran abundantes de imágenes ilustrativas. Por ello, las descripciones de aquellos que habían tenido la "suerte" de poderlas conocer "en vivo" para poder disfrutar de su "*hic en nunc*"[15] eran un precioso punto de referencia y, en algunos casos, auténticas situaciones extraordinarias, recibidas con el mayor de los entusiasmos.

Probablemente por ello, los mismos artistas asumieron un deber "ético" frente a sus colegas coterráneos y no sólo regresaron al terruño (renunciando a la venerada "vida moderna" en las grandes capitales cosmopolitas, a los grandes museos, a las exposiciones, a las galerías y tal vez incluso a algún comitente para sus obras), para enfrentarse con ambientes culturales esencialmente hostiles que no tenían aún los medios para poderlos comprender, con un público y un mercado inexistentes, con una institucionalidad cultural todavía en su prehistoria, viéndose, por lo tanto, obligados a abrir, solos, heroicamente, las vías hacia la "modernidad".

Una vez voluntariamente repatriados, con la autoridad de los "iniciados", aquellos artistas peregrinos se convirtieron en los grandes defensores y difusores de las vanguardias, y se dedicaron con pasión al activismo cultural y a la militancia política que, junto al trabajo de enseñanza, les permitió desarrollar inestimables proyectos de promoción del arte moderno: fundaron escuelas, colaboraron con sindicatos y partidos políticos, escribieron libros, realizaron traducciones de textos, editaron revistas y periódicos, inauguraron galerías de arte, y expusieron su obra. De este modo, los artistascrearon en colaboracón mutua, y dentro de un ambiente estimulante y pródigo como ninguno antes en la historia del arte del continente.

15 Locución latina que significa: "aquí y ahora", la inmortalizará W. Benjamin (*La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica. Arte y sociedad de Masa, Berlín, 1936*), cuando postula la celebérrima teoría del "aura" que poseen las obras de arte originales, y que está ausente en toda reproducción, por fiel que fuere. Benjamin afirma que la característica que diferencia una obra original de una reproducida es algo muy difícil de definir e insubstituible: el "*hic et nunc*" de cada objeto artístico, presente única y exclusivamente cuando se trata de una obra de arte auténtica; sólo quien ha visto la obra original puede "percibir" el *hic et nunc* de la misma.

Sin embargo el contacto con la cultura "otra" había servido también para un descubrimiento trascendental: la autoconciencia. Los artistas descubrieron, paradójicamente en el exilio, la propia esencia, la diferencia y paulatinamente también el orgullo; muchos de ellos cumplieron sendos viajes de descubrimiento en sus propios países, encuentros importantísimos hacia los orígenes,[16] similares a las búsquedas que contemporáneamente realizaban los europeos en el folclor y el arte popular:

> La vanguardia europea y su mirada entrenada se ponen al servicio del rescate de la nacionalidad. Nuestros artistas se lanzan a la búsqueda de las formas fundadoras de la propia cultura (...) en un verdadero descubrimiento de los temas, de las formas, de los colores y de las costumbres.[17]

Pero lo que los artistas encontraron en sus viajes fue tambien la "realidad" social e histórica que facilitó, en no pocos casos, la vinculación entre el arte con la actividad política,[18] convirtiéndose en lo que el historiador de arte argentino Alfredo Bosi definió como "la vanguardia enraizada",[19] pues ese retorno a las fuentes reveló el interior, muchas veces incontaminado, de países fascinantes, ricos en etnias, lenguas, costumbres, artes populares. Los artistas descubren el continente negado y escondido en el período colonial, rechazado por el academicismo aristocrático y europeizado del siglo XIX, aquel continente nunca antes "observado estéticamente": de la artesanía a la música, de las danzas populares a los sitios arqueológicos, todo se revelaba con una intensidad estremecedora.

16 Entre algunos de los viajes más célebres y documentados están los de Tarsila do Amaral y Oswald de Andrade en el nordeste de Brasil y aquellos realizados por Frida Kahlo y Diego Rivera a lo largo y ancho de México.

17 Rodrigo Gutiérrez y Ramón Gutiérrez, *Pintura, Escultura y Fotografía en Iberoamérica. Siglos XIX y XX*, Madrid, Ediciones Cátedra S.A., 1997, p. 288.

18 El hecho de la progresiva politización de la cultura y del arte latinoamericanos en el siglo XX ha sido señalado más de una vez; el rol cumplido por parte de los intelectuales y artistas de la "izquierda" es innegable, y se vuelve un punto clave para la comprensión de las características de la vanguardia latinoamericana; sin embargo, varía según las circunstancias históricas de cada país, ya que fue más fuerte en aquellas naciones que evidenciaban problemáticas socioeconómicas más complejas, como los países con mayor diversidad étnica. Sobre éste argumento, Renato Poggioli (*op. cit.*, pp. 9-14) habla de la existencia de "dos vanguardias", aquella política y aquella artística, que marcharon juntas en el siglo XIX, pero analiza su "divorcio" en el contexto europeo de fin de siglo y su posterior y parcial reconciliación en el período de la "vanguardia histórica" (1900-1930). Sin embargo, afirma que esta reconciliación "es más en apariencia que en substancia", ya que la conexión es frecuentemente "equívoca y contradictoria", siendo "ambiguo" el origen de muchas de las alianzas que unen la izquierda y el arte en terreno político.

19 Alfredo, Bosi "La vanguardia enraizada. El Marxismo vivo en Mariátegui", en: *Anuario Mariateguiano*, vol. IV, n. 4, Lima, Amauta, 1992.

Fueron los artistas de esa vanguardia que adquiere raíces los primeros en valorar, estudiar, coleccionar, defender y difundir las culturas locales, en ciertos casos a través de actitudes paradigmáticas: en el ajuar de Frida Kahlo, por ejemplo, había tanto de "gesto estético" como de "gesto político" pues se necesitaba mucho brío para ser una mujer mestiza y circular por la Ciudad de México vestida de "tehuana".[20] Las mujeres –y peor aún si eran indígenas– eran seres "invisibles" y sus vestimentas eran signos de una identidad que era despreciada por la sociedad culta de la gran ciudad. Gestos como los de Kahlo tenían, por lo tanto, significados con profundas connotaciones simbólicas; la historiadora de arte cubana Graziella Pogolotti lo explica en los siguientes términos:

> La definición de la nacionalidad no equivale a delimitar una realidad estática como si fuera encontrar un término ya normado por el diccionario. Es una realidad que se va haciendo conciencia a través de un largo proceso de luchas y reivindicaciones, que se manifiesta en usos y en tradiciones, que se va expresando de manera diferente desde distintos ángulos, por capas superpuestas, a través de la obra de los artistas.[21]

Una vez más, la metáfora de la "antropofagia" propuesta por Oswald de Andrade nos parece el mejor modo para explicar la compleja y rica fenomenología de este momento fundacional: "nos alimentamos de la cultura europea, la deglutimos y producimos otra creación diversa, fresca e independiente".[22]

Desde el punto de vista de las estructuras, esta generación tuvo que ser la pionera, las instituciones culturales en Europa tuvieron una evolución coherente en el curso de los siglos precedentes, pero en América Latina estaban aún "por instituirse", y el sistema arte contaba prácticamente con un solo apoyo: las academias y escuelas de Bellas Artes. Los "museos", las "exposiciones", los "concursos" cuando existían, eran de recientísima fundación,[23] y siendo

20 De Tehuantepec, golfo situado entre los estados mexicanos de Oaxaca y Chiapas. La vestimenta femenina tradicional de esta región, mayoritariamente indígena (náhuatl), presenta cualidades estéticas muy elevadas: los bordados con motivos florares que jamás se repiten y el riquísimo colorido son los elementos más representativos, especialmente para los vestidos de novia. Frida Kahlo los inmortalizó en múltiples de sus autorretratos.

21 Graziella Pogolotti, El largo magisterio de Víctor Manuel, en: *Oficio de leer*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1983, p. 19. Citado por: Wood Yolanda, *op. cit.*, p. 97.

22 Oswald De Andrade, *Manifiesto de Antropofagia*, São Paulo, 1928. Traducción libre.

23 Museo de Bellas Artes de Santiago de Chile, 1880; Museo de Bellas Artes de Buenos Aires, 1895; Palacio de Bellas Artes de Ciudad de México, 1904; Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana, 1913; Museu Nacional di Belas Artes de Río de Janeiro, 1938; Museu de Arte de São Paulo, 1947. El único museo especializado en arte moderno de la primera mitad del siglo XX fue el Museu de Arte Moderno de São Paulo, fundado en 1948, el mismo que poco tiempo después de su apertura, en 1951, oficializó la primera "bienal inter-

representantes de los gustos de la oficialidad, eran fundamentalmente sostenedores del academicismo decimonónico; por otro lado, al ser de reciente creación, aún no eran vistos como antagonistas a las expresiones del arte nuevo. Las condiciones económicas y culturales no permitieron el desarrollo de un "gran" coleccionismo de obras de arte nacional o internacional por parte de las burguesías locales, como sucedió, por ejemplo, en los Estados Unidos, gracias a la "filantropía" privada". Análogamente, la comitencia oficial se mostró escéptica frente a las poco complacientes expresiones del arte de vanguardia, por lo que los grupos de artistas se vieron obligados a improvisar los propios mecanismos alternativos de promoción y circulación en un ambiente todavía inmaduro, volviendo dificultoso su proceso de inserción social.

También en América Latina, como teoriza Renato Poggioli , a propósito del contexto europeo, una de las principales funciones del activismo de la vanguardia fue la de enfrentarse antagónicamente con el pasado. Por medio de una actitud nihilista se promovió la ruptura con aquella "tradición impuesta" del arte colonial y de academia, que constituyó el principal obstáculo para el triunfo de la modernidad artística local; la vanguardia latinoamericana, entonces, se abandera de la lucha contra el arte del pasado, inaugurando en estas latitudes lo que Octavio Paz definió como "la tradición de la ruptura".

La negación sistemática se focalizó en el rechazo del academicismo, incluso si, como afirma la historiadora de arte cubana Yolanda Wood, los artistas locales no lograron "desautorizarlo" sino, al máximo, "relativizarlo". Sin embargo:

> El antiacademicismo raigal de la pintura moderna (...) presupone la actitud de rechazo, no a la formación profesional-especializada, sino al marco de connotaciones específicas que ella había adquirido en el país como concepto de arte evasivo para, por oposición, buscar su afirmación como acto de conocimiento y reconocimiento de nuestra realidad cultural.
>
> Así, el arte académico se refiere a un tipo de formación, pero aún más, a un tipo de orientación artística, a un modo de apropiación, a un sistema valutativo.[24]

La *querelle des ancienes et des modernes*[25] ahora se había trasladado al con-

nacional" latinoamericana de arte, justamente la "Bienal de São Paulo", ideada y sostenida por el magnate de la industria y "filántropo" de origen italiano, Francisco Matarazzo y su consorte Yolanda Penteado, a su vez, inspirados en la Bienal de Venecia y en las actividades de mecenazgo desarrolladas por Nelson Rockefeller; las colecciones de arte internacional pertenecientes a la pareja, así como su colección de arte moderno brasileño, han sido consideradas entre las más importantes de todo el continente.

24 Yolanda Wood, *op. cit.*, p. 31.

25 Es como ha pasado a la historia la célebre po-

tinente, para dar inicio a uno de los debates más fértiles de la historia del arte latinoamericano, que se había iniciado, no casualmente, en el interior de las academias de arte: en un primer momento con las protestas estudiantiles que reivindicaron la actualización de los planes de estudio, al evidenciar el anacronismo y la burocratización de los sistemas de enseñanza; el movimiento desembocó en un fenómeno de activismo a nivel internacional, que tuvo sus primeros resultados en las huelgas de los estudiantes en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Ciudad de México, en fecha tan temprana como 1911, y en la huelga de la Escuela de Bellas Artes de Caracas, en 1912, con ecos en todo el continente. El debate implicó importantes transformaciones ya que develó la realidad de las instituciones de enseñanza, así como puso en evidencia las nuevas funciones del arte en la sociedad moderna. La incidencia del pensamiento de los artistas de vanguardia en este proceso fue decisiva, pues que fueron los primeros en hablar de la necesidad de cambios, ya que muchos de ellos estaban insertados en la docencia al interior de las mismas academias.

Sucesivamente, el objetivo fue la transformación de las estructuras educativas:[26] cuando las reformas no se lograron cumplir a causa de las naturales dificultades que acarrean los procesos de cambio, se buscaron alternativas: la creación de centros análogos de estudio, públicos o privados, que ofrecían programas alternativos, en la mayoría de casos, bajo la misma denominación de "academias" o de "escuelas nacionales de bellas artes", demostrando, entre otras cosas, a través de la nomenclatura, la impostergable adaptación de los Estados hacia la educación laica, pues hasta ese momento las escuelas de enseñanza de arte habían tenido nombres de santos católicos. Igualmente, bajo la influencia de aquello que sucedía en México, se inauguraron algunas escuelas "al aire libre", cuyo objetivo era el de favorecer un acercamiento de los artistas a la realidad nacional, así como la posibilidad de interacción con el público.

lémica que estalló al interior de la Academia Francesa, en 1687 y que marcaría la cultura francesa durante varias décadas. Los protagonistas de la disputa, con trasfondo filosófico, fueron los académicos literatos Boileau, defensor de los "antiguos" y Perrault, defensor de los "modernos", participando calurosamente toda la Academia y despertando interés en la opinión pública francesa e internacional. La querelle, sintetiza uno de los argumentos que habrán de tener mayor fortuna en la historia del pensamiento moderno occidental: la difícil pregunta de si los creadores deben apoyar a "lo clásico", imitándolo, aprendiendo de sus enseñanzas, emulando su grandeza, o deberían acoger "lo nuevo" para proponer caminos inexplorados que permitan descubrir en lugar de copiar. Este tema ha tenido eco infinidad de veces en la historia de la cultura occidental, y el caso de las academias de arte en pleno momento de transformaciones con la llegada de las vanguardias, ciertamente no fue una excepción.

26 Se ha tomado como modelo para el presente estudio, el caso de la Academia Nacional de Bellas Artes de México. Hago mención de los ensayos de Eduardo Báez, Olga Sáenz y Julieta Ortíz Gaitán en: Aurelio De los Reyes, *op. cit.*

No menos interesante fue la misión "moral" de "redefinir", por medio del arte, las propias culturas nacionales, incluso si el proceso, ciertamente, no fue ni inmediato ni simple: una de las tareas más importantes de la vanguardia en el continente fue desarrollar el debate sobre aquello que debía o no debía ser entendido como arte latinoamericano. El caso más interesante al respecto fue el de México, con la revolución nacionalista "en el poder", y gracias a la presencia de un intelectual de la talla de José Vasconcelos en la Secretaría de Educación, hombre visionario, cuyo específico punto de vista sobre el arte "como forma de educación" fue uno de los elementos decisivos para el nacimiento del Muralismo Mexicano, como lo describe la historiadora de arte Raquel Tibol:

> (...) la hipótesis del filósofo y educador José Vasconcelos, que consideraba las obras solemnes como el mejor reconfortante para una sociedad desarreglada. El peculiar idealismo socializante de Vasconcelos le indicaba que a un pueblo lacerado por la guerra civil, ruinoso, pobre, enfermo, en su gran mayoría analfabeto, había que darle la oportunidad de familiarizarse con los grandes asuntos, con los grandes problemas, poniendo en sus manos libros clásicos y ante sus ojos pinturas heroicas.[27]

Por una vez, en el México de Vasconcelos, la oficialidad se mostró dispuesta a aceptar los desafíos y abierta a los cambios, pues creía optimistamente que la sociedad se podría transformar a través del arte y de la educación. El *momentum* mexicano, sin embargo, fue irrepetible:

> En este contexto histórico, las manifestaciones culturales reflejarán, en primer lugar, la búsqueda de una cultura nacional, vertiente específica de la "expresión de ideales sociales [que] fue un objetivo de suma importancia para el arte del período entre las dos guerras mundiales". A este afán iba aparejado, en las artes plásticas, la ruptura con las formas académicas que habían caracterizado las manifestaciones previas, haciéndose entonces simultánea la novedad en formas, temas y fuentes: la fusión de la rebeldía estética y la rebeldía social. El punto inicial y más orgánicamente logrado de estos afanes fue el muralismo mexicano iniciado en 1921. En él trabajan artistas que se plantean, en circunstancias que no habrán de repetirse, la creación de un arte nacional que exprese realidades específicas, y, al mismo tiempo, la introducción de formas nuevas para esa expresión.[28]

27 Raquel Tibol, *op. cit.*, p. 20.

28 De Juan Adelaida, "Actitudes y reacciones", en *Artistas contemporáneos de América Latina*, Damián Bayón, Barcelona, Ediciones del Serbal/UNESCO, 1981, pp. 34-35.

Pero en la mayoría de países del continente la vanguardia artística había llegado con retraso y con dificultad, evidenciando otro de sus conflictos primordiales: estaba aún muy distante de poder ser "comprendida", sobre todo aquella "vanguardia formalista", es decir, el arte no social y no figurativo, cuyas claves de interpretación eran aún indescifrables para gran público; y en no pocas ocasiones fue la misma izquierda política (reflejando las contradicciones de las que habla Poggioli) quien la miró con prejuicio, acusándola de "burguesa", "europeizante", "deshumana"[29] "alejada de la realidad" latinoamericana:

> Y sucedió con las formas nuevas del arte lo mismo que con ciertas constituciones "demasiado democráticas para nuestros países": se tendió a desconocerlas para poner nuevamente en vigencia las anteriores. Así, la izquierda política regaló el arte contemporáneo a la burguesía aun antes de que ésta se percatara de su existencia y pensara en apropiárselo o comprarlo. Y por una de esas jugadas de la dialéctica, mientras los que ejercían la crítica social, con derecho pero también con sectarismo, luchaban por la libertad de expresión artística, le negaban a los demás artistas la libertad de expresar y expresarse a su manera, acusándolos de halagar los gustos de la burguesía.[30]

Mas: en países como los de América Latina, cuya identidad nacional está en continuo proceso de definición y cuyos problemas socio-políticos resultan desmesurados, el sentido de responsabilidad del artista con respecto a la sociedad en la que habita no tiene necesidad de ninguna justificación.[31]

En el plano de los acontecimientos, fue el segundo decenio del siglo XX el que presentó los hechos más significativos, como resultado del complejo proceso que se ha intentado delinear en los párrafos precedentes. Luego de las protestas de 1911 y 1912, la fecha que marcó el inicio formal del arte moderno latinoamericano fue el año paradigmático de 1922 que, en diversas latitudes, vio desarrollarse los eventos que dieron la forma definitiva a la vanguardia en el continente. En los años siguientes se experimentó una explosión de publicaciones periódicas, grupos, movimientos, exposiciones, que se adentraron en las investigaciones estéticas de las

29 El concepto de "deshumanización" del arte moderno fue introducido por el célebre filósofo español José Ortega y Gasset, en su ensayo "La deshumanización del arte", de 1925. La obra alcanzó renombre mundial, convirtiéndose en uno de los textos clave de la teoría de arte en la primera mitad del siglo. Ortega y Gasset realiza un análisis de las connotaciones psicológicas de la estética vanguardista y propone explicaciones sobre sus efectos a nivel de la sociedad

30 Jorge Enrique Adoum, *op. cit.*, pp. 212-213.

31 Franco Jean, T*he Modern Culture of Latin-America*, citado por Sullivan Edward en: *Latin American Art in the Twentieth Century*, London-New York, Phaidon Press Limited, 1996, pp. 9-10. Traducción libre.

vanguardias y de la modernidad, bajo el impulso de la ruptura con el pasado y la necesidad de definición de los signos de identidad cultural y artística propios. Fue un ambiente comunitario y participativo en el cual pintores,.arquitectos, escultores, escritores, filósofos, compartían lugares y tiempos en una efervescencia inédita, momento fundacional que ha sido definido, no casualmente, como "el momento futurista": Aquel período de breve duración en el cual las posibilidades para una vanguardia –una vanguardia que pudiese transformar no sólo el arte sino la sociedad misma–, parecían todo menos limitadas.[32]

A inicios del siglo XX, América Latina se ve, por lo tanto, en la obligación de tener que elegir la dirección de su mirada, un gesto difícil si se toma en consideración su estado genético de bifrontalidad, una bifrontalidad ontológica que le permite unir tradición y vanguardia, Europa y América. Es así que escoge el camino de la síntesis y, mediante un doble movimiento, mira dentro de la propia realidad, y mira también hacia occidente y, a través del arte, adopta el lenguaje de la vanguardia que, al ser la expresión universal de toda una época, se adapta a sus nuevas necesidades estéticas e históricas con una espontaneidad y libertad jamás antes experimentadas. Increíblemente, y no sin polémica, comienza a producir, con instrumentos importados, lenguajes válidos para su realidad local, y así, hace su ingreso definitivo en la "modernidad".

Las metáforas de la transfusión y de la antropofagia, entonces, ilustran el dilema, pero también la gran ventaja histórica de la cultura latinoamericana, y nos permiten comprender cuánto haya sido necesario y esperado el ejercicio de su propio verbo cultural.

32 Marjorie Perloff, *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant Guerre and the Language of Rupture,* Chicago, The University of Chicago Press, 1986, segunda edición corregida y aumentada 2003, p. xxi (edición 2003). Traducción libre.

* El concepto fue introducido en 1928 por el intelectual brasileño Oswald de Andrade en su "Manifiesto de Antropofagia", propone una posición optimista respecto a la capacidad de la cultura latinoamericana de "engullir" las otras culturas para hacerlas propias, implica la idea de "canibalismo cultural".

** El concepto fue utilizado por Marta Traba en su obra: "Arte de América Latina 1900-1980", implica una posición crítica con respecto a la existencia de una verdadera y original cultura artística latinoamericana, especialmente en lo concerniente a la primera parte del siglo XX, aceptando una posición "pasiva" frente a las influencias occidentales.

Bibliografía

ACHA Juan, COLOMBRES Adolfo, ESCOBAR Ticio, *Hacia una teoría americana del Arte,* Ediciones del Sol, Buenos Aires, 1991.

ADOUM Jorge Enrique (1981). "El artista en la sociedad Latinoamericana", en *Artistas contemporáneos de América Latina,* Damián Bayón, Barcelona, Ediciones del Serbal/UNESCO, pp. 207-216.

BÁEZ Eduardo (2010), "La enseñanza de las Bellas Artes en México en el Siglo XIX", en *La Enseñanza del Arte*, De los Reyes Aurelio, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México D.F., pp. 39-58.

BAYÓN Damián (1981). *Artistas Contemporáneos de América Latina*, Barcelona, Ediciones del Serbal/UNESCO.

BAYÓN Damián (1974). *América Latina en sus Artes*, UNESCO, Siglo XXI Editores, S.A., México.

BENJAMIN Walter, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", in: Schriftern, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1955, (*L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilitá tecnica. Arte e societá di massa*, Einaudi, Torino, 1966).

BOSI Alfredo (1992). "La vanguardia enraizada. El marxismo vivo en Mariátegui", en *Anuario Mariateguiano,* vol. IV, N.4, Lima, Amauta.

BRUGHETTI Romualdo (1952). *Italia y el Arte Argentino. Itinerario de una emulación plástico-cultural*, Asociación Dante Alighieri, Buenos Aires.

BÜRGUER Peter (2009). *Theory of the Avant-Garde*, University of Minnesota Press, Minneapolis (primera edición 1974).

CULLEN Deborah (2009). *Nexus New York. Latin/American Artists in the Modern Metropolis,* Catálogo de El Museo del Barrio, New York, in association with Yale University Press, New Haven and London.

DE JUAN Adelaida (1981). "Actitudes y reacciones", en *Artistas contemporáneos de América Latina,* Damián Bayón, Ediciones del Serbal/UNESCO, Barcelona, pp. 34-39.

DESNOES Edmundo (1981). "La utilización social del objeto arte", en *Artistas contemporáneos de América Latina,* Damián Bayón, Ediciones del Serbal/UNESCO, Barcelona, pp.189-206.

FRANK Patrick (2004). *Readings in Latin American Modern Art*, Yale University Press, New Haven and London.

GLUSBERG Jorge (1978). *Retórica del Arte Latinoamericano*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires.

GUTIÉRREZ Rodrigo y GUTIÉRREZ Ramón (1997). *Pintura, Escultura y Fotografía en Iberoamérica. Siglos XIX y XX,* Ediciones Cátedra S.A., Madrid, p. 288.

MANRIQUE Jorge Alberto (1981). "¿Identidad o Modernidad?", en *Artistas contemporáneos de América Latina,* Damián Bayón, Ediciones del Serbal/UNESCO, Barcelona, pp. 19-25.

ORTEGA Y GASSET José (1925). "La deshumanización del arte", en *Meditaciones del Quijote/La deshumanización del Arte,* Editorial Espasa-Calpe Argentina S.A., Buenos Aires.

ORTIZ Gaitán Julieta (2010). "Ideales de los nuevos tiempos. El arte y la educación como mejoramiento social", *en La enseñanza del Arte*, De los Reyes Aurelio, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México D.F., pp. 219-260.

OSORIO Nelson (1988). *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria Hispanoamericana*, Biblioteca Ayacucho, Caracas.

PAZ Octavio, (1994). *El Arco y la Lira*, Fondo de Cultura Económica, Bogotá.

PERLOFF Marjorie (1986). *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*, The University of Chicago Press, Chicago and London.

POGGIOLI Renato (1968). *Teoria dell'arte d'avanguardia,* Bologna, Il Mulino, 1962, (The Theory of the Avant-Garde, Harvard University Press.

RIBEIRO Darcy (1975). *Le Americhe e la Civiltá. Formazione e sviluppo inneguale dei popoli americani,* volúmenes I, II, III , Giulio Einaudi editore, Torino.

RODRÍGUEZ CASTELO Hernán (1988). *El siglo XX de las artes visuales en el ecuador*, Banco Central del Ecuador, Guayaquil.

SCHWARTZ Jorge (1993) *Vanguardias y cosmopolitismo en la década del veinte. Oliverio Girondo y Oswald de Andrade,* Editora Perspectiva S.A., Rosario.

SCHWARTZ Jorge (1991). *Las Vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos,* Madrid, Editorial Cátedra.

SULLIVAN Edward (1996). *Latin American Art in the Twentieth Century,* Phaidon Press Limited, London-New York.

TIBOL Raquel, SIQUEIROS (1961). *Introductor de realidades*, Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones, México D.F.

TRABA Marta (1994). *Arte de América Latina, 1900-1980*, Banco Interamericano de Desarrollo, Washington.

WOOD Yolanda (2005). *Proyectos de artistas cubanos en los años treinta*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.

Internet

ARTUNDO Patricia, Los años veinte en la Argentina. El ejercicio de la mirada, Universidad de Buenos Aires, en: http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras, p.1.

De Andrade Oswald, "Manifesto Pau Brasil" en: Correio da Manhã, 18 de marzo, 1924, http://www.lumiarte.com/luardeoutono/oswald/manifpaubr.html.

De Andrade Oswald, "Manifesto Antropófago "Antropofagia" en *Revista de Antropofagia*, Anno 1, N° 1, maggio 1928, São Paulo, http://www.jayrus.art.br/Apostilas/LiteraturaBrasileira/Modernismo22/Oswald_de_Andrade_Manifesto_Antropofago.htm.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO