



LA HORA
AMERICANA
1910 ^ 1950

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

LA HORA AMERICANA
1910 ~ 1950

PRESIDENTA DE LA NACIÓN
Cristina Fernández de Kirchner

VICEPRESIDENTE DE LA NACIÓN
Amado Boudou

MINISTRA DE CULTURA DE LA NACIÓN
Teresa Parodi

DIRECTORA EJECUTIVA
DEL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES
Marcela Cardillo

LA HORA AMERICANA 1910 ~ 1950



Directora Ejecutiva

Marcela Cardillo

Directora Artística

María Inés Stefanolo

Delegación**Administrativa y Jurídica**

Carlos Valenzuela

Curaduría

Roberto Amigo

Alberto Petrina

Asistente de curaduría

Santiago Villanueva

Museografía

Valeria Keller, Mariana Rodríguez

Pedro Osorio, Gaston Arismendi, Ramón

Alvarez, Eduardo Gismondi, Juan Valle

Iluminación

Leonardo Teruggi, Fabián Belmonte,

Alberto Álvarez

Gestión de Colecciones

Mercedes de las Carreras

Jimena Velasco, Natalia Novaro,

Antonio Facchini, Darío Aguilar,

Carolina Bordón, Bibiana D’Osvaldo,

Fernando Franco, Raúl Aleson, Dora

Isabel Brucas

Documentación y Registro

Paula Casajús

María Rosa Espinoza, Victoria Gaeta,

Cecilia García, Silvia Rivara, Florencia

Vallarino

Prensa y comunicación

Martín Reydó

Eleonora Waldmann, Trinidad

Massone, Esteban Benhabib,

Lucas Reydó

Área Educativa

Mabel Mayol

Silvana Varela, Marina Bertonassi,

Gisela Witten, Inés Alvarado, Cecilia

Arthagnan, Marcos Krämer, Ana

Lobeto, Jeanette Gómez Jolis.

Asistente de Dirección Artística

Alejandra Hunter

Catálogo:**Coordinación editorial**

Roberto Amigo

Diseño gráfico

Susana Prieto

Candela Gomez

Asistencia

Santiago Villanueva, Lucía Acosta

Coordinación fotográfica

Ana Bertollo

Fotografía:

Matías Iesari,

Gustavo Cantoni

Impresión

Contartese Gráfica

ÍNDICE

La voz americana Teresa Parodi	9
<i>La hora americana 1910-1950</i> es una exposición necesaria. Marcela Cardillo	11
La hora americana Alberto Petrina	13
La hora americana 1910 - 1950 El americanismo del indianismo al indigenismo Roberto Amigo	31
Exposición	55
Lecturas	187
Alfredo Guido y el americanismo en los años veinte Adriana Beatriz Armando	189
Identidad situada. La obra de Francisco Ramoneda y Ernesto Soto Avendaño en el noroeste argentino Pablo Fasce	205
Listado de obras	213

Agradecimientos

Museo de Artes Plásticas “Eduardo Sívori”, Museo de la Boca “Benito Quinquela Martín”, Museo Francisco Ramoneda, Museo José Antonio Terry, Museo Casa de Ricardo Rojas, Casa Museo Medardo Pantoja, Administración de Parques Nacionales, Museo de la Patagonia “Dr. Francisco Pascasio Moreno”, Museo de la Patagonia Francisco P. Moreno, Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, Museo Histórico Provincial de Rosario “Dr. Julio Marc”, Complejo Museográfico Enrique Udaondo, Fundación Forner-Bigatti, Museo Provincial de Bellas Artes “E. Pettoruti”, Universidad Torcuato Di Tella, Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti, Museo de Arte de Lima, Instituto Nacional de Estudios de Teatro, Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, Museo La Loma, Biblioteca Nacional, Biblioteca Nacional de Maestros, Fondo Nacional de las Artes, SADAIC, Carlos Pedro Blaquier, Hugo y Mercedes Pemberton, Aníbal Jozami, Mauricio Neuman, Silvina Luz Mansilla, Graciela Beatriz Restelli, Andrea Giunta, Pablo Montini, María Carmen Fracassi, Ana Fracassi, Natalia Majaluf, Luis Ramoneda, Alberto Petrina, Gustavo López, Silvia Spilimbergo, Roberto Molinari, Horacio Paradela





La voz americana

TERESA PARODI

Ministra de Cultura de la Nación

El arte es la voz de nuestros pueblos. Un espacio para dialogar con nosotros mismos y con el mundo. Un punto de encuentro para definir lo que somos, lo que fuimos y lo que queremos ser.

Desde las profundidades de nuestro continente llega esta exposición sobre el americanismo. Viajan hasta estos muros impactantes pinturas, esculturas y objetos para invitarnos a reflexionar acerca de nuestras raíces.

En esta exhibición, nos encontramos con las distintas entonaciones de una misma voz americana, ahora felizmente escuchada en el Museo Nacional de Bellas Artes, donde tantas veces fue acallada con otras voces o silenciada por la indiferencia.

Estas obras nos traen los rostros mestizos, la nostalgia de las culturas ancestrales, los paisajes solitarios, la religiosidad popular y la fiesta, los sones de bagualas, las luchas por la tierra.

De esta mixtura de cosmogonías disímiles, de potencias alternativas y de fecundidad para la creación trata *La hora americana*. Es la hora de los ancestros de nuestra Patria Grande, vigentes y presentes como nunca.



La hora americana, una exposición necesaria.

MARCELA CARDILLO

Directora Ejecutiva del MNBA

En la misión de revisar el arte argentino, con muestras reflexivas sobre artistas y períodos olvidados del arte argentino, no podía estar ausente una exposición dedicada al americanismo en las artes. Más en un museo que tanto por la formación de su colección como por las lecturas presentadas de la misma, a lo largo de la segunda mitad del siglo veinte, ha estado marcado por un fuerte acento europeísta. No se trata de presentar una disputa entre dos polos, sino de pensar las diversas vertientes estéticas que dieron forma al arte nacional, desde un lugar de mayor complejidad que la dicotomía entre la tradición y lo nuevo. El recorrido visual desde principios del siglo hasta los años cincuenta es también el análisis de diversos conceptos –indianismo, nativismo, indigenismo- que van otorgando distintas variaciones al americanismo.

Los núcleos principales de la exposición desarrollan la influencia de *Eurindia* de Rojas, los artistas de las expediciones arqueológicas, el imaginario incaico, la pintura nativista en el Salón Nacional, los artistas andinos en Buenos Aires, el costumbrismo regional y el inicio de las escuelas provinciales, para finalizar con el viaje de los artistas modernos y su descubrimiento de la cultura andina. Además de pintura, dibujo, escultura y proyectos arquitectónicos se exhiben revistas, libros, partituras, dibujos y objetos arqueológicos, documentales, bocetos y vestuario teatral, música culta y popular. Esta diversidad de objetos subraya al americanismo como una de las corrientes estéticas más vigorosas de las artes del siglo veinte.

Toda exposición histórica debe potenciar la reflexión sobre el presente, desde la fuerza invocadora de sus argumentos y por la capacidad de conmovernos que posee el arte. Más aún cuando se reflexiona sobre el americanismo, que desde sus orígenes se entendió como tradición y como destino. No sólo los objetos expuestos o conservados construyen un museo, sino los relatos y las relaciones que se elaboran sobre ellos.

También quisiera agradecer a las instituciones públicas y coleccionistas particulares que con sus préstamos hicieron posible concretar *La hora americana*. La exhibición de obras centrales de la historia del arte argentino, a las que el público generalmente no tiene acceso, es uno de los aportes que debe realizar el MNBA a la profundización del acceso democrático a los bienes culturales.

Finalmente, destacar, una vez más, el profesionalismo de las áreas técnicas del museo y de su personal todo, sin el cual sería imposible realizar una muestra de estas características y dimensiones. Asimismo destacar el apoyo incondicional de las autoridades del Ministerio de Cultura de la Nación y de la siempre bien dispuesta Asociación de Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes. Para esta muestra en particular no quisiera dejar de mencionar el generoso aporte de la Cámara Argentina del Comercio.



La Hora Americana

Arq. ALBERTO PETRINA

Director Nacional de Patrimonio y Museos

A modo de prólogo

La cuestión indígena rasga como una herida nunca cicatrizada en el mapa de la historia nacional, atravesando el universo íntegro de nuestra cultura: literatura, artes visuales, arquitectura, teatro, música, danza. Si el Libertador San Martín incluía en su estrategia política y militar a “nuestros paisanos los indios” –porque los tenía naturalmente incorporados a su conciencia–, la Generación del 80 los estigmatizó condenándolos sin apelación al disvalor de la barbarie; para aquella *élite*, nada que no emanase de Europa merecía el nimbo áureo de la civilización y, consecuentemente, debía ser suprimido o invisibilizado.

Será recién hacia el Centenario que hombres del calibre de don Ricardo Rojas intentarán reencauzar al país en los carriles de su memoria y su destino americanos, propiciando la irrupción de conceptos desconocidos u olvidados: Indianismo, Indigenismo, Incaismo, Nacionalismo, Americanismo. Tales instrumentos señalarán el marco ideológico dentro del cual desarrollarán su obra toda una pléyade de escritores, arqueólogos, artistas plásticos, arquitectos y músicos entre 1910 y 1950.

Esta exposición viene, pues, a rendir cuentas por un pasado artístico expresamente silenciado o menospreciado durante demasiado tiempo. Y no es casual que se la pueda concretar recién en esta hora. Nuestro Museo Nacional de Bellas Artes tardaría más de un siglo en incorporar a su guión permanente el Arte Precolombino, acción que lleva a cabo durante la última década. Era curioso ver cómo una institución “nacional” iniciaba su recorrido visual con las piezas medievales o renacentistas de su acervo, es decir, respetando una cronología cultural exclusivamente eurocéntrica.

Pues bien, la muestra aquí exhibida intenta remediar tantas ausencias y vacíos. Se trata de un esfuerzo consciente para incorporar a nuestro canon artístico un horizonte más rico y abarcativo; antes que confrontar visiones críticas o historiográficas, buscamos presentar a la consideración pública otras perspectivas que ayuden a iluminar zonas abandonadas a la sombra del olvido. Porque creemos que esa es, precisamente, una de las misiones centrales de un Museo Nacional: representar y contener a todos quienes han construido con su arte el imaginario de la sociedad que lo sostiene.

Héctor Greslebin y Luis Perloti. *Proyecto para monumento en la Quebrada de Humahuaca* (detalle), 1925, (frente posterior y corte), acuarela sobre papel, 63 x 97 cm. Colección Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti -FFyL- UBA, Bs. As.

Indigenismo, Nacionalismo, Americanismo: un movimiento cultural de dimensión americana

Hacia fines de la primera década del siglo XX, Iberoamérica se verá conmovida por una serie de sucesos que habrá de resultar determinante para el subsiguiente desarrollo de la Modernidad en el campo de la arquitectura y del arte. Es así que el año 1910 asume la calidad de una verdadera bisagra que habrá de alumbrar, a la par que importantes cambios políticos, el surgimiento de una nueva perspectiva conceptual en toda la extensión del continente americano. En el norte estallará la Revolución Mexicana, que habrá de imponer una política cultural reivindicatoria del olvidado esplendor prehispánico de Mesoamérica; en el sur, una Argentina que pareciera elegir el camino opuesto al emular en los fastuosos festejos de su Centenario el modelo eurocéntrico, desnudará no obstante –y quizá como consecuencia de ello– las primeras indagaciones sobre una identidad que el aluvión inmigratorio tornaba cambiante y aleatoria.

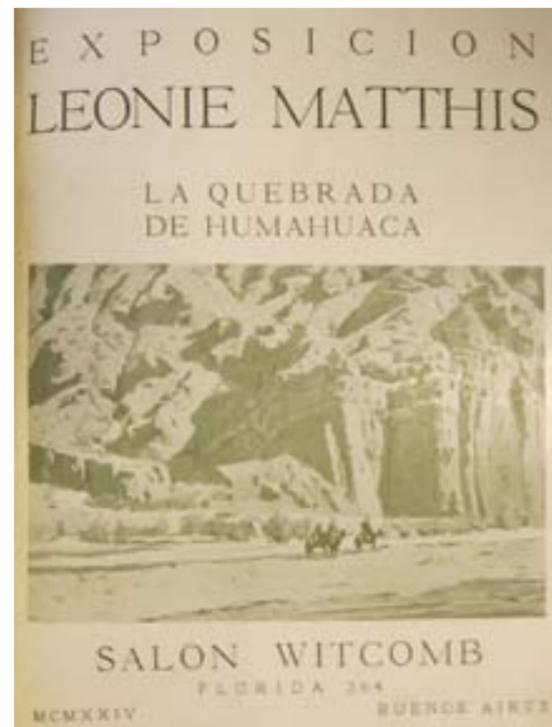
La reflexión teórica continental desplegará un amplio abanico en el que confluirán intelectuales del calibre de nuestro Ricardo Rojas (1882-1957), el mexicano José Vasconcelos (1882-1959) o el peruano José Carlos Mariátegui (1895-1930). Brillante rector de la Universidad de Buenos Aires el primero, su pensamiento irrumpe en *La restauración nacionalista* (1909) y se afirma en *Eurindia* (1924); el segundo será ministro de Educación de la Revolución y autor de *La raza cósmica* (1925), mientras que Mariátegui, fundador del Partido Socialista en su país, asimilará indigenismo y marxismo en sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1929). Aun partiendo de ideologías y experiencias diversas, todos ellos contribuirán al establecimiento de las bases de un pensamiento de auténtica dimensión americana.

Esta corriente de fuerte exaltación indigenista y americanista tendrá un claro reflejo en el terreno del arte, con manifestaciones de especial importancia en la música y la plástica, donde, a la par que la expresión de una estética propia, se explorará la formulación de escuelas nacionales. Entre los compositores que ilustran esta tendencia sobresalen los mexicanos Carlos Chávez (1899-1978) y Silvestre Revueltas (1899-1940); el brasileño Heitor Villalobos (1887-1959) y los argentinos Luis Gianneo (1897-1968) y Alberto Ginastera (1916-1983), los títulos de cuyas obras más célebres ofrecen un inequívoco testimonio de su opción (*Sinfonía india*, *La noche de los mayas*, *Bachianas brasileiras*, *Concierto aymara* y el ballet *Panambí*).

Las artes plásticas atravesarán por un proceso similar, a la cabeza del cual se ubican los grandes nombres del muralismo mexicano: José Clemente Orozco (1883-1949), Diego Rivera (1886-1957) y David Alfaro Siqueiros (1896-1974). Todos ellos establecerán un nexo entre el rescate de las altas civilizaciones precolombinas, las urgencias políticas revolucionarias y la expresión moderna, camino que también transitará el guatemalteco Carlos Mérida (1891-1984).

En el área andina cabe destacar las figuras del boliviano Cecilio Guzmán de Rojas y del peruano José Sabogal; este último será el principal inspirador del Indigenismo en su país, manteniendo un estrecho y estimulante vínculo con varios de los representantes del movimiento en la Argentina, entre quienes se distinguen los pintores Jorge Bermúdez, José Antonio Terry, Alfredo Guido, José Malanca, Alfredo Gramajo Gutiérrez y el escultor Luis Perloti. Con diversidad de matices y modos expresivos, otros artistas asumirán también como centro de su interés creativo los ambientes, tipos y costumbres populares del sur del continente. Entre ellos cabe mencionar a Cesáreo Bernaldo de Quirós y Florencio Molina Campos (1891-1959), así como al uruguayo Pedro Figari (1861-1938).

Exposición Léonie Matthis: la Quebrada de Humahuaca, Salón Witcomb, 1924



Párrafo aparte merece la obra de la francesa Léonie Matthis (1883-1952), por el valor suplementario que su extraordinaria reconstrucción iconográfica del acervo arquitectónico prehispánico y colonial sudamericano habría de tener para el rescate de un patrimonio por entonces semiolvidado o despreciado; su bien documentado relevamiento pictórico vendría a sumarse al cuidadoso registro realizado sobre igual tema por el sensible trazo del arquitecto húngaro Juan Kronfuss (1872-1944). Se dará así la paradoja de que estos dos extranjeros acabarán contándose entre los primeros en redescubrir una arquitectura que habría de convertirse en el paradigma nacionalista de la disciplina, y que la *élite* social e intelectual de la época, arrobada por el predominio cultural francés –y obnubilada por su habitual tilingüería–, desconocía casi por completo.

La conexión andina

Ahora bien, para captar la dimensión real de este gran movimiento renovador debemos concentrarnos muy especialmente en los vínculos entre la intelectualidad y el mundo artístico de Argentina, Bolivia y Perú, que habrán de vigorizarse notablemente durante la década de 1920, manteniéndose vigentes durante las tres siguientes. Este fenómeno señalará sin duda el rumbo y el tono del “espíritu de la época”, pero en su valoración concurren asimismo circunstancias históricas inexcusables para cualquier análisis del mundo surandino: desde la cosmovisión cultural preincaica a los lazos territoriales y políticos establecidos primero por el Tawantinsuyu y luego por la dependencia alto peruana y rioplatense respecto del Virreinato del Perú, así como por la posterior epopeya libertadora encabezada por San Martín.

Toda esta confluencia de intereses tendrá notables representantes en el terreno de la historia, la arqueología, el arte y la arquitectura. Aunque ya hemos mencionado a algunos de los más significativos –sobre quienes volveremos–, la lista es amplia y recoge otros nombres.

El antropólogo e historiador peruano Luis Eduardo Valcárcel (1891-1987) encabeza la nómina por la multiplicidad de sus intereses y de su campo de acción, que le otorgarán un rol protagónico dentro de la corriente indigenista. Relacionado estrechamente con Mariátegui y con el grupo intelectual de la revista *Amauta*, fundador del Museo

Antropológico del Cusco y director de los de Arqueología e Historia en Lima, catedrático universitario, autor de la Historia de la Cultura Antigua del Perú y ministro de Educación Pública, encontró tiempo para destacarse como animador cultural, prohijando una gira de la Compañía de Teatro Incaico por Argentina, Bolivia y Uruguay en 1923, lo que le permitió entrar en relación con el arquitecto Martín Noel en Buenos Aires.

A su vez, Mariátegui tendrá una influencia directa y determinante en el devenir del Indigenismo, y no sólo por sus fundamentales *Siete ensayos*. Ya tres años antes de la edición de aquella obra mayor, había fundado la revista *Amauta* (1926), que prestaría un servicio sustantivo a la cohesión y desarrollo conceptual del movimiento. La lucidez de su pensamiento lo llevará a una coincidencia básica con la postura gramsciana acerca del verdadero valor de la cultura en la lucha revolucionaria, lo que contribuirá a que hoy sea reconocido como uno de los más importantes filósofos marxistas de América Latina. Agreguemos, por fin, que la literatura peruana de compromiso indigenista tendrá otra gran figura en José María Arguedas



Exposición José Sabogal, Pintura Peruana en la Asociación Amigos del Arte, 1928



Tiwanaku, Bolivia. El templo de Kalasasaya y el monolito Ponce vistos desde el Templete Semisubterráneo. Foto: Alberto Petrina



Pucará de Tilcara, Jujuy. Foto: Sergio López Martínez

(1911-1969). Escritor, antropólogo y etnólogo, el autor de *Yawar Fiesta* (1941) y *Los ríos profundos* (1958) contribuirá con su obra a diseccionar magistralmente el análisis de la división cultural del Perú entre dos visiones contrapuestas –cuando no inconciliables–: la quechua de la sierra andina y la occidental de la costa.

Este es, pues, el mundo teórico y literario con el que interactuarán artistas centrales de la corriente, como el antes citado José Sabogal (1888-1956), cuya relación con la Argentina será especialmente relevante y enriquecedora. Completará su formación en Buenos Aires, en cuya Academia de Bellas Artes trabará relación, entre otros, con Alfredo Guido y Lino Enea Spilimbergo. Pero será en nuestro Noroeste donde se establecerá por un lustro, ejerciendo la docencia en Jujuy. En Tilcara se unirá a un núcleo de artistas argentinos entre quienes descollaban Terry y Bermúdez, y será en el ámbito de la Quebrada de Humahuaca que se definirá su elección americanista, la que lo llevará a retornar a su patria a través de Bolivia con una estación que terminará por otorgar definitivo sentido a toda su obra posterior: el Cusco.

Será a partir de esta maceración de las comunes raíces andinas que Sabogal llegará a ocupar un sitio hegemónico en el arte sudamericano de reivindicación autóctona, donde sobresaldrá como pintor pero, por sobre todo, como extraordinario grabador; es en la xilografía que el artista alcanza su consagración, pues es allí que su trazo seco, lacónico, austero hasta el despojamiento, se confunde con la violenta síntesis del paisaje andino y con la idiosincrasia de sus gentes. Pero la centralidad de Sabogal dentro del Indigenismo no estará limitada a su propia obra –fundamental para la formulación y consolidación de la corriente–, sino que se extenderá a su presencia en las páginas de *Amauta* en calidad de director artístico y a la gravitante influencia que alcanzará sobre otros notables artistas peruanos representativos de la misma. Tales los casos de Camilo Blas (1903-1985), Julia Codesido (1883-1979) y Enrique Camino Brent (1909-1960). Por último, es necesario agregar a este clima de coincidencias otro elemento común al maestro y a algunos de sus discípulos: el determinante impacto conceptual y estético que ejercerá sobre ellos el muralismo mexicano, con el que Sabogal, Codesido y Camino Brent tomarán contacto directo en ocasión de sus respectivos viajes a México.

El pintor boliviano Cecilio Guzmán de Rojas en su estudio de La Paz. Foto enviada a su amigo Enrique de Larrañaga felicitándolo por su casamiento con Isabel Roca (1937). Foto: Archivo Cocolar Larrañaga.



El aporte boliviano a la construcción de este corpus artístico panandino tendrá como uno de sus actores centrales al pintor potosino Cecilio Guzmán de Rojas (1899-1950), quien se forma en la Real Academia de San Fernando junto a Julio Romero de Torres (1874-1930), siendo el representante más conspicuo del movimiento indigenista en su país. Su vínculo con la Argentina, múltiple y temprano, lo relacionará con sus colegas Alfredo Guido, Enrique de Larrañaga y Francisco Ramoneda, a quienes estará naturalmente unido por sus comunes convicciones americanistas y por la tradición pictórica española; la relación con los dos primeros provendrá de sus años de coincidencia en España, mientras que con Ramoneda se reunirá al visitarlo en su casa de Humahuaca, ya en la década de 1940.

El otro nombre indispensable de Bolivia será el de la gran escultora paceña Marina Núñez del Prado (1908-1995), quien en el marco de una notable carrera internacional expondrá su obra en Buenos Aires –ciudad donde residirá entre 1936 y 1938–, estableciendo amistad con sus colegas Luis Perloti, Alfredo Bigatti y Raquel Forner. Núñez del Prado será una fervorosa cultora de la tradición cultural andina, lo que se manifestará en toda su etapa creativa inicial, decididamente indigenista –y dejará asentado en su libro de memorias *Eternidad de los Andes*–, pero su deriva artística la llevará luego a la Abstracción, que ejercerá con idéntica solvencia y compromiso americanista.

Mención aparte amerita el ingeniero austríaco –nacionalizado boliviano– Arturo Posnansky (1873-1946), estudioso de la cultura Tiwanaku que se afincará en La Paz con el objetivo de desarrollar sus exploraciones arqueológicas e investigaciones sobre esta alta civilización prehispánica surandina, de la que será uno de los más tempranos y entusiastas divulgadores. Buena prueba de ello será el proyecto de su propia residencia paceña, cuya anticipatoria estética *Art Déco* exhibirá el rico imaginario tiwanakota en sus muros de piedra y rejas de hierro forjado. Debido a ello, en 1922 el Estado boliviano comprará esta casa para sede del Museo Nacional (luego Museo Tiwanaku).

Indigenismo y Americanismo en las Artes Visuales argentinas

A diferencia de Bolivia y Perú, donde la corriente indigenista en todas sus vertientes ocupó un espacio central dentro de sus respectivos desarrollos plásticos modernos, en la Argentina siempre estuvo relegada a una posición secundaria, situada en los márgenes de la consideración pública y crítica. Las razones para ello son tantas y tan complejas que requerirían de una atención que excede los límites de este texto. Aun así, podemos al menos reconocer algunas de las cuestiones con evidente influencia en tal fenómeno: la política aplicada para “resolver” la cuestión indígena durante –y tras– la Campaña al Desierto de Roca, las consecuencias sociales colaterales de la masiva oleada inmigratoria europea y la decidida adscripción a pautas culturales excluyentemente eurocéntricas –y más específicamente francesas– adoptadas por las *élites* de la Generación del 80. Una sociedad que buscaba edificar sus parámetros modélicos sobre tales bases, mal podía sentirse representada por una cosmovisión que había sido excluida *in toto* de sus paradigmas.

Aparte de lo apuntado, cabe agregar aun otra observación más particular y específica respecto del terreno que nos ocupa, y es la que hace a la pertenencia de varios de los artistas involucrados en el movimiento aquí analizado a la escuela pictórica española, por entonces inequívocamente “devaluada” respecto de la triunfante y hegemónica escuela francesa. Tanto Jorge Bermúdez (1883-1926) cuanto José Antonio Terry (1878-1954) abrevan en el manantial originario del Regionalismo español, como también lo harán después, entre otros, Enrique de Larrañaga (1900-1956), Emilio Centurión (1894-1970) y Francisco Ramoneda (1905-1977), así como el catalán Miguel Viladrich (1887-1956), quien desde 1939 se radica en el país; pues bien, para casi todos ellos tal opción jugará a veces en sus carreras como una clara desventaja.

Pero volvamos sobre los dos primeros nombres, ya que ellos se sitúan a la cabeza de la nómina por su persistencia y exclusividad en la tendencia americanista. Jorge Bermúdez, que en su pasaje por España recibirá la influencia del vasco Ignacio Zuloaga (1870-1945), se trasladará al Noroeste argentino –donde coincidirá con Sabogal en la Quebrada de Humahuaca– y acabará radicándose en Catamarca. Allí desarrollará una obra inmersa en el costumbrismo andino, en la que sobresalen lienzos magistrales como *El gallero viejo* y *El niño del huaco*. A su vez, José Antonio Terry, tras su recorrido por Francia y España, viajará también al Noroeste junto a la Comisión de Arqueología dirigida por Juan



Jorge Bermúdez, *Viajera del Norte*, 1923, óleo sobre tela 92 x 72,5 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes. Inv. 6364

Bautista Ambrosetti y Salvador Debenedetti, del Museo Etnográfico de Buenos Aires. Instalado finalmente en Tilcara –donde construye su casa-estudio en 1922–, elaborará un registro de tipos populares quebradeños en el que brillan obras como *Al bajar del cerro*.

Otro creador fundamental, nativo de la región, será el impar artista tucumano Alfredo Gramajo Gutiérrez (1893-1961), quien por su temática centrada en el rescate pictórico de las tradiciones, costumbres y rituales norteños será definido por Leopoldo Lugones como “pintor nacional”; las ferias pueblerinas, los carnavales, los velorios de “angelitos”, las procesiones y misachicos serán sus asuntos permanentes, aunque siempre maravillosamente cambiantes. Y la nómina regional no puede dejar de incluir tampoco al pintor jujeño Medardo Pantoja (1906-1976), quien convocado por Spilimbergo formará parte más tarde de la rica experiencia de la Escuela de Artes de Tucumán, durante el primer peronismo (1946-1952).

Oriundo de Córdoba, José Malanca (1897-1967) pasará igualmente por su temporada española y, tras su regreso al país, emprenderá un largo periplo americano que lo llevará hasta México, con largas y reiteradas estadías en Bolivia y Perú. Amigo y corresponsal de Mariátegui, cultor de un singular Postimpresionismo americanista, su obra se nutrirá igualmente de los paisajes, las arquitecturas y los tipos humanos de Indoamérica.

El rosarino Alfredo Guido (1892-1967) desempeñará, a su turno, un papel precursor en el universo de la corriente nativista argentina. Junto con su hermano, el arquitecto Ángel Guido, Alfredo

estará profundamente ligado al ideario de Rojas, que él interpretará en una tinta de 1923 titulada *El templo de Eurindia*. Sus viajes lo llevarán al Altiplano peruano-boliviano y a España, donde obtendrá el Gran Premio de Honor en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929). Se destacan sus tempranos murales en la Casa Majorel de Los Cocos, Córdoba (1924), y en la Casa Fracassi de Rosario (1927), en los que desarrolla una sugestiva temática de escenarios y tipos altiplánicos. Pero su obra más conocida y celebrada será sin duda *La chola*, la cual se erige en uno de los hitos de la pintura local de tema indigenista¹.

Cesáreo Bernaldo de Quirós (1879-1969) perfecciona su formación desde muy joven en Europa, vinculándose en España con dos grandes de aquella escuela: Joaquín Sorolla (1863-1923) e Ignacio Zuloaga. Esta conexión estética de Quirós –que transmitirá a sus discípulos, entre quienes descuella Larrañaga– florecerá luego en un costumbrismo de raíz hispana que se manifestará en su representación de los personajes de la tierra, en su caso, el mundo del mestizaje criollo plasmado en su serie *Los Gauchos*.

En el campo de la escultura descollará Luis Perloti (1890-1969), quien había incorporado en su obra las influencias de Ricardo Rojas, el etnógrafo Juan Bautista Ambrosetti y el naturalista Eduardo Holmberg, lo que lo llevará a recorrer el Altiplano andino y a profundizar el camino de una clara opción indigenista que marcará toda la etapa inicial –sin duda la más valiosa– de su vasta producción. Este camino contaba entre sus iniciadores al gran escultor Lucio Correa Morales (1852-1923), quien fuera admirado maestro de Perloti. El proyecto de este último para el concurso del Monumento a los Héroes de la Independencia Argentina en Humahuaca –realizado junto con el arquitecto Héctor Greslebin– obtendrá el segundo premio, cediendo el primer puesto al presentado por Ernesto Soto Avendaño (1886-1969), parte de cuya obra adherirá asimismo a la tendencia americanista.

Paralelamente, el movimiento indigenista desplegará una producción de alta variedad y calidad de diseño en

el campo de las artes decorativas, aplicadas e industriales. Uno de los impulsores iniciales de esta tendencia será el polifacético Ricardo Rojas, quien en 1914 formulará el proyecto de una escuela de artes industriales en el ámbito de la Universidad Nacional de Tucumán, como un modo de promover canales técnicos apropiados para una interpretación moderna de las tradiciones prehispánicas regionales. Estas iniciativas desembocarán poco después en la institución del Salón Anual de Artes Decorativas a partir de 1918 y en la organización de la Exposición de Artes Industriales y Aplicadas (1924)².

Este rico ideario americanista tuvo además en la industria editorial un importante espacio de divulgación pública, y no sólo por los contenidos conceptuales de los textos editados, sino por los aportes estéticos de las presentaciones gráficas. En un listado necesariamente conciso, cabe mencionar en primer término a las publicaciones ligadas a las artes aplicadas, como el bello álbum *Viracocha. Dibujos Decorativos Americanos* (1923), de Gonzalo Leguizamón Pondal y Alberto Gelly Cantilo; el *Silabario de la Decoración Americana* (1930) de Ricardo Rojas y el *Manual de Arte Ornamental Americano Autóctono* (1935), del español Vicente Nadal Mora (1895-1957).

Respecto del aporte específicamente gráfico, se destacan, entre otros, algunos diseños para las cubiertas de diversas obras publicadas en la época aquí analizada: el de José Bonomi para *La Venus Calchaquí* (1924), de Bernardo González Arrili; el de Raúl Rosarivo para *Pacha Mama* (1931), de Amadeo Sirolli; el del uruguayo Joaquín Torres García para *Metafísica de la Prehistoria Indoamericana* (1939); el de Larrañaga para el *Anuario Plástica* (1944) y el de Luis Seoane para *Mates burilados* (1945), de José Sabogal.

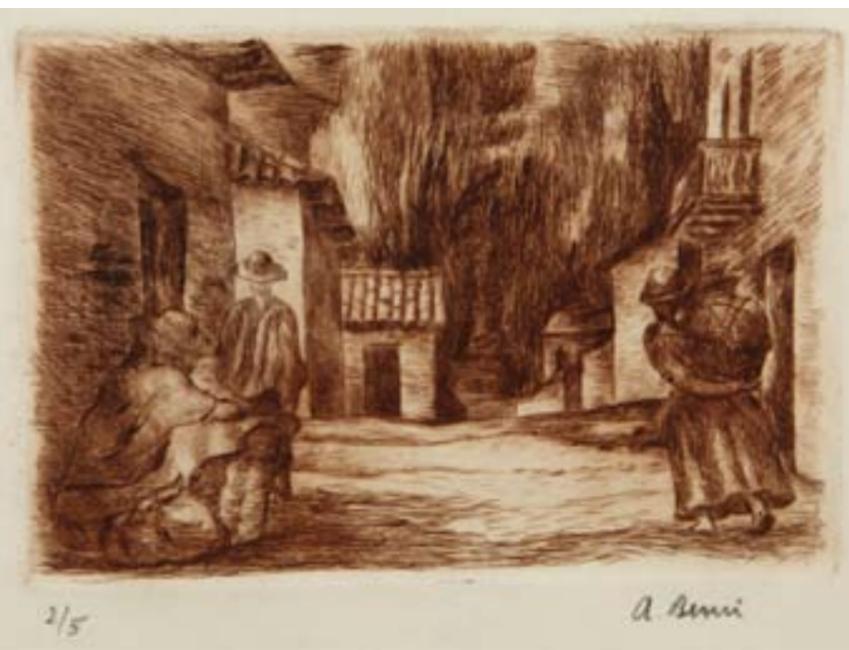
La iniciación americana de los “modernos”

Pero falta abordar aún un tema para nada menor: el de aquellos artistas plásticos que, sin formar parte del tronco cultural indigenista, fueron seducidos por la cosmovisión americana, es decir, por el paisaje geográfico, ritual y humano de un continente al que descubrirán recién tras una etapa previa de formación en los principios de la tradición artística europea. Concentrándonos en apenas un puñado de nombres, es ineludible mencionar a Antonio Berni (1905-1981), Lino Enea Spilimbergo (1896-1964), Raquel Forner (1902-1988) y Libero Badii (1916-2001). En todos los casos, el viaje iniciático –seguido a veces de largas estadías– a nuestras provincias y/o a los países de raigambre andina constituirá parte inseparable de la “revelación” indoamericana.

El interés de Berni por la temática nativa asoma desde muy temprano en su pintura, como lo muestra *Jujuy* (1937), una obra de aliento muralístico que corona –esta vez mediante una cita alejada de la tradición urbana o “grin-

Alfredo Gramajo Gutiérrez, *El pesebre* (Navidad 1929), 1932, óleo sobre tabla, panel central 113,5 x 107,3 cm, paneles laterales 91,3 x 76,7 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Inv. 1887/03/03





Antonio Berni, *Paisaje del norte*, aguafuerte sobre papel, 11 x 17 cm. Colección Mauricio I. Neuman

ga”– esa magnífica saga pictórica del realismo social nacional que integra junto con *Desocupados* (1934), *Manifestación* (1934) y *Chacareros* (1935). Pero esta mirada hacia la Argentina profunda adquirirá más tarde la categoría de una etapa completa, cuando entre 1951 y 1953 abra en su trayectoria la estación norteña a la que pertenece su serie *Motivos Santiagueños*.

De igual modo, la América andina y el país “interior” tendrán una significación fundamental en la trayectoria creativa de Spilimbergo, trayectoria que en su caso irá de la mano de una profunda vocación docente que desarrollará primero en Bolivia y después, en tiempos de la primera presidencia del general Perón, en la ya mencionada y mítica Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán. Allí integrará una deslumbrante pléyade de artistas invitados, entre quienes se contaban el escultor Lorenzo Domínguez, los grabadores Pompeyo Audivert y

Víctor Rebuffo y el dibujante Lajos Szalay; este equipo de lujo se completará con el aporte de los pintores regionales Timoteo Navarro, Luis Lobo de la Vega, Medardo Pantoja y Francisco Ramoneda.

El viaje a Bolivia realizado por Forner en 1936 junto a su marido, el escultor Alfredo Bigatti, abrirá en su obra un paréntesis americano que se refleja en sus registros de aquel encuentro con un mundo que la deslumbra. De igual modo, Libero Badii (1916-2001) cederá a la fascinación que ejercerán en él las culturas arcaicas de América, marcando una señal memorable en su rica travesía creativa.

Huyendo de una Europa a la que el fascismo y el nazismo habían tornado irrespirable, la pintora austríaca Gertrudis Chale (1898-1954) reiniciará su vida en la Argentina, a la que va a adoptar como su nueva patria. Muy pronto extenderá su interés a nuestras provincias del Noroeste –a inicios de los años 50 residirá una temporada en Salta– y a los países andinos, por los que efectuará un largo recorrido que la vinculará con artistas de la corriente indigenista, como Guzmán de Rojas en Bolivia y Codesido en Perú. Su conexión espiritual con Indoamérica será profunda y persistente, y su obra abarcará tanto los registros de viaje como las pinturas de aliento metafísico con que reflejará los suburbios de Quilmes.

Fuera de toda clasificación fácil, Ramón Gómez Cornet (1898-1964) se sitúa temporalmente en este último tramo, pero difiere de sus acompañantes en la actitud y las metas. Si había llegado a plantearse la ruta de la vanguardia moderna, la abandona sin medias tintas en 1924, abismándose en su provincia natal, Santiago del Estero, donde asumirá ser el intérprete exclusivo de su tierra y sus gentes, quizá porque –como él mismo diría alguna vez– “se pinta mejor lo que se conoce”. Y para probarlo nos entrega *La Urpila* (1946), que resume en una sola obra la inversión de una vida.

Para cerrar este breve análisis sobre la tendencia americanista presente en nuestras artes visuales –y antes de abordar el impacto de la misma corriente en el universo de la arquitectura–, creemos apropiado convocar el nombre del impar Sesostris Vitullo (1899-1953), escultor cuya obra alcanza un vigor constructivo que a veces pareciera fundirla con aquella disciplina. A diferencia de Chale –que viene a recrear su vida a este lado del océano–, Vitullo desarrollará su trayectoria en París, recibiendo las enseñanzas de Bourdelle. Pese a la distancia, este artista de la más decidida modernidad consigue enlazar magistralmente su búsqueda con un impulso estético que refiere al imaginario

precolombino. Nos dejará dos obras que bastan para inscribirlo en la historia del arte universal: el *Monumento al General San Martín* (1950) y la mítica *Eva Perón Arquetipo Símbolo* (1952); abstracta la primera, figurativa la última, a la que hemos elegido para abrir y cerrar la exposición a la que acompañan estos textos. La calidad de “arquetipo-símbolo” con que el artista la inviste –una piedra sagrada, cósmica, sacrificial– le otorga ese carácter intemporal que la convierte, a la vez, en un monumento arcaico y en una pieza de vanguardia.

El Neocolonial: una corriente arquitectónica ecléctica

Llegados a este punto –y adentrándonos ahora en el campo arquitectónico–, resulta necesario señalar que la extensión, formas y grado de intensidad adoptados por esta corriente de reivindicación nacional y americana no serán los mismos para todo el continente, y ni siquiera para las diversas regiones argentinas. Si bien el movimiento se extenderá desde las antiguas posesiones españolas de California, Texas y la Florida, en los Estados Unidos, hasta el extremo sur de América, habrá importantes variantes ligadas a factores étnicos y culturales. En aquellas naciones de predominio racial indígena y mestizo –como México, Perú o Bolivia–, la vertiente neocolonial se verá acompañada por otra de visible acento indigenista, en el que la referencia prehispánica se torna inevitable. En cambio, la hegemonía estética hispanocriolla será casi absoluta en países de fuerte presencia inmigratoria de origen europeo, como Argentina o Uruguay, donde las alusiones al universo precolombino reflejarán fundamentalmente un imperativo de raíz ideológica.

En el caso de México, el fervor nacionalista emanado de la Revolución hará que el movimiento neocolonial se desarrolle en un terreno especialmente fértil. Con el decidido impulso del ministro Vasconcelos, el gobierno lo patrocinará como estilo oficial. El Perú será otro de los países en el que el Neocolonial adquirirá título de arquitectura nacional, aunque con particularidades emanadas de su perfil étnico-cultural. El arquitecto Pedro Belaúnde sostiene que mientras los conservadores se inclinaron por la variante hispanoamericana de la corriente, los progresistas dieron su apoyo al Indigenismo. Sin embargo, las realizaciones de la arquitectura neoindigenista serán escasas, prevaleciendo en cambio la fusión prehispánico-colonial conocida como “estilo neoperuano”, que tuvo como destacado representante al arquitecto y escultor español Manuel Piqueras Cotoí (1885-1937).

Otra característica a considerar será el importante componente ecléctico asumido por el movimiento, así como las variantes estilísticas emergentes del mismo. Ya hemos señalado la convivencia de los modelos indigenista y neocolonial. Ahora bien, dentro de este último cabe reconocer, además, subvariantes hispanistas y americanistas. Son buen ejemplo de la primera dos magníficos edificios neoplaterescos de Buenos Aires –el Teatro Nacional Cervantes (1921) y la casa matriz del Banco de Boston (1925-1928)–, mientras que la residencia porteña de Ricardo Rojas representa cabalmente la



Ramón Gómez Cornet, *Muchachos Santiagueños*, 1927. óleo sobre tela, 60,5 x 50,5 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Inv. 8815

vertiente americana e indigenista; pero enseguida volveremos sobre este último caso, dada la relevancia de su aporte a la temática aquí abordada.

Aparte de lo apuntado es necesario consignar otro fenómeno destacable, cual es el de la inclusión de elementos pertenecientes al código formal del *Art Déco* dentro de obras predominantemente neocoloniales, así como la frecuente alternancia en el empleo de ambos estilos. Ello se explica por su coexistencia temporal y por la ya mencionada actitud ecléctica, verificándose en el paralelismo estético con que se expresara, por ejemplo, el arquitecto Alberto Gelly Cantilo (1887-1942), quien durante su eficiente gestión como Director General de Arquitectura del Consejo Nacional de Educación se sentirá igualmente cómodo proyectando escuelas en Neocolonial o en *Déco* neoindigenista.

A propósito de lo anterior, queremos también llamar la atención sobre la aparente contradicción de que dos de los representantes consagrados de la Arquitectura Moderna latinoamericana se expresaran inicialmente apelando al Neocolonial, como son los casos del mexicano Luis Barragán (1902-1988) y del brasileño Lucio Costa (1902-1998). Barragán lo hará durante su período de Guadalajara, al cual pertenecen obras como la notable Casa González Luna (1928). A su vez, Costa tuvo una activa participación en la fundación del SPHAN (Servicio del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional), y supo revalorar la rica tradición arquitectónica colonial del Brasil. Aunque suene paradójico, este retorno a las raíces debe entenderse como una de las formas preliminares que adoptara en Iberoamérica la Modernidad, ya que la inmersión en la propia tradición era tomada como un arma eficaz para enfrentar el eclecticismo terminal en que habían caído los Academicismos de origen italiano y francés. En tal sentido, vale entonces reconocer al Neocolonial una real calidad protomoderna.

La vertiente neocolonial argentina: nostalgia y memoria de la raíz hispanoamericana

La Argentina desempeñará un destacado rol en el panorama americano del Neocolonial, pero su participación –con ser cuantitativamente menor que la que le cupo a México o Perú– sobresaldrá especialmente en el área teórica, donde los dos representantes principales del movimiento, Ángel Guido (1896-1960) y Martín Noel (1888-1963), ejercerán una influencia de relevancia continental.

La acción de Noel se potenciará durante su actuación como miembro de la Academia Nacional de Bellas Artes, que integrará desde su misma fundación (1936) y de la que llegará a ser Presidente (1944-1963); en tal sentido, será fundamental el impulso que significara para el conocimiento de la arquitectura nacional y americana la edición de las valiosas series de *Documentos de Arte Argentino* (1939-1943) y *Documentos de Arte Colonial Sudamericano* (1943-1960).

Así como Noel tendería a mantener un equilibrio entre la vertiente española –y más especialmente andaluza– y la hispanoamericana dentro de su visión del Neocolonial, Guido dedicará su ferviente militancia americanista a la exaltación de la fusión hispanoindígena presente en el mestizaje arquitectónico surandino, tema al que concurrirá tanto el trabajo de tal título como los posteriores *Orientación espiritual de la arquitectura en América* (1927) y *Redescubrimiento de América en el arte* (1940).

Ahora bien, además de sus aportes teóricos, ambos desarrollarán paralelamente una importante práctica arquitectónica. Por lo pronto, cada uno de ellos será autor de una casa-manifiesto de su postura: Noel la concretará en la residencia de su familia (1920-1922) –hoy Museo de Arte Hispanoamericano “Isaac Fernández Blanco”–, mientras que Guido lo hará primero en su propia casa de Rosario (1926) y luego en la que le encargara su amigo y maestro Ricardo Rojas (1927), quien lo distinguirá con el apelativo de “Arquitecto de Eurindia”. En su faz de urbanista, sobresalen sus planes reguladores para las ciudades de San Miguel de Tucumán y Salta (1938), en los que, según señala el profesor Alberto Nicolini, Guido transfiere sus teorías a escala social y “redobla sus críticas a la invasión del eclecticismo cosmopolita”.

La producción de Noel será mucho más amplia, y se extenderá a varios países del ámbito iberoamericano. Hará centro en ese paradigma arquitectónico hispanoárabe que es el casco de la estancia *Acelain* (1920-1924), en las sierras bonaerenses de Tandil, pasando por el pabellón argentino en la ya citada Exposición de Sevilla (1929), e incluirá sus

obras de la región andina, que tanto encendiera su imaginación: la sede de nuestra embajada en Lima (1927-1928), el Teatro de Potosí (1947) y el convento de San Francisco, en La Paz (c.1948).

Otros representantes del Neocolonial en la Argentina serán Estanislao Pirovano (1890-1963), Jorge Birabén (1895-1954) y Ernesto Lacalle Alonso (1893-1948), todos en Buenos Aires. En las provincias se destacarán el ya mencionado Juan Kronfuss y Jaime Roca (1899-1970) –a quien se debe la remodelación del tradicional Colegio de Monserrat (1926)–, ambos actuantes en Córdoba; el chileno Daniel Ramos Correas (1898-1992), que trabajará toda su vida en Mendoza, y el español Fernando Lecuona de Prat (1911-1966), activo en Salta desde 1935.

Como ya señaláramos, la corriente neoindigenista será poco relevante en nuestra arquitectura, siendo sus principales representantes Héctor Greslebin (1893-1971) y el español Ángel Pascual (1893-1960). Greslebin –que unirá a su condición de arquitecto una importante labor como arqueólogo– se inclinará naturalmente hacia la revaloración de las culturas precolombinas y llegará a construir una casa con motivos ornamentales tiwanakotas, aunque aplicando su propuesta estética sobre el tipo de un clásico *petit hôtel* a la francesa, con lo que ésta no irá más allá de una resolución superficial. Más interesante es el proyecto para un *Mausoleo Americano*, que presentara junto con Pascual al Salón Nacional de 1920, y que supone un hábil ejercicio de fusión entre elementos arquitectónicos mayas, aztecas y surandinos.

Pero aunque la suya fuera una postura aislada, Greslebin no fue el único en explorar el estilo neoindigenista en nuestra arquitectura. Hemos expresado antes que Alberto Gelly Cantilo se destacó en el proyecto de escuelas públicas dentro de los parámetros de ese lenguaje, en una interpretación que podemos ubicar como inscripta en la estética del *Art Déco*. Un buen ejemplo de ello lo constituye la Escuela “Joaquín B. González” (1932), cuyas aberturas de perfiles

Héctor Greslebin y Ángel Pascual, *Proyecto Mausoleo Americano*, (Detalles y partes contiguas al mausoleo)1920, acuarela sobre papel. Colección Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti -FFyL- UBA, Bs. As.



escalonados, frisos decorativos geométricos, vitrales y bellísima herrería artística refieren a motivos propios de la cultura prehispánica chaco-santiagueña y a otros de inspiración incaica.

Agreguemos a todo lo dicho que la afirmación del Neocolonial encontrará un punto de apoyo singularmente importante en los aportes de historiadores como el padre Guillermo Furlong (SJ) y el arquitecto Mario Buschiazzo (1902-1970), así como en la creación de la Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos (1938), cuyas acciones fundantes estuvieron exclusivamente ligadas al relevamiento científico y a la preservación del patrimonio arquitectónico del período colonial, lo cual incidiría en su consecuente difusión y valoración públicas. Buschiazzo tendrá en este proceso un rol fundamental, tanto como responsable de la etapa inicial de restauración –y, en los casos de pérdida de los edificios originales, de reconstrucción– cuanto como investigador de la temática y fundador del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas (1946) de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires que hoy lleva su nombre.

El estilo y sus variantes en la arquitectura porteña

Al estudiar el desarrollo del estilo genéricamente denominado Neocolonial en la ciudad de Buenos Aires, veremos que reconoce características singulares, identificables tanto a partir de la idiosincrasia cultural de la ciudad como de las opciones estilísticas asumidas por cada autor.

Si comenzamos por analizar la obra de Martín Noel –sin duda el referente porteño más importante del movimiento–, lo primero que resalta en ella es un sesgo eminentemente ecléctico, especialmente verificable en su antigua casa familiar (1920-1922). Si la fachada de acceso al pabellón central exhibe inequívocas referencias coloniales hispanoamericanas –portada de reminiscencia arequipeña, balcones limeños, rejas californianas (en versión hollywoodense)–, la fachada lateral que mira a los jardines se transforma, sin solución de continuidad, en una clara alusión neoplateresca; de igual modo, mientras el gran hall de recibo rinde tributo al Renacimiento español, el cañón de la biblioteca contigua reproduce libremente las pinturas ornamentales de la Capilla Doméstica de la Manzana Jesuítica de Córdoba (vale la aclaración, de nuestra Córdoba). Respecto del paisajismo, Noel optará siempre por la rica tradición hispanoárabe de Andalucía.

Como ya anticipáramos –y según puede comprobarse en su única obra porteña, la casa-museo de Ricardo Rojas (1927)–, Ángel Guido privilegiará sin excepción la vertiente hispanoamericana del modelo, tomando en este caso como imagen inspiradora para la fachada exterior la de la histórica Casa de la Independencia, en Tucumán, y la de una casona aristocrática arequipeña para el frente interior que sirve de telón al primer patio. No contento con ello –y cediendo tanto a la orientación cultural de su comitente como a su propio y exaltado americanismo–, Guido ambientará la biblioteca con elementos decorativos estrictamente precolombinos, que van desde el dintel tallado en madera de la puerta de acceso –que reproduce el friso de la célebre Puerta del Sol de Tiwanaku– a la simulación de la cantería labrada incaica y a la abertura trapezoidal que la conecta con el escritorio contiguo; a esto se agrega una chimenea de reminiscencias tiwanakotas y llamativas guardas con motivos ornamentales provenientes de cerámicas prehispánicas peruanas, bolivianas y argentinas.

A su vez, Estanislao Pirovano se inclinará en buena parte de sus obras por el Neoplateresco español, tal como puede apreciarse en la antigua residencia de la familia Carabassa (1923) –hoy Museo Evita– y en la casa de O’ Higgins y Mendoza (1922), en Belgrano, en las que hace gala de un acabado dominio del estilo, destacándose sus detalles de exquisita herrería artística. En la antigua sede del diario *La Nación* (1929) se decide, en cambio, por una fachada de fastuoso linaje barroco mestizo surandino.

En cuanto al Neocolonial de estirpe hispanoamericana, se verá reflejado en la obra de varios arquitectos. Entre ellos se cuentan Carlos Schmitt, que alcanzará uno de los hitos del modelo en la casa –hoy museo– de Yrurtia (c.

1921), y Pelayo Sáinz, quien lo aplicará en la remodelada fachada de la iglesia de San Telmo (1931). Se inscriben asimismo en tal tendencia temas tan diversos como el puente Uriburu (1932-1938) y la iglesia de Santa Adela (1940).

Con todo, creemos que la variante hispanista tendrá mayor relevancia dentro del universo neocolonial de Buenos Aires; al menos, será la elegida para las obras de mayor importancia institucional y más alto impacto urbano. Tal será el caso de dos edificios emblemáticos ya citados: el Teatro Nacional Cervantes (1921), obra del andaluz Fernando Aranda (1882-1959) y de Bartolomé Repetto (1904-1981), y la casa matriz del Banco de Boston (1925-1928), del inglés Paul Bell Chambers (1868-1930) y el norteamericano Louis Newbery Thomas; ambos exhiben el sello estético del Neoplateresco, y proporcionan una definición magnífica a las esquinas de amplia perspectiva visual en que están implantados. El Cervantes reproduce casi literalmente la fachada de la Universidad de Alcalá de Henares, mientras que el Banco se inspira algo más libremente en motivos ornamentales platerescos tomados del Hospital de la Santa Cruz de Toledo, el Convento de San Marcos de León y la Librería de la Catedral de Santiago de Compostela.

La vertiente neoplateresca será asumida también por los arquitectos Francisco Squirru (1894-1969) y Ángel Croce Mujica; es oportuno aclarar que Croce Mujica fundó en 1919 la revista *El Arquitecto* –a la que Squirru se incorporará poco después como codirector–, la que hasta la segunda mitad de la década del 20 contribuiría a difundir el Movimiento Neocolonial a escala nacional e iberoamericana. Aparte de los mencionados, el Neoplateresco será frecuentado por otros distinguidos profesionales, como los hermanos Antonio (1887-1966) y Carlos Vilar (1891-1986), autores del imponente Banco Popular Argentino (1926-1931) –hoy HSBC– que domina la esquina de Florida y Perón.

A modo de epílogo

No queremos abandonar el tema del Movimiento Neocolonial argentino sin señalar la que quizás haya sido su más visible particularidad: la de adornarse con galas ajenas. Vemos así que Noel, Guido o Pirovano –por mencionar sólo a los autores más representativos de la corriente– persiguieron en sus mejores obras una recreación idealizada de nuestro pasado arquitectónico, recreación en la que los elementos sin duda más suntuosos de las vertientes cusqueña, arequipeña, altoperuana o californiana, junto a los del Neoplateresco español, venían a agregarse –o lisa y llanamente a suplantarse– a las imágenes demasiado “pobres” del acervo colonial rioplatense, como si su ascético “minimalismo” fuese insuficiente para despertar el entusiasmo de una adhesión. En cualquier caso –y para ser justos con sus manifiestas intenciones–, su rescate apuntaba sobre todo a la entronización de una nueva arquitectura hispanoamericana que pudiese enfrentarse exitosamente a la avalancha ecléctica de modelos italianos y franceses con que el liberalismo venía “vistiendo” a las ciudades del país y el continente desde la segunda mitad del siglo XIX; en resumen, y por decirlo de una vez: sus razones primeras y últimas eran fundamentalmente ideológicas. Vale eximir entonces de la prueba de la exactitud a quienes, antes que nada, estaban librando una batalla cultural.

Es justo apuntar, por fin, que si la estética neocolonial no logró imponerse sobre la hegemonía academicista –ni competir con el Racionalismo que habría de sucederla–, le cabe en cambio el indiscutible mérito de haber establecido un espacio de reflexión regional sobre la tradición cultural común de Iberoamérica, a más de revitalizar la gran corriente arquitectónica vernacular que la nutría y a la que había venido a dar continuidad.

Notas

1. *La chola* de Guido nos sitúa, a la vez que frente una obra canónica de la corriente indigenista, ante una situación conceptualmente paradójica. Esta imagen que nos mira de hito en hito, aunque reclinada sobre textiles de diseño andino, tocada con un breve sombrero autóctono y con la ofrenda de ánforas de barro y frutos de la tierra a sus pies, refiere en lo esencial a todo un catálogo del tema propio de la historia del arte europeo, desde las Venus de Giorgione y Tiziano, pasando por *La maja desnuda* de Goya o la *Gran odalisca* de Ingres, hasta la más que evidente *Olympia* de Manet. El blanco casi luminoso, lechoso, de la piel de la modelo, está lejos de los matices cobrizos o terrosos propios del habitante nativo del Altiplano. Pero otra cuestión más por considerar –a nuestro juicio fundamental– es la que se refiere al asunto de la desnudez en el arte. Mientras que en Occidente se trata de una tradición perfectamente asimilada, puesto que pasa sin interrupción del paganismo al cristianismo –o sea que transita desde el mundo grecorromano a la Modernidad, atravesando el Renacimiento, el Barroco, el Neoclasicismo, el Impresionismo, el Realismo y el Cubismo–, en el ámbito cultural surandino queda fuera de cualquier tipo de consenso o validación social. Por su parte, el pintor boliviano Cecilio Guzmán de Rojas nos enfrentaría pocos años después a un caso similar con *El triunfo de la Naturaleza* (1928), un magnífico óleo de aliento simbolista perteneciente al Museo Nacional de Arte de La Paz, en el que una joven pareja indígena se exhibe desnuda, con el agregado escenográfico referencial del paisaje, una estela tiwanakota y algunas mantas andinas. Esta aparente incongruencia conceptual en dos obras paradigmáticas del Indigenismo militante, que echan mano en su acto de manifiesto al “lenguaje del adversario”, nos coloca frente a una interpretación abierta: ¿La formación europea de los artistas pesó más que sus propósitos fundacionales de un nuevo movimiento? ¿La intención última fue la de producir un gesto expreso de sincretismo estético? No lo sabemos, por lo que la interrogación queda latente como un ingrediente más de nuestra profunda admiración por las obras.

2. No resulta casual que estas iniciativas para incorporar el ideario indigenista y americanista en los programas oficiales de enseñanza se produzcan bajo las administraciones democráticas –y efectivamente legales– de los presidentes Hipólito Yrigoyen y Marcelo de Alvear, y que hayan sido alentadas por los primeros gobiernos de signo popular del siglo XX. No obstante ello, la matriz educativa eurocéntrica instaurada por la *élite* conservadora de la Generación del 80 impidió en la práctica la ampliación y florecimiento de esta experiencia, que podría haber influido positivamente en el fortalecimiento de una conciencia cultural propia.

Luis Perloti, *Promesante jujeña*, cerámica policromada, 76 x 57 x 34 cm.
Colección Museo de Bellas Artes de la Boca Benito Quinquela Martín, Bs. As.





La hora americana 1910- 1950

El americanismo del indianismo al indigenismo

ROBERTO AMIGO

Este texto curatorial de *La hora americana* comparte las limitaciones de toda exposición monográfica que, a pesar de la aspiración a la totalidad, es solo una elección fragmentaria del tema. Más cuando el americanismo fue una de las corrientes estéticas más relevantes de la primera mitad del siglo veinte; decenas de artistas la practicaron con fuerte convicción y en otros fue sólo un momento significativo de sus trayectorias. Los estudios americanistas han sido una rama fuerte en los ensayos académicos¹, sin embargo su presencia ha sido limitadísima en el discurso institucional del Museo Nacional de Bellas Artes desde la segunda mitad del pasado siglo. En este sentido, esta exposición cubre parcialmente tal vacío, situación originada por la preferencia de la definición moderna de qué es el arte argentino sobre otras tradiciones visuales; agravado por la noción de lo moderno acotado a los modelos europeos y norteamericanos, sin calibrar la transformación regional tanto de los géneros pictóricos como de los discursos sobre ellos.

No se intenta suplantarse esa identificación moderna del arte argentino del siglo veinte, como autonomía de las formas o como arte de compromiso político, sino de pensar un relato heterogéneo, donde la noción de la tradición y lo nuevo como pares enfrentados pueden entremezclarse perdiendo su prístina validez, con modernidades asentadas en otras tradiciones electivas. Es el deseo de pensar la frase de Juan Acha “sólo lo popular puede ser moderno en el Perú” para el arte argentino, aunque lo popular quede limitado a su representación, más que al lenguaje con que se construye la imagen, y a la crisis de la imagen moderna con lo popular, porque en América Latina su fuerza motora es el pasado que aquella propone eliminar.

Aunque sea una obviedad, es necesario remarcar que se trata de dar cuenta de cómo desde las imágenes se expresaron las ideas de sectores de la elite intelectual que asumieron el americanismo como discurso legitimador entre 1910 y 1950, cómo el americanismo es una afirmación en disputa que se sostiene en categorías diversas, entre ellas: curindia, indianismo, incaísmo, nativismo e indigenismo.

Francisco Ramoneda, *El Misachico* (detalle), 1934, óleo sobre tela, 70 x 60. Colección Museo de Bellas Artes de la Boca “Benito Quinquela Martín”, Bs. As.

1.

La celebrada Exposición Internacional de Arte de 1910 no sólo había agudizado la tensión no resuelta entre lo nacional y lo internacional, sino que también hizo notable la fractura entre los artistas de la generación decimonónica y de la camada del nuevo siglo que comenzaba a dominar los aparatos institucionales. Estos artistas se integraron como fuertes actores al nacionalismo cultural, en el que cobró fuerza nuevamente el americanismo. Esta idea cargaba su propia tradición, desde las revoluciones y las guerras de la Independencia como la identidad criolla común, superadora de aquellas locales que luego predominaron. Los enfrentamientos militares para definir los límites territoriales de los estados modernos, el europeísmo de la tradición liberal y conservadora, más la exitosa ingeniería social para la construcción del imaginario homogéneo de la nación colocaron al americanismo en una situación de latencia, más aún en el terreno de las artes visuales donde la implantación de los lenguajes y géneros europeos fue para alcanzar no sólo la distinción cultural que acompañase el progreso económico –necesidad para ser aceptada como nación civilizada- sino también para constituir aquella imagen escolar de una nación predestinada y heroica.

Durante el clima del Centenario se recuperó el pasado no sólo como acto conmemorativo, sino como agente de la reactivación nacional para enfrentar los desafíos de la sociedad moderna; algunos intelectuales consideraban que desde la conciencia histórica podía llegar a lograrse la armonización de los elementos cosmopolitas que aparejaba la inmigración. Ese mismo pasado activado en el presente obligaba a pensar aquello que constituía la nacionalidad, y el indio ocupó un lugar predominante junto a lo español (superado el antihispanismo liberal del siglo XIX, en particular desde el Cuarto Centenario de 1892). En este sentido, *La restauración nacionalista* de Ricardo Rojas, informe encargado por el Ministerio de Justicia e Instrucción Pública sobre la enseñanza de la historia, desarrolló el programa del nacionalismo historicista como integrador de la sociedad. El arte debía recorrer el camino propuesto por Rojas: no adorar el pasado, como si tratase de un culto, sino que desde el sentido histórico promover “un esfuerzo generoso y conscientemente realizado en favor del territorio, del idioma, de la tradición ó de la hegemonía futura del país”. Para ello había que regenerar el “patriotismo instintivo” mediante “la restauración del espíritu indígena que la civilización debe salvar en todas partes por razones estéticas y religiosas.”²

La “doctrina euríndina” se inició, entonces, en la necesidad estatal del programa educativo reformista. Antes de llegar a la afirmación estética de la misma, Rojas necesitó comprender la formación de la raza, tarea que acometió en *Blasón de plata*. En este ensayo, Rojas profundizó la idea de la fuerza esclarecedora del *indianismo*, el instinto colectivo que proviene de la naturaleza y del *hispanismo* legado de la conquista. Rojas rompió así con el principal tópico liberal decimonónico de civilización y barbarie, para realizar la defensa histórica y espiritual del mestizaje:

El pueblo argentino, al cobrar conciencia de sí mismo durante el siglo XIX, ha padecido un doble extravío acerca de sus orígenes: en lo que tenía de americano creyó necesario el antihispanismo, y en lo que tenía de español juzgó menester el antiindianismo. Semejante posición espiritual era el resultado de una deficiente información histórica, o la deformación del pasado a través de las pasiones políticas, o la prueba de que la propia conciencia nacional no había llegado a su madurez. La nueva posición que ahora buscamos ha de consistir en el equilibrio de todas las fuerzas progenitoras, dentro de la emoción territorial. [...] El haber considerado la cuestión de los indios sólo desde el punto de vista etnológico, ha contribuido también a que nos apartásemos de su recuerdo. [...] Han olvidado que en la conciencia de un pueblo ha de considerarse también la impregnación espiritual del suelo y de la historia. [...] El denuedo con que nosotros defenderíamos nuestro suelo es como el denuedo con que ellos lo defendieron. Muchos cantos monótonos que arrullaron mi infancia provinciana

brotaron de sus charangos y sus quenás. [...] Toda esa tradición indiana, legada substancialmente al nombre argentino, viene para nosotros desde lo firme de la tierra y lo hondo de los siglos. Ella ha de entrar, con el bronce y el oro, en las aleaciones de nuestro tipo definitivo. Las naciones no reposan en la pureza fisiológica de las razas –quimérica por otra parte-, sino en la emoción de la tierra y la conciencia de su unidad espiritual, creada por la historia, por la lengua, por la religión, por el gobierno, por el destino.³

Así, la consideración sobre la formación de la raza es la antesala de la escritura de *Eurindia*, publicada en 1924, donde se establecen los criterios estéticos de la nacionalidad. Este derrotero intelectual de Rojas necesariamente parte de lo telúrico para alcanzar la organización social: primero la emoción y el instinto identifican al nativo con su territorio; luego los númenes del lugar se convierten en conciencia colectiva mediante su acción en el individuo; y finalmente las instituciones deben acomodarse al grupo. La doctrina de *Eurindia* es resultado de la unión de la teosofía, el humanismo y la democracia europea con la afirmación de la pertenencia americana por el espíritu de la tierra.

Alfredo Guido, en una tinta, logra dar síntesis visual de las ideas de Rojas: la naturaleza americana es el fuerte árbol del legado cultural prehispánico. El hombre desnudo avanza hacia su destino solar, camina para entrar a la puerta del templo teosófico americanista. Alfredo Guido y su hermano, el arquitecto Ángel Guido, fueron los principales propagadores de las teorías de Rojas en Rosario, ciudad que por su ubicación geográfica -a media distancia del cosmopolitismo de Buenos Aires y de la vida del interior- era el lugar más apto para llevar a cabo la regeneración nacional desde las artes plásticas, literatura, música y arquitectura. Adriana Armando, en un ensayo de este catálogo, ha profundizado el peso del americanismo en la cultura de Rosario. Por eso, sólo señalar brevemente la relevancia de los murales de Alfredo Guido en la residencia de José Pedro Majorel en Los Cocos de 1924 y en la

Ángel Guido, Boceto para *La Salamanca* de Ricardo Rojas, 1943, pastel y lápiz sobre papel, 60 x 79 cm
Colección Museo Casa de Ricardo Rojas, Bs. As.



de Teodoro Fracassi en Rosario de 1927, generalmente olvidados cuando se trata del muralismo en la Argentina; además contemporáneos de los primeros murales mexicanos modernos. Su condición decorativa doméstica obliga a pensarlos desde otra tradición que no es la del arte público, estatal, sino la del programa estético de sectores de la elite confiados excesivamente en su papel irradiador, murales indicadores de como encarnaron las ideas americanistas en una ciudad poblada en su gran mayoría por inmigrantes El *Lago Titicaca y alrededores* de la casa Fracassi, resuelto con pincelada abierta y vibración cromática, combina la consistencia narrativa con el conocimiento preciso de la geografía, la arquitectura y las costumbres. En el mural de la casa Majorel predomina una mirada marcada por la nostalgia, notable en el fragmento “Idilio incaico”, representación del yaraví. Este género musical producto de la fusión de la música incaica con la trova española, ejemplifica la síntesis europeo-americana preconizada por Rojas como nuestra identidad.

El extraordinario cofre tallado para conservar la bandera del Segundo Centenario de Rosario de 1925, es una pieza notable para comprender el alcance de la ornamentación americana en las artes decorativas, pero también de las ideas nacionalistas que buscaron en el americanismo un marco legitimador desde la historia. Al calor de las ideas de Rojas se potenciaron los estudios de los ornamentos americanos para el desarrollo de las artes decorativas, que desde 1918 tuvieron su propio salón. El mismo Rojas escribió *El silabario de la decoración americana* en 1930, línea que concluye con el *Manual de arte ornamental americano autóctono* del español Vicente Nadal Mora. Entre las publicaciones educativas, que tienen como primera referencia los trabajos de Martín Malharro, sobresale la propuesta de Gonzalo Leguizamón Pondal y Alberto Gelly Cantilo: *Viracocha. Dibujos decorativos americanos*, editados en 1923. Mediante ejercicios de cuadrícula los niños debían aprender a trazar los dibujos diaguitas y calchaquíes hasta internalizar sus formas geométricas.

El programa de Rojas no era una rememoración sino la herramienta para capturar a las masas inmigratorias por el destino espiritual del “suelo”, idea integracionista afirmada en su participación en el proceso democrático de ascenso popular del radicalismo. Así, no fue en el caso de Rojas una reacción conservadora sino el intento de superar la raza como factor material de la civilización. Graciela Ferrás ha señalado con claridad que Rojas logró

... comprender en el ‘indio’ raíces provenientes de las grandes civilizaciones del mundo, que confluyen en la elaboración de un tipo autóctono americano que encarna una dimensión universal y que, a su vez, constituye la base de nuestra nacionalidad. Al mismo tiempo que podría pensarse que la nacionalidad tenía un sustrato étnico en el indio, la idea de crisol de razas disolvía este sustrato en una dialéctica abierta de las razas ‘por venir’ que encontraba su sentido más íntimo en su facticidad: ‘todo’ es argentino en esta tierra, todo elemento extrínseco pasa a ser ‘otra cosa’ al pisar este suelo; pasa a ser ‘argentino’.”⁴

En cuestiones estéticas no sólo lo andino era lo euríndico, sino también alcanzaba a las otras regiones del país; la trilogía de pintores la conformaban Jorge Bermúdez, Fernando Fader y Cesáreo Bernaldo de Quirós. Este último realiza un retrato alegórico del escritor en 1926, sobre una tela anterior, *El erudito* de 1916. Es probable identificar este retrato oculto con el del filólogo español Marcelino Menéndez Pelayo. De este modo, la elección de la tela usada (en un artista que no necesitaba realizar semejante recurso económico) tiene peso simbólico: es la nueva etapa americanista preconizada por Rojas. Es también el programa de Quirós, que había dejado atrás su etapa española para comenzar a representar sus “gauchos” entrerrianos. Sin embargo, a pesar de la cooptación de Rojas para catalogar a toda expresión artística que reflejase la geografía nacional como de Eurindia, es en las representaciones actuales sobre

aquel territorio “argentino” en donde había llegado el dominio del incanato donde sus ideas cobraron primera forma plástica, tal vez porque las pinturas regionalistas del Noroeste se desarrollan en paralelo a su pensamiento.

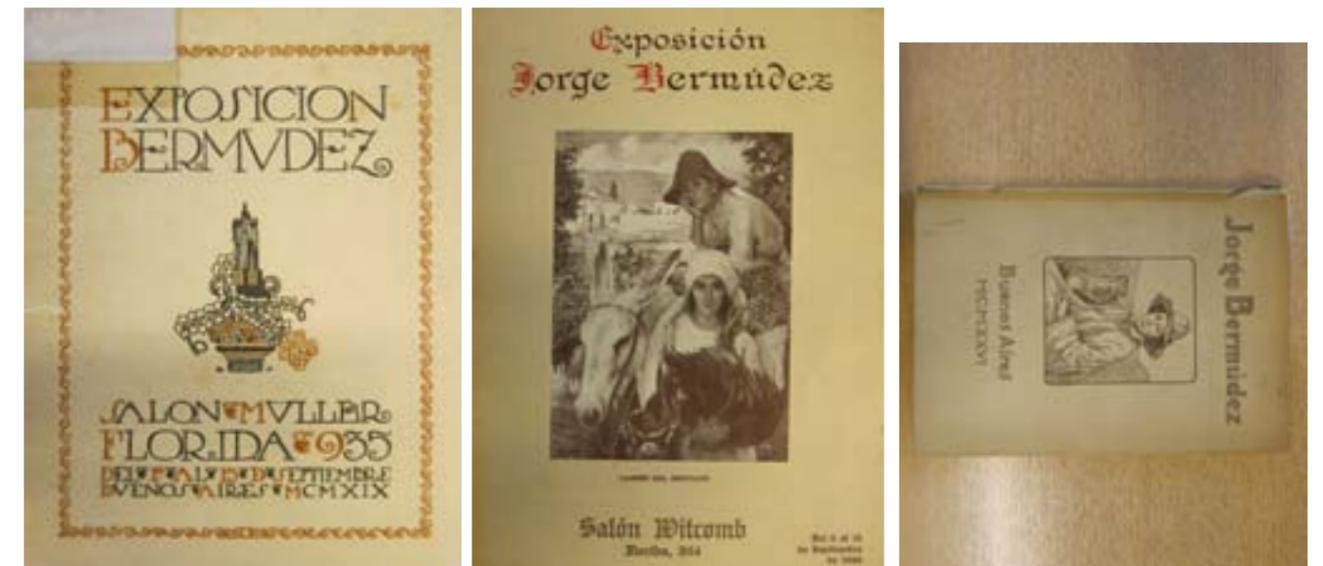
2.

Ricardo Rojas ocupó un papel central en la vertiente incaísta, cuyo centro imaginario era el Cuzco, no sólo por el impacto de sus ideas y sus contactos con arqueólogos, artistas e ilustradores sino también por sus dramas teatrales. En particular por *Ollantay. Tragedia de los Andes*, cuyo estreno se llevó a cabo en 1939 en el Teatro Nacional de Comedia, con dirección de Antonio Cunill Cabanellas, con el auspicio de la Comisión Nacional de Cultura⁵. Los bocetos fueron realizados por Ángel Guido, la escenografía por Gregorio López Naguil y la música de Gilardo Gilardi. Se conserva el vestuario de Coyllur, interpretada por Luisa Vehill. El argumento principal es el rapto de Coyllur, nombre que significa “hija del Sol” por su amado Ollantay, es decir “Titán de los Andes”. Historia de un amor prohibido que Rojas fundamenta desde el historicismo: “*Mi Ollantay funda su verosimilitud en documentos arqueológicos, no mezcla personajes indígenas con españoles; sus indios, suntuosamente ornados, son actores de una leyenda prehistórica en el ambiente de un mito trágico.*” En 1943 se estrenó *La Salamanca. Misterio colonial*, dirigida en este caso por Enrique Rozas, también con bocetos de Ángel Guido y escenografía de López Naguil, la música fue realización de Carlos Vega y Silvia Eisenstein⁶, en el elenco nuevamente Luisa Vehill en el rol protagónico femenino.

La mirada incaísta en la Argentina alcanzó su mejor expresión visual en las obras de la francesa Leonie Matthis y Luis Perloti. El incaísmo es una mirada al pasado, a diferencia del indianismo que observa el indígena del presente, por eso su estrecha relación con los descubrimientos arqueológicos. Matthis, radicada desde joven en Buenos Aires, recorrió las provincias del norte acompañada de su marido, el pintor español Francisco Villar⁷. En 1939, el mismo año del estreno de *Ollantay*, Leonie Matthis expuso en la Galería Müller el conjunto de guaches de *Viaje al país de los Incas: Cuzco en el presente y Evocaciones del Cuzco Imperial*, resultado de un viaje por Bolivia y Perú⁸.

El mismo año 1939, Ricardo Rojas publicó su ensayo sobre el escultor Luis Perloti. Formado por Lucio Correa Morales en el interés por los motivos americanos, su trabajo con Eduardo Holmberg (h) lo acercó a los dibujos arqueológicos y etnográficos. Perloti viajó al territorio andino en 1925 para exponer en la Exposición del Centenario de la Independencia de Bolivia, cuando ya había iniciado sus figuras de tipos. En el Salón de 1924 presentó *Pulca*

Catálogos de exhibiciones de Jorge Bermúdez en Buenos Aires.



Puma y Niña del Cuzco y al año siguiente *Viejo del altiplano*. En 1928 participó con el arquitecto Héctor Greslebin en el proyecto para el Monumento de los Héroes de la Independencia en Humahuaca saliendo en segundo lugar del retórico propuesto por Ernesto Soto Avendaño. Héctor Greslebin fue uno de los puntos nodales en la trama del americanismo, en la red que se tendía hacia la arquitectura desde la arqueología⁹.

Notas de arqueología calchaquí de Juan Bautista Ambrosetti tiene ilustraciones, entre otros, de Eduardo Holmberg (h.), artista que no ha sido observado desde la historia del arte, a pesar de sus paisajes del norte resueltos con pinceladas yuxtapuestas con la presencia de ruinas prehispánicas, como los Torreones Incaicos de Fuerte Quemado de la provincia de Catamarca. Entre los dibujantes de expediciones sobresale la obra de Martín Jensen, en los años veinte, integrante de las expediciones arqueológicas de Salvador Debenedetti. El costumbrismo representa lo visto, al participar los artistas en expediciones arqueológicas pueden otorgar una densidad histórico cultural, una larga duración, para sus motivos del presente.

3.

Otro aspecto de estas ideas circulantes es la oposición de la vida en las provincias del interior al cosmopolitismo de la gran urbe. No sólo como oposición al ritmo metropolitano, al vértigo de la modernidad, a la diversidad de lenguas europeas sino también la afirmación de la perduración en ellas del “alma de la tierra argentina”. Es en esta relación telúrica –el habitante determinado por el suelo- desde donde se afirmó el tema iconográfico principal: la figura del indio en el paisaje. Aunque su resolución visual parezca sencilla, el trasfondo ideológico que la misma soporta no lo es: cómo sentir la naturaleza del territorio que ha sido definido como nación. Por eso el marco en el cuál actúan estas imágenes con mayor efectividad es en la función homogeneizadora del programa educativo, que no es únicamente el espacio cerrado del aula infantil sino que debe comprenderse también su extensión en la academia de arte, el museo y el salón nacional; con el profesor de dibujo egresado de la primera como el nexo entre las instituciones artísticas y el pueblo.

Esta cuestión del territorio de las provincias del Noroeste como reservorio espiritual de la nación moderna se encuentra bien expresada en las novelas y ensayos de Manuel Gálvez, tanto en *El diario de Gabriel Quiroga*, 1910, como en *El solar de la raza*, 1913¹⁰. Estos escritos hallaron en la herencia española la raíz de la nacionalidad, las cualidades de la raza nueva. Esta no era considerada una esencia consolidada sino que su amalgama se lograba mediante el apostolado intelectual, uno de cuyos campos de acción era el arte. Este programa de nacionalismo moderno en la práctica, según Gálvez, se llevaba a cabo mediante la representación de los paisajes y tipos de las provincias del noroeste argentino,

tal como aconsejó al pintor José Merediz: “Él debe ahora realizar en nuestros viejos pueblos en Jujuy, en Salta, en Catamarca lo que ha hecho en Segovia y Toledo. Será así el revelador de nuestro paisaje de provincia. En aquellas ciudades pobres, humildes, silenciosas, todavía coloniales, vive el alma de nuestra raza.”¹¹

Jorge Bermúdez y José Sabogal en Tilcara, 1916. Archivo José Sabogal, Lima. Cortesía Museo de Arte de Lima



José Sabogal, *Carnaval de Tilcara*, 1918, óleo sobre tela, 56 x 66 cm. Colección particular, Lima. Cortesía Museo de Arte de Lima.

La ruptura de la identificación de pampa y patria es clave para comprender la instauración de una naturaleza heterogénea, en la que el paisaje y los tipos norteños permiten subrayar lo argentino asociado con lo andino, y la subyacente noción de la perdurabilidad mestiza de una cultura originaria. En este sentido, la quietud de la naturaleza y el hieratismo de la figuras es la representación de la certeza de un territorio predestinado. La naturaleza “argentina” se propone como el factor de asimilación de la inmigración; el paisaje es el espacio común donde, a diferencia de la urbe, es factible el predominio de lo autóctono sobre lo inmigrante.

Jorge Bermúdez, discípulo de Ignacio Zuloaga, es el mayor exponente del pasaje del regionalismo español al regionalismo indianista. Algunas obras tempranas como *La cacharrería* señalan el mimetismo con la pintura de su maestro. El género costumbrista fue subsumiéndose en el del paisaje con figuras, Bermúdez sin embargo establece el modelo del “tipo” en el primer plano pictórico. Su paleta se torna luminosa al pintar al aire libre en las provincias de Catamarca y Jujuy en 1914 y 1915. La figura de fuerte volumen en primer plano y el paisaje de fondo, de cerros y caseríos, alcanza

su resolución temprana en *Gallero viejo* de 1914, con la materia pictórica aplicada de manera homogénea. Es simple y efectiva: el viejo extiende el gallo hacia el espectador. Con habilidad los ojos enrojecidos son ubicados en la misma línea de los cerros, uniendo el primer plano con el último. *El niño del huaco* es un motivo programático, reiterado con variantes. Cómo antes el gallero viejo, el niño también ofrece al espectador su cultura: un huaco sostenido con cuidado entre las dos manos. Un detalle complementa el discurso: una pequeña medalla religiosa cuelga del cuello. Uno de los mejores gráficos de la historia argentina, Raúl Rosarivo, utilizó el mismo recurso en el singular pastel de una tejedora india desnuda, con un collar del que penden estampitas católicas. Esta presencia de la religión, tan afianzada en la recuperación hispanista, no debe confundirse con su defensa desde el nacionalismo integrista, en estos casos actúa como parte de esa tradición cultural del mestizaje.

En la obra de pareja calidad de Bermúdez sobresale *Don Panta Vilques*, presentada al Salón Nacional de 1920, no sólo por la fuerza de ese rostro indio, la biografía que relatan las manos y los matices en la textura de la vasija del primer plano, sino también por el desplazamiento del tipo costumbrista al retrato costumbrista. Un género que ofrece una obra clave por década en la región, con *El tuerto de Pucará* de José Antonio Terry en los treinta y *El curandero Zapana* de Francisco Ramoneda en los cuarenta.

Desde 1911, Terry se encontraba radicado en Jujuy, una decisión de aislamiento, estimulada por su sordomudez. Terry provenía de una familia de la elite, su padre fue un destacado ministro conservador y embajador en Chile¹². Terry recibió una educación esmerada en Buenos Aires, Santiago y París, con una estadía en Madrid¹³, regresó en 1910 a la Argentina. Por el dominio de la pintura de tipos es convocado, junto a Pompeyo Boggio, por Juan Bautista Ambrosetti y Salvador Debenedetti del Museo Etnográfico de la Universidad de Buenos Aires, a un viaje arqueológico por las provincias del noroeste argentino. Terry, finalmente, eligió Tilcara para vivir. Logró su estilo personal en obras marcadas por el dominio de la luz homogénea, en tonos bajos que aumenta la tensión del realismo de la figuración generando la sensación de extrañamiento en el espectador. En algunas obras como *La enana Chepa con su cántaro* aún perdura la marca de la pintura de Zuloaga y en otras, como *La hilandera de Tilcara*, surge la voluntad de capturar los matices lumínicos. Ni siquiera cuando intenta la composición narrativa con varias figuras, logra superar el clima de aislamiento en que las envuelve, por ejemplo en *Semana Santa en Tilcara*. Hasta cuando ubica sólo dos figuras, como en *Hacia la Chichería* o *Las picanteras*, no hay conexión entre ellas pero tampoco hacia el espectador, siempre distante. Terry quedó atrapado en la descripción de tipos, a los que podía cargar de carácter moral como la adolescente de *Inocencia*. La figura doliente de *El tuerto de Pucará*, con su enorme cardón, posee a la vez la fuerza del retrato y el sentimiento religioso.

El Salón Nacional desde su inicio en 1911 tuvo un papel central en la legitimación artística y en la invención del arte nacional como representación de los tipos y los paisajes, en el segundo certamen se entrega un premio a una pintura americanista: *Tipos quichuas de la Quebrada de Humahuaca* de Pompeyo Boggio. Este italo-argentino, aún en 1921, envió al salón obras similares como *Hombre de la puna*. El premio de 1912, sin duda, fue observado por un joven peruano, que estudiaba en la Academia Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires: José Sabogal, futura cabeza del indigenismo peruano¹⁴.

Recién egresado con el título de profesor de dibujo, Sabogal aceptó un cargo docente en Jujuy, donde se relacionó especialmente con Bermúdez, con el que pintaba al aire libre los paisajes, que enviaba luego al Salón Nacional. Cuando expuso por primera vez de manera individual en la Biblioteca Popular de San Salvador de Jujuy presentó cuarenta telas que permiten reconstruir los viajes por la zona: Quebrada de Humahuaca, Río Grande, Tilcara, Purmamarca y La Tablada. Este panorama del territorio era acompañado por las vistas de edificios coloniales, también de la ciudad de Jujuy. La obra de Sabogal en la Argentina se encuentra dispersa, pero las conocidas denotan la influencia de Bermúdez en los tipos, pero una mayor independencia en la construcción de algunos paisajes sin figuras, como *Cardón solitario*, que se asocia con la tendencia hacia el simbolismo de la naturaleza. Además de exponer en el Salón Nacional en

1918 (*Tarde jujeña y Limeña*) participó con un grupo de artistas organizados como Sociedad Nacional de Artistas Pintores y Escultores. El núcleo de esta asociación lo formaban los *Artistas del Pueblo*, que convocaron al Primer Salón “sin jurados y sin premios”. En esta ocasión, Sabogal presentó una tela *Carnaval de Tilcara* resuelta con un dinamismo y un uso del color que lo distancia de aquellos compañeros en Jujuy.

La representación de la cultura popular campesina tuvo su mejor exponente en Alfredo Gramajo Gutiérrez. Desde las ideas de Proudhon –ya lo había argumentado Martín Malharro– era posible defender el arte nacional como partícipe de las emociones del pueblo, y desde allí

validar la representación de la geografía en que se fusionan hombres, costumbres y naturaleza. La representación de las costumbres podía constituirse en un programa que reuniera tanto a los artistas de izquierdas como al nacionalismo cultural. De este modo, Gramajo Gutiérrez es el que mejor comprende la necesidad de que la modernidad establezca un puente con la religiosidad del pueblo y la fiesta, de expresar sin retórica su condición social, su estado de ánimo. Gramajo Gutiérrez antes que resolver el costumbrismo desde una imagen congelada del tipo autóctono prefirió las escenas narrativas de la vida de la comunidad, la elaboración estilística de un realismo sostenido en la policromía del arte popular y, en algunos casos, con la ruptura del formato tradicional del cuadro para optar por el tríptico heredero del retablo. La distancia con el arte ejecutado según el modelo académico fue comprendida por Leopoldo Lugones: “La franqueza de su valentísimo color alcanza a ratos la sinceridad de los primitivos. Tiene aquella pureza de ardiente sangre que anticiparon los minios flameados al horno en la vidriera por el sol traslúcida; aquella cosa a la vez perfecta y terrible que se perdió con la fe, cuando la academia formuló la retórica del calvario.”¹⁵

4.

La prioridad de la pintura de “carácter nacional” para los premios del Salón Nacional fue un estímulo para el desarrollo de los que se denomina “nativismo”. Marta Penhos ha definido esta categoría como referencia “a un conjunto de valores vinculados a la tierra y a la tradición, identificaban contenidos e intenciones artísticas y, asimismo, legitimaban el presente al incluirlo en una genealogía histórica.”¹⁶ A pesar del carácter local asimilacionista del término nativismo, cuando la pintura tiene como asunto los tipos y costumbres de las provincias norteñas es preferible nominarla como “indianismo”, menos ambiguo que nativismo aplicado a toda imagen de lo autóctono¹⁷.

En 1924, en pleno desembarco de las vanguardias, el premio del Salón Nacional fue otorgado a *La chola* de Alfredo Guido. Una pintura bañada en el azul modernista. La iconografía de Venus tendida en el lecho, remite a la *Maja desnuda* de Goya y a la *Olimpia* de Manet como modelos para la pose frontal del cuerpo femenino desnudo,



Terry con el retrato en el *Tuerto de Pucará*. En el fondo la pintura *Hacia la Chichería, Tilcara, Jujuy*

mientras que el cortinado azul recuerda al de *La gran odalisca* de Ingres. La particularidad gestual de esta figura es la posición en alto de los brazos –sin cruzarse tras la cabeza como en la figura de Goya– en un movimiento más musical que el de una figura tendida, probable búsqueda de sinestesia. Es una pintura mencionada tempranamente como ejemplo de las ideas de Eurindia por la fusión entre la iconografía europea del desnudo y los elementos americanos, como el sombrero, los frutos, la vasija, los textiles, los rasgos de los ojos. Es una imagen seductora visualmente y, a la vez, ambigua en su sentido, ya que Guido retrotrae el desnudo nuevamente al discurso literario, distante de la representación realista. El término chola indica una mujer mestiza, pero también es señal de la migración de lo rural a lo urbano, que puede suponer lo prostibulario. En la serie de aguafuertes de 1923, conjunto de arquitecturas, tipos y costumbres andinos, sobresale *Virgen del Lago*. El procedimiento intelectual para construir la imagen es el mismo luego usado en *La chola*, un motivo iconográfico europeo trasplantado al registro americano¹⁸.

En 1926 el cordobés José Malanca, recién regresado de Europa, obtuvo una beca para el viaje por América, desde entonces fue uno de los artistas más constantes en enviar pinturas americanistas a los salones, desde *Paisaje de Bolivia* en 1927 hasta la notable *Altiplano* de 1941¹⁹. Desde 1930 estaba casado con la poeta arequipeña Blanca del Prado que integraba el grupo de intelectuales próximo a José Carlos Mariátegui²⁰. La de Malanca es una pintura estimulada por las convicciones ideológicas, es un americanismo político. Al igual que su mujer participó de la revista *Amauta*. En el viaje a New York de 1929, Malanca tuvo el encargo de conformar la red que intentaba establecer Mariátegui, y como corresponsal mantuvo los lazos del intelectual peruano con los numerosos exiliados en la Argentina²¹.

La pintura de Malanca obliga a pensar el pasaje del nacionalismo cultural al indigenismo como discurso sobre lo representado, más que como una cuestión estilística. Malanca continuó con la pincelada al estilo de su admirado Giovanni Segantini y con las recetas posimpresionistas exitosas en el público de Fernando Fader. Así, debe ponerse en discusión el realismo como el único estilo posible para la representación de la pintura de compromiso político en los años veinte y treinta, y desmontar que la argumentación nacionalista es siempre válida para interpretar la pintura de paisaje con tipos costumbristas.

Exposición José Sabogal en Amigos del Arte, Buenos Aires, 1928. Colección Luis E. Wuffarden. Cortesía Museo de Arte de Lima



5.

En septiembre de 1928 José Sabogal inauguró en las salas de Amigos del Arte una exposición con 41 pinturas con motivos de Cuzco, Lima, Huancayo, Huanta y Puno, más 11 estampas de “estilo incaico” y 25 xilografías sobre Cuzco y Arequipa. Esta gran exposición consolidó a Sabogal como uno de los artistas centrales en el arte latinoamericano para el público local, permitía confirmar la tesis de una pintura de motivos americanos con lenguaje plástico moderno. Amigos del Arte había demostrado siempre un fuerte interés por el arte de la región, en el caso peruano notablemente desde

1925, cuando expuso objetos coloniales e indígenas del Museo Rada de Lima y otra muestra de motivos incaicos realizados por Sinet. La muestra de Sabogal se incorpora en esta línea constante, pero merece remarcarse una exposición que la precede en el mismo año de 1928: las ochocientas piezas entre cerámicas y textiles de “arqueología peruana de Nazca y Trujillo” que habían sido adquiridas por el Museo Etnográfico de la Facultad de Filosofía y Letras. Sin duda, el año de 1928 fue uno de los más relevantes en la calidad y diversidad de las exposiciones en las salas de Florida 639, sólo señalo aquellas que podían encontrar un punto de contacto con la de Sabogal: la gran muestra de Figari, ocupando tres salas, que presentaba su singular lazo entre motivo tradicional y lenguaje plástico moderno, los frisos de Alfredo Gramajo Gutiérrez; más las pinturas de Alfredo Guido y los tejidos indígenas para el pabellón argentino de la Exposición Ibero Americana de Sevilla.

La exhibición inmediatamente anterior a la de Sabogal fue la Cesáreo Bernaldo de Quirós: la serie de los gauchos entrerrianos. Sabogal era consciente del desafío que planteaba seguir al éxito de Quirós, sus pinturas “estaban tratadas en intensa gama roja que necesariamente tenía que ser perjudicial para los expositores siguientes. Y tal sucedió conmigo, al principio el público encontró desvaído mi cromatismo.”²² El Museo Nacional de Bellas Artes adquirió *Cruz Velacuy*, *Cuzco*; el Jockey Club optó por *Cuesta de San Blas*, perdida en el incendio de la sede el 15 de abril de 1953. La obra de Sabogal funcionó en su recepción como expresión de la modernidad no radical, con tendencia a la estilización que lo alejaba para la crítica del naturalismo expresivo de pintores como Quirós y a los continuadores lumínicos de Fader. Sabogal era, entonces la opción para la pintura moderna con motivos americanos y andinos, que complementaba el de los motivos rioplatenses en lenguaje moderno cubierto por Figari. Desde ya, los artistas tradicionalistas podían llevarlo a sus filas, al igual que los grabadores sociales. En un contexto marcado por los debates entre la “tradicición” y el “arte nuevo”, su obra actúa desde otro discurso modernizador, el americanista.

La exposición más relevante de la década siguiente fue la de Enrique Camino Brent en la Galería Witcomb en 1939, donde fue adquirida *La plaza mayor de Paucartambo* por la Comisión Nacional de Bellas Artes con destino a la colección del MNBA, en la que ya se encontraba *Cruz Velacuy* de su maestro. Como afirma Luis Eduardo Wuffarden pocas obras sintetizan como la de nuestra colección pública la vertiente paisajista de Camino Brent: la amplia panorámica, el interés por la arquitectura popular, el carácter escenográfico, las estilizadas figuras de las llamas y la pastora, el contraste de colores intensos, la modulación rítmica de las masas en la ondulación del suelo, las construcciones, las sierras y las nubes en “una armónica simbiosis que vincularía secularmente a las culturas tradicionales del Perú con su entorno geográfico.”²³

Unos años antes, en 1935, el pintor boliviano Cecilio Guzmán de Rojas expuso en Buenos Aires sus 27 telas sobre la Guerra del Chaco. Fuerte alegato sobre la paz, terminada la contienda con mediación argentina. Guzmán de Rojas había establecido amistades con artistas argentinos en su estadía madrileña en los años veinte, en particular con Enrique de Larrañaga, y luego mantuvo contactos con Ramoneda y Soto Avendaño en viajes a Jujuy. La exposición más relevante del pintor potosino en Buenos Aires, luego de aquella pacifista, fue la de Witcomb en 1943 con la serie del Machu Picchu: paisajes de naturaleza y ruina que reavivan la idea de la geografía americana en nuevos contextos nacionalistas.

6.

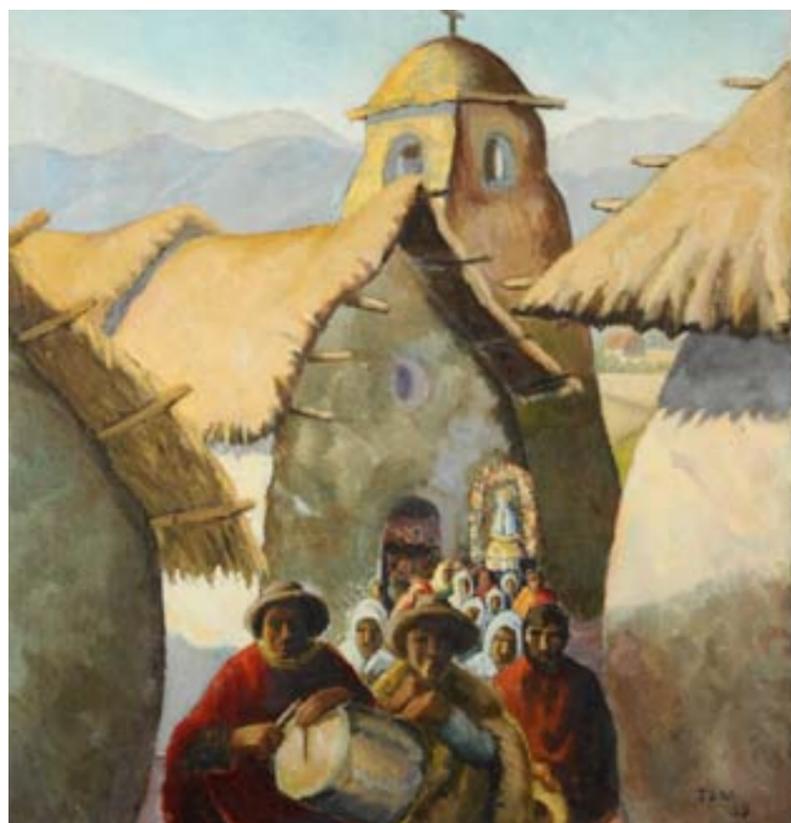
Atilio Terragni es, probablemente, el único eslabón del academicismo del siglo XIX con el asunto americanista. Egresó en 1908 de la Academia Nacional de Bellas Artes, para continuar sus estudios en Roma, gracias a la beca Europa. A su regreso en 1914, Pío Collivadino lo incorporó como profesor en la Academia, pero al año siguiente fue contratado por la provincia de Tucumán, donde llegó a ser director de la enseñanza artística. En una producción de alta calidad técnica pero atada a concepciones decimonónicas, sobresale *Atardeciendo* de 1920. Los estudios pautados para cada uno de los



Mario Anganuzzi
En el pesebre, 1935, óleo sobre tela
196 x 200 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes,
Inv. 8886

Arturo Travi
Día de la Virgen, 1939, óleo sobre tela
104,5 x 98,5 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes,
Inv. 1791

Luis Varela Lezama
La vidala, 1940
óleo sobre tela, 140 x 150 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes,
Inv. 6671



detalles de esta pintura de gran formato revelan la fortaleza de su dibujo, su dominio de los secretos de la academia. La representación es visualmente potente, dominada por la tonalidad rosada próxima a las tendencias simbolistas, filiación mitigada por su condición de pintura de asunto. Un campesino pauperizado, indio viejo, es representado sedente en un paisaje montañoso en el ocaso del día. La nostalgia del antiguo esplendor de la raza está ya expresada en la solidez del rostro, en la vestimenta campesina, en la bolsa tejida al costado, en las manos nudosas como ramas, pero Terragni potencia el sentido al ubicar la monumental figura en las ruinas del Pucará de Tilcara.

La obra de Fernando Fader fue clave en la formación de las escuelas provinciales: ofreció el modelo compositivo de cómo podía representarse el paisaje con figuras y la técnica para controlar la subjetividad del artista, sin eliminarla, con la atención a las variaciones de la luz en la naturaleza. Esta negación a la disolución del yo, sin asumir un naturalismo meramente descriptivo, permitía dar cuenta de las características singulares de cada región. Buen ejemplo de la huella faderiana es la obra Mario Anganuzzi, que luego de una estadía en Potrerillos, Mendoza, se instaló definitivamente en Chilecito, La Rioja. *Cerril* de 1929, adquirida por la Comisión Nacional de Bellas Artes en el Salón Nacional, captura al espectador con el rostro y la mirada del adolescente, con el hábil manejo de la luz en el paisaje de fondo, con la armonía cromática de la paleta amplia y la relación compleja entre figuras que conforman una unidad visual.

Arturo Travi, *sin título*, óleo sobre arpillera, 60 x 60 cm. Colección MOSE, Bs. As.



Sin duda, el pintor más destacado del Noroeste, desde los años treinta, es Francisco Ramoneda. En 1933 se trasladó a Jujuy junto al escultor Ernesto Soto Avendaño y el arqueólogo Fernando Márquez Miranda. A fines del mismo año instaló definitivamente su taller en Humahuaca, ocupando un lugar central en la cultura de la Quebrada, al abrir su museo-taller en 1936. Su obra de fuerte línea y dominio cromático cierra el ciclo abierto con Jorge Bermúdez en la década de 1910. Su calidad de retratista la trasladó a la representación de los sujetos populares, con una delicada captación psicológica, distante del realismo al que parecía derivar su obra de los treinta, aunque siempre sostenido en el color aplicado según la necesidad representativa, como en la naturaleza muerta de yuyos y altarcitos de la mesa de *El curandero Zapana*²⁴. También logró capturar con emoción cromática las arquitecturas en el paisaje, como en la serie de Yavi o en los techos de Potosí. Su autorretrato es la afirmación de haber encontrado su lugar en el mundo como artista.

En las escuelas artísticas provinciales el “nativismo” deriva del costumbrismo regionalista al telurismo populista en los años treinta y cuarenta. Este telurismo se sostiene en una representación narrativa de las costumbres, fiestas y trabajos, con una afectada impronta literaria que desplaza la representación de las figuras/tipos. Estilísticamente es el abandono definitivo de las recetas posimpresionistas heredadas de Fader por una factura realista con acentos expresionistas. Estas narraciones pictóricas, pintura de asunto, encontraron su legitimación en los salones peronistas aunque su estructura formal es previa, visible en obras como *Pesebre* de Anganuzzi, *La vidala* de Luis Varela Lezama y *Día de la Virgen* de Arturo Travi, los dos últimos afincados en Catamarca²⁵. En la escultura la tendencia es diversa, desde las figuras/tipos que practican Ernesto Soto Avendaño y Juan Carlos Iramain, entre otros, se desarrolla una afirmación retórica y monumental por los mismos artistas, tan notable en el Monumento de la Quebrada de Humahuaca del primero o en la serie de mineros del segundo.

El catalán Miguel Viladrich se trasladó a la Argentina en 1939, tras la derrota republicana en la Guerra Civil Española. Durante su estadía en Catamarca realizó una pintura de tipos regionales de fuerte singularidad, en la que perdura la lectura de los primitivos italianos y flamencos de su obra europea. Su pintura de sutileza cromática, de atractivo inmediato, reitera la representación de las figuras con animales o frutos, reactivación de las antiguas alegorías americanas. La sensación de distanciamiento es radical, Viladrich parece advertir que esos niños y ancianos, como figuras de la tierra, están más allá de nuestra percepción cotidiana²⁶. Su hijo Wifredo, nacido en la Argentina en 1924 (la misma nacionalidad que su madre) integró, siendo adolescente, las Juventudes Socialistas Unificadas, alianza juvenil entre el PSOE y PCE, en el frente de Barcelona. Estuvieron los Viladrich entre 1939 y 1944 en Catamarca. Desde aquí envía sus obras al Salón Nacional, *El Guaica* y *El hijo de la tierra*, con pureza formal sin descuidar los rasgos étnicos. Wifredo en el exilio transitó, principalmente, por dos grandes temas: el de los tipos norteños con el clima de su padre logrado desde el bronce y el de la lucha “antifascista” con la representación alegórica de España. En el conflicto del salón de 1945, el escultor catalán retiró *Pueblo español*, unido activamente a los artistas comunistas y liberales en el marco de la alianza antiperonista. Sintomáticamente las obras retiradas terminaron en un salón paralelo organizado en un local de la Sociedad Rural Argentina²⁷.

7.

Se ha señalado que la Segunda Guerra obligó a generar otras rutas para los artistas²⁸, sin embargo el viaje al Noroeste argentino y los países andinos es una constante desde la década de 1910; de fuerte presencia en los años veinte, además de los ya mencionados en otros apartados, vale indicar a Emilio Centurión, Cleto Ciochini, Ceferino Carnachini, Guillermo Buitrago y Horacio March, este último se estableció en Lima en 1949. Los artistas formados en el París de entreguerras hicieron el viaje americano cuando la guerra no había comenzado o ya finalizado. Lino E. Spilimbergo se movió en el corredor de la cordillera desde su estadía en San Juan, para viajar a Potosí en 1939; Raquel Forner y Alfredo Bigatti visitaron los países andinos en 1936, mismo año que Antonio Berni recorre el Noroeste; Víctor

Cúnsolo se radicó en La Rioja entre 1933 y 1936; el recorrido americano de Libero Badii fue en 1945, estimulado por Gertrudis Chale, y Juan Del Prete fue enviado en 1947 por el Ministerio de Agricultura.

A esta cuestión hay que sumarle los estímulos estatales desde los años treinta para que los artistas recorriesen la Argentina. Las obras “norteñas” de artistas tan diversos como Guido Amicarelli, Antonio Berni, Nicasio Fernández Mar, Ernesto Scotti, Carlos Torrallardona corresponden al apoyo estatal, como ocurrió con otros artistas que optaron por el sur o el litoral. No es la guerra europea, sino el clima americanista de la época –por izquierdas y derechas- y una política de estado nacionalista lo que modifica el rumbo de los artistas. Incluso aquellos que se habían exiliado por el avance nazi-fascista, como Gertrudis Chale, viajaron a Europa durante la guerra.

¿Qué huellas de su viaje andino perdura en la obra posterior de Raquel Forner? Sus apuntes de viaje con tipos costumbristas muestran su extrañeza, su falta de dominio para representarlos, una sorprendente debilidad plástica. Salvo cuando resuelve esas imágenes desde su cultura europea adquirida, como en la notable acuarela del Lago Titicaca estructurada en planos y color. No es factible encontrar rastros objetivos de esta experiencia andina en sus imágenes, pero tal vez en este viaje obtuvo una nueva visión de la humanidad. Visión que antecede y conduce a la trascendencia de su serie inmediatamente posterior sobre las mujeres y el drama español. En sus apuntes coloreados se acerca a la noción de cultura arrasada y hombre sufriente que desarrolla con fuerza en sus pinturas alegóricas. Forner comenzó a ver y oír en el Altiplano.

Antonio Berni obtuvo con *Jujuy* el premio Composición en el Salón Nacional de 1937²⁹. Era el resultado de su viaje al Noroeste del año anterior. La obra del rosarino es distante del costumbrismo regionalista que se presentaba en los salones, la resuelve plásticamente desde el “nuevo realismo”, cuyos fundamentos había publicado el año anterior, y políticamente desde el “indigenismo”. El mismo subraya en *Crítica* al comentar su premio: “pasé por muchas experiencias técnicas para llegar a la expresión actual de nuevo realismo, ligado a nuestra tierra, a nuestra geografía,



Víctor Cúnsolo
Paisaje de La Rioja, 1937, óleo sobre madera, 69,2 x 59,5 cm
Colección Mauricio I. Neuman, Bs. As.

Horacio March
Suburbio salteño, óleo sobre cartón, 24 x 35 cm
Colección Mauricio I. Neuman, Bs. As.



historia y sociedad”. Sin embargo aclara que su realismo es subjetivo, que se dirige a la naturaleza selectivamente, porque le interesa la naturaleza como drama.

Es necesario incluir *Jujuy* entre las grandes pinturas de los años treinta, aquellas realizadas bajo el impacto de la llegada de David Alfaro Siqueiros y la discusión de la posibilidad del muralismo público en la Argentina. En otro ensayo he analizado la relación de *Manifestación*, *Desocupados* y *Chacareros* con los virajes políticos del Partido Comunista Argentino. A grandes rasgos señalaba que la primera pintura debe comprenderse desde la autocrítica local por el fracaso de la línea política de “clase contra clase”, y la disputa con el obrerismo católico; y la última desde las asambleas agrarias del sur santafesino en el contexto del viraje táctico de los frentes populares; se señaló, entonces, la relevancia de la “madona indígena con los ojos abiertos” entre los proletarios y pequeños burgueses sin conciencia revolucionaria de *Desocupados*³⁰.

Desde 1933 la discusión central del PCA fue el problema de la “nacionalidad”, entendida en términos de autodeterminación de los pueblos según la propuesta soviética. El informe de Rodolfo Ghioldi sobre la cuestión es la traslación de las posturas internacionales a la realidad nacional: la consigna de liberación de las nacionalidades oprimidas por el Estado Nacional, incluyen a los indios y a los colonos judíos.³¹ Así *Chacareros*/inmigrantes colonos y *Jujuy*/indígenas pueden interpretarse como la representación plástica de las nacionalidades oprimidas y la cuestión de la propiedad de la tierra. Del mismo modo que *Medianoche en el mundo* expresaba el apoyo a lucha antifascista, otro punto del programa comunista.

Sin duda, Berni conocía los *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* de José Carlos Mariátegui, publicados en 1928, donde se trata en términos marxistas la cuestión del indio y el problema de la tierra, aunque en el caso argentino la reforma agraria planteaba otros desafíos que los de la realidad peruana. Sin embargo en regiones del interior podían ser más fácilmente de aplicar la relación entre raza (nación oprimida) y producción económica. En *Jujuy* regresa significativamente al soporte de arpillera y propone relaciones formales y de motivos con las obras anteriores. *Jujuy* es una obra estructurada desde la figura de espaldas en posición centralizada, resalta no sólo por su posición sino también por la fuerza visual del rojo y verde. Esta mujer colocada en la primera columna divide la naturaleza de la cultura, expresada en las arcadas y la sociabilidad del mercado. El gesto ancestral suplica la bendición de la lluvia, pero fundamentalmente conduce la mirada del espectador a la tierra labrada. En los treinta, Berni aplica su observación al temprano Renacimiento, en particular a Giotto y Masaccio. En *Jujuy* el paisaje y las arcadas recuerdan los frescos *Alegoría* y *Efectos del Buen Gobierno* de Ambrogio Lorenzetti, y el sendero montañoso a la *Adoración de los magos* de Benozzo Gozzoli.

El viaje de Berni a los países andinos, iniciado a fines de 1941 con una beca de la Comisión Nacional de Cultura, cambió su comprensión del arte y la realidad latinoamericana en un recorrido intenso: Bolivia, Perú, Ecuador y Colombia. En diversos artículos publicados en Buenos Aires reflexiona principalmente sobre la tradición regional, que es inventar una nueva genealogía para su obra. En la escritura recorre desde las ruinas precolombinas, la pintura mural religiosa, hasta los artistas contemporáneos peruanos (José Sabogal, Julia Codesido, Camilo Blas y Teresa Carvallo). Berni observa cuestiones técnicas que es factible trasladar a su pintura, como el énfasis en la policromía o el verismo de las figuras para impresionar la mentalidad del pueblo. Así, la lectura sobre el arte del pasado es la posibilidad de su activación en la disputa del presente: el realismo entendido como el arte identitario y singular de Hispanoamérica³². Los numerosos apuntes fueron la base de algunas escasas obras como *Mercado indígena* y de la serie de aguafuertes grabados en 1951. Recientemente se recuperó un mural de tema indigenista de una propiedad de la zona de San Miguel, cuyo diseño recuerda a las acuarelas del MNBA del viaje de 1941-42. La técnica del fresco, nunca practicada por Berni, obliga a estudiar la conformación del taller para su realización.



Antonio Berni
Mercado Colla o Mercado del Altiplano, c. 1936- 1943, pintura mural al fresco buono y al secco, 129 x 330 x 2 cm
Colección Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Malba

En 1939, Splimbergo dictó clases en la Academia de Bellas Artes de Potosí, donde la figura principal era Cecilio Guzmán de Rojas. De las obras de esta etapa destacan las composiciones con cholos, con reiteración de motivos en un proceso de simplificación formal. El despliegue de las mantas norleñas señala la tendencia a acentuar los volúmenes, con un mayor geometrismo dentro de la figuración. Estas obras no forman un programa manifiesto, como en el caso de *Jujuy*, sino actúan como observación de la realidad, del entorno interpretado desde el convencimiento político. Entre 1940 y 1943 viajó a La Rioja, a Chilecito, donde retornó a la pintura de paisajes, que había realizado en San Juan. Luego su papel formador de la enseñanza artística en Tucumán, es uno de los momentos más relevantes del arte en las provincias del Noroeste.

El pasaje de tipo autóctono a indígena campesino, es decir sujeto social, cobra énfasis en el jujeño Medardo Pantoja, discípulo de Spilimbergo y Berni, y en Ramón Gómez Cornet. Este en un corte marcado con la formación europea, se estableció en Santiago del Estero. Si en *Muchachos santiagueños* aún perdura la idea de la figura moderna en clave local, con los colores terrosos de sentido simbólico; en *La Urpila* la niña campesina se encuentra frontalmente digna en su pobreza y soledad, parada delante de los ladrillos del rancho; los elementos habituales de la pintura costumbrista son señales de una quietud inconmovible en su aislamiento: la vasija de cerámica, los choclos y el perro. Si en *Muchachos santiagueños* la sensación era la del paso del tiempo, la de la espera, ahora pareciera no haber esperanza.

8.

Gertrudis Chale fue capturada intensamente por América Latina. Después de formarse en Viena, trabajó en Francia y en España. El avance del fascismo impulsó a su exilio en Buenos Aires en 1934, radicándose en Quilmes. Recorrió la Argentina y los países andinos hasta su muerte en un accidente de aviación en La Rioja en 1956. La correspondencia con Libero Badii, conservada en la Fundación Espigas, revela la sensibilidad de su mirada y los contactos con los artistas andinos, en una nueva red de relaciones que se constituye en los años cuarenta.

La gran cantidad de tintas y acuarelas de rápida factura de las mujeres andinas es uno de los conjuntos más relevantes sobre la región, al igual que las vistas de pájaro sobre los paisajes cordilleranos. Interesa aquí otro aspecto de su obra: la representación de los suburbios en un clima metafísico donde conviven la construcción y la temprana ruina, la pequeña anécdota, el camino perdido y el inicio del tendido eléctrico. Imagen de suburbio en la que los habitantes llevan los rostros del altiplano, de las provincias del Noroeste. Chale —que americanizó su apellido Schalle— fue la primer artista en comprender que la América profunda estaba en los suburbios. Tal vez porque supo “pintar algo inmenso y hondo que aunque no se vea está detrás de todas las cosas.”³³

Para finalizar este parcial recorrido americanista, una de las obras más intensas de la escultura argentina: el monumento a Eva Perón de Sesostris Vitullo. Residente en París desde 1925, recibió el encargo de Ignacio Pirovano, director del Museo Nacional de Arte Decorativo, en 1951. Vitullo desarrolló, según sus palabras, la idea del arquetipo-símbolo liberador de las razas de América, distante del naturalismo habitual de los retratos peronistas³⁴. Originalmente contaba con la inscripción: “Yo seguiré para mi pueblo y para Perón desde la tierra o el cielo. Evita”, una frase de clara ortodoxia que, sin embargo, no facilitó su aceptación por la estética oficial del peronismo. La Evita de Vitullo, como la de Rodolfo Walsh y la de Leónidas Lamborghini, aspira a cuestiones más hondas que la fidelidad fisonomista. Vitullo percibió que el discurso americanista del peronismo solo podía ser realidad desde modernidad de Estado (por eso el escudo justicialista en uno de los lados de la piedra), y que la única realidad representativa de Evita era el mito. Una mujer primigenia, cuyos laureles forman la serpiente americana. No un simple monumento en la que su rostro debía ser reconocido sino el arquetipo. Una imagen internalizada en la memoria colectiva, la protección totémica para el pueblo.

Notas

- 1 El libro más relevante sobre este tema en las artes es Elizabeth Kuon Arce, Rodrigo Gutiérrez Viñuales, Ramón Gutiérrez y Graciela María Viñuales, *Cuzco-Buenos Aires. Ruta de la intelectualidad americana (1900-1950)*, Lima, Universidad San Martín de Porrés, 2009.
- 2 Ricardo Rojas, *La restauración nacionalista. Informe sobre educación*, Buenos Aires, Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, 1909, p. 360.
- 3 Ricardo Rojas, *Blasón de Plata en Las obras de Ricardo Rojas*. Buenos Aires, Librería La Facultad, 1923, tomo 1, pp. 156-164
- 4 Graciela Liliana Ferrás, “Ricardo Rojas: inmigración y nación en la Argentina del Centenario”, *Memoria & Sociedad*, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, vol. 11, núm 22, enero - junio de 2007, p. 13.
- 5 Unos años antes, en 1923, Constantino Gaito presentó su ópera basada en la misma leyenda, cuya recopilación moderna era de Manuel Palacios. Aunque Rojas debe haber tenido presente la gira del Compañía Incaica de Teatro dirigida por Luis E. Valcárcel, en Buenos Aires en 1923, su interés era ubicarse dentro de la historia del Teatro Nacional.
- 6 Véase Héctor L. Goyena, “Carlos Vega, creador de música escénica para *La Salamanca* de Ricardo Rojas”[en línea]. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*. 25.25 (2011). <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/carlos-vega-creador-musica-escenica.pdf>
- 7 González Arrili, Bernardo. “Los esposos del Villar en la Quebrada de Humahuaca”, *Plus Ultra*, junio de 1924, año IX, núm. 93. La obra principal de Francisco Villar, resultado de estos viajes, fue *El Erquencho*, presentada al salón de 1924.
- 8 Continuó con sus temas andinos históricos y costumbristas durante una estadía en Potosí en 1942. Cfr: Gutiérrez Viñuales, Rodrigo “Redescubrimientos del altiplano en la pintura (1910-1945): algunas fuentes estéticas e ideológicas de Alfredo Loaiza”, en José Bedoya, (coord.). *El ojo del pintor. Alfredo Loaiza*. La Paz, Museo Nacional de Arte, 2012, pp. 12-18.
- 9 Véase Daniel Schávelzon y Beatriz Patti, “La búsqueda de un arte y arquitectura americana: Héctor Greslebin (1893-1971)”, *Cuadernos de historia del arte*. Instituto de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Cuyo, septiembre de 1992, núm. 14, pp. 67-63
- 10 Véase Miguel Muñoz, “Manuel Gálvez, crítico de arte”, *Caiana. Revista electrónica de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. N° 1 | Año 2012, en línea desde el 4 julio 2012. :<http://www.caiana.org.ar>. Para las críticas de arte de Manuel Gálvez: *La vida múltiple (arte y literatura: 1910-1916)*, Buenos Aires, Sociedad cooperativa “Nosotros,”, 1916.
- 11 Citado en Muñoz, *ibidem*
- 12 La constante presencia del padre: en el reverso de *Hacia la chichería* anotó “Memorable 26 Aniversario de Pocitos de Mayo entre Chile y Argentina, que mi padre Dr. José A. Terry firmó el día 28 de mayo de 1902, por causalidad hoy he firmado este cuadro titulado ‘Hacia la Chichería’. Tilcara (Jujuy) 23 de mayo de 1928”.
- 13 Terry se establece en Madrid para asistir a la escuela de sordomudos. Sobre Terry véase *José Antonio Terry. Vida y obra*, Jujuy, Museo Regional de Pintura “José A. Terry”, Secretaría de Estado de Cultura, 1981.
- 14 Véase el catálogo *José Sabogal*, Lima, Museo de Arte de Lima 2013, con ensayo de Luis Eduardo Wuffarden y Natalia Majluf. Sigo aquí algunas pautas ya presentadas en Roberto Amigo, “El pintor indianista: José Sabogal en la Argentina”. *Imana tukukug Illapa*, Lima, noviembre 2013, pp- 25-34.
- 15 Leopoldo Lugones, “El artista nacional”, *La Nación*, Buenos Aires, 27 de mayo de 1920. Citado en: Romualdo Brughetti, *Alfredo Gramajo Gutiérrez y el realismo ingenuo*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1978, p. 17. El artista ilustra en 1946 *El País de la selva* de Ricardo Rojas.
- 16 Marta Penhos, “Nativos en el salón. Artes plásticas e identidad en la primera mitad del siglo XX” Marta Penhos y Diana Wechsler (eds.), *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Buenos Aires, CAIA-Ediciones del Jilguero.1999, p. 122. Mirko Lauer refiere el uso del término nativismo, citando a Luis Monguió, para la literatura peruana de asunto autóctono. Lauer propone el término “indigenismo 2” para diferenciar el indigenismo político del cultural, relacionados pero no necesariamente ideológicamente afines. En su definición el “indigenismo 2” es una “fantasía de capas medias urbanizadas en ascenso hacia una modernidad conflictiva”, el argumento se sostiene desde una consideración subjetiva: la culpabilidad criolla frente a lo autóctono sería el detonante de la representación. Mirko Lauer, *Andes imaginarios. Discursos del indigenismo 2*, Cusco, CBC, 1997.
- 17 Es importante diferenciar el uso del término nativismo en la Argentina de su aplicación en Estados Unidos, donde es portador desde mediados del siglo XIX de connotaciones de xenofobia. El texto clásico sobre nativismo en la política americana es John Higham, *Strangers in the Land: Patterns of American Nativism, 1860-1925*, Rutgers University Press, 2002 (primera edición de 1955). Del mismo modo cuando se utiliza el término indianismo es en referencia a Ricardo Rojas, y no a su uso político en el último tercio del siglo XX en Bolivia, para definir la corriente radical de liberación indígena, cuyo exponente fue Fausto Reinaga.
- 18 Arturo Travi, artista radicado en Catamarca, viajero por los países andinos, cita esta obra de Guido en una pintura alegórica de 1937.
- 19 Entre las numerosas obras americanistas, entre el indianismo y el incaísmo, presentadas en los salones hasta los años treinta destacan: Miguel Petrone, *Tata Tintilay*, en 1918,; al año siguiente los objetos calchaquíes de Alfredo Guido y José Gerbino; en el de 1923, *Inti* de Leguizamón Pondal. En los salones de los años veinte es posible tomar registro de los viajes al norte: así, en 1926 Ceferino Carnacini presenta *Humahuaca* y *El*

cardonal, Gaspar B. Fernández, *Mujeres de Tilcara* y Enrique Requena Escalada, *Santera del valle*, al año siguiente Aarón Bilis, *El valle de Huichaira y El muelle de Tilcara*; Emilio Celery, *Recuerdos norteños*, por el que recibe el Premio Estímulo; Cleto Ciocchini, *Paisano catamarqueño*. En 1928, Adolfo Montero obtuvo el Premio Sívori por *Humahuaca*; Guillermo Buitrago, *Elecciones en Chuquink* y el mencionado Carnaccini, *Últimos rayos del sol*, en 1929, Gaspar Besares Soraire, *El día de los difuntos en Sumampa* y José Martorell, *Juan de Dios Quispe, adivino*.

20 La prosa poética de *Los días del sol* de 1938, tiene una referencia sensible a la pintura de Malanca: “ese sol del altiplano que mi marido ha traído”.

21 Véase Fernanda Beigel, *La epopeya de una generación y una revista: las redes editoriales de José Carlos Mariátegui en América Latina*, Buenos Aires, Biblos, 2006.

22 Don Quijote [Solari, Carlos]. “Notas de arte. Entrevista con José Sabogal”. *Mundial*, Lima, año VIII, n. 439, 9 de noviembre de 1928, pp. 54-55. En las otras dos salas de Amigos del Arte, al mismo tiempo que Sabogal, se montaron los paisajes estructurados de Fray Guillermo Butler –un dominico adicto a la pintura de paisaje, tanto de los rincones franceses como de los de los alrededores de su convento en la sierras de Córdoba– y los motivos gauchos del campo argentino del acuarelista Alberto Güiraldes. Véase Patricia Artundo, *Amigos del Arte, 1924-1942*, Buenos Aires, Malba, Fundación Costantini, 2008

23 Luis Eduardo Wuffarden, “Enrique Camino Brent”, Roberto Amigo (dir.) *Museo Nacional de Bellas Artes. Colección*, Buenos Aires, AAMNBA, 2010, vol. 2, p.

24 Para Ramoneda y Soto Avendaño véase el texto de Pablo Fasce en este catálogo.

25 Con variantes personales puede señalarse las pinturas de Raúl E. Bongiorno, Elba Villafañe, Hildara Pérez de Llanso, Eloísa Dufour, Antonio R. Pibernat, Manuel Suero, Enrique Lachaud de Loqueyssié, Juan Passani, José Armanini, entre otros.

26 Véase José Emilio Burucúa, *Miguel Viladrich*, Buenos Aires, Salas Nacionales de Exposición, 1991.

27 Cfr. Diana Wechsler, “Una experiencia del exilio español en la Argentina. Wifredo Viladrich entre el arte y la política” *Migraciones y Exilios*, n. 6, 2005, pp. 65-78.

28 Cristina Rossi, “Cambios de rumbo. Nuevas orientaciones en las rutas artísticas entre 1940 y 1960”, María Baldassarre y Silvia Dolinko, *Travestidas de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, Buenos Aires, CAIA, 2011, pp. 123 y ss.

29 La obra perteneciente a Parques Nacionales se ubicó en el Hotel Llao Llao de Bariloche hasta su privatización por el menemismo. Actualmente en el Museo Provincial de esa ciudad.

30 Véase Roberto Amigo, “El corto siglo de Antonio Berni”, *Berni: Narrativas argentinas*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2010, pp. 23-61; y “*El mismo polvo se incorporará algún día*. Apuntes sobre *Medianoche en el mundo* de Antonio Berni”, *Claridad, la vanguardia en lucha*, AAMNBA, Buenos Aires, 2012, p. 59-74

31 Partido Comunista Argentino. *Boletín interno*, año III, núm. 18. Buenos Aires, octubre de 1933, pp. 6-10.

32 “El pintor colonial Melchor Pérez de Holguín y su realismo dramático”, *La Prensa*, 15 de febrero de 1942; “Sacsahuaman”, *Saber Vivir*, vol. 3, núm. 22, mayo de 1942, p. 27. “El arte de la época colonial: Gorivar, un pintor quiteño.” *La Prensa*, 31 de mayo de 1942. Los posteriores: “La escultura quiteña de la época colonial.” *La Prensa*, 15 de abril de 1943, “Pancho Fierro.” *Correo literario*, vol. 2, núm.10, abril de 1944. P. 5. Debe sumarse el impacto de este viaje en la discusión muralista local: “La pintura mural en la Argentina.” *Forma: Órgano de la Sociedad de Artistas Plásticos*, núm.23, noviembre de 1942, pp. 2-3. También regresa al comentario sobre el arte colonial al final de la década: “Consideraciones sobre el arte colonial en América.” *Saber Vivir* año 8, núm. 89, marzo-abril de 1950, pp. 33-36.

33 Citado en Raúl Santana (curador). *Gertrudis Chale. El “estar” en América*, Muntref, 2006, p. 9. Véase Mauricio Neuman *Gertrudis Chale. Una pintora en el mundo andino*. Buenos Aires, Latin American Art, 2009.

34 Cfr. Andrea Giunta, “Polémica en torno a las imágenes de Eva Perón”, *Escribir las imágenes, Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, p. 127 y ss. Al morir Vitullo en 1953, la obra rechazada quedó olvidada hasta 1973, entonces conocida por su difusión en la revista *Crisis*. Fue adquirida por Guido Di Tella en 1996 y se trasladó a la Argentina, donde fue exhibida en la Fundación Proa.



Gertrudis Chale
Mineros (Bolivia), pastel sobre papel, 35,2 x 46 cm
Colección Mauricio I. Neuman, Bs. As.

Exposición



Sesostris Vitullo
Eva Perón - Arquetipo Símbolo, 1952
piedra de Grad, 112 x 95 x 60 cm
Colección Universidad Torcuato Di Tella, Bs. As.





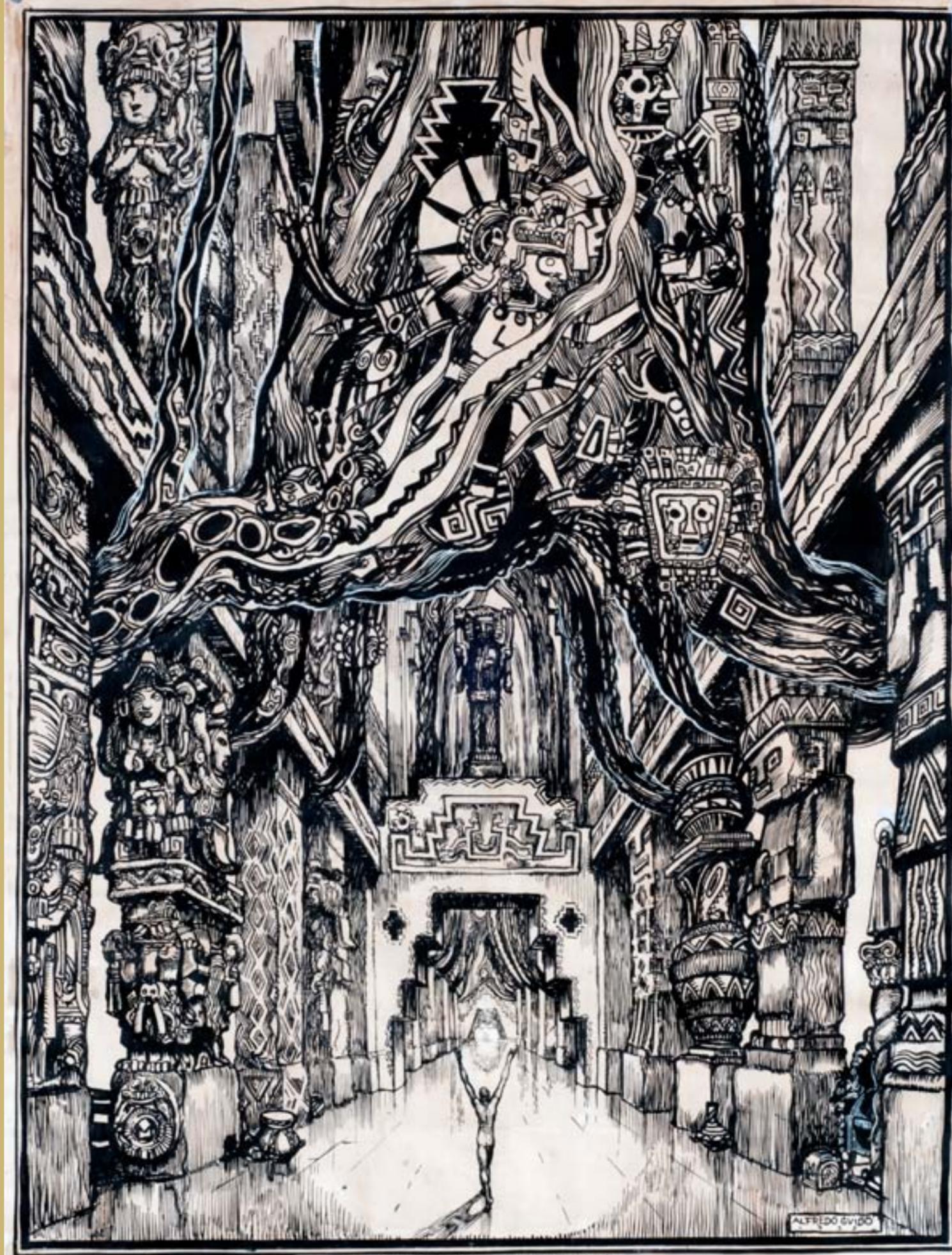




Alfredo Guido
Lago Titicaca y alrededores, 1927
óleo sobre tela
Residencia Fracassi, Rosario
Foto: Gustavo Lowry



Eurindia



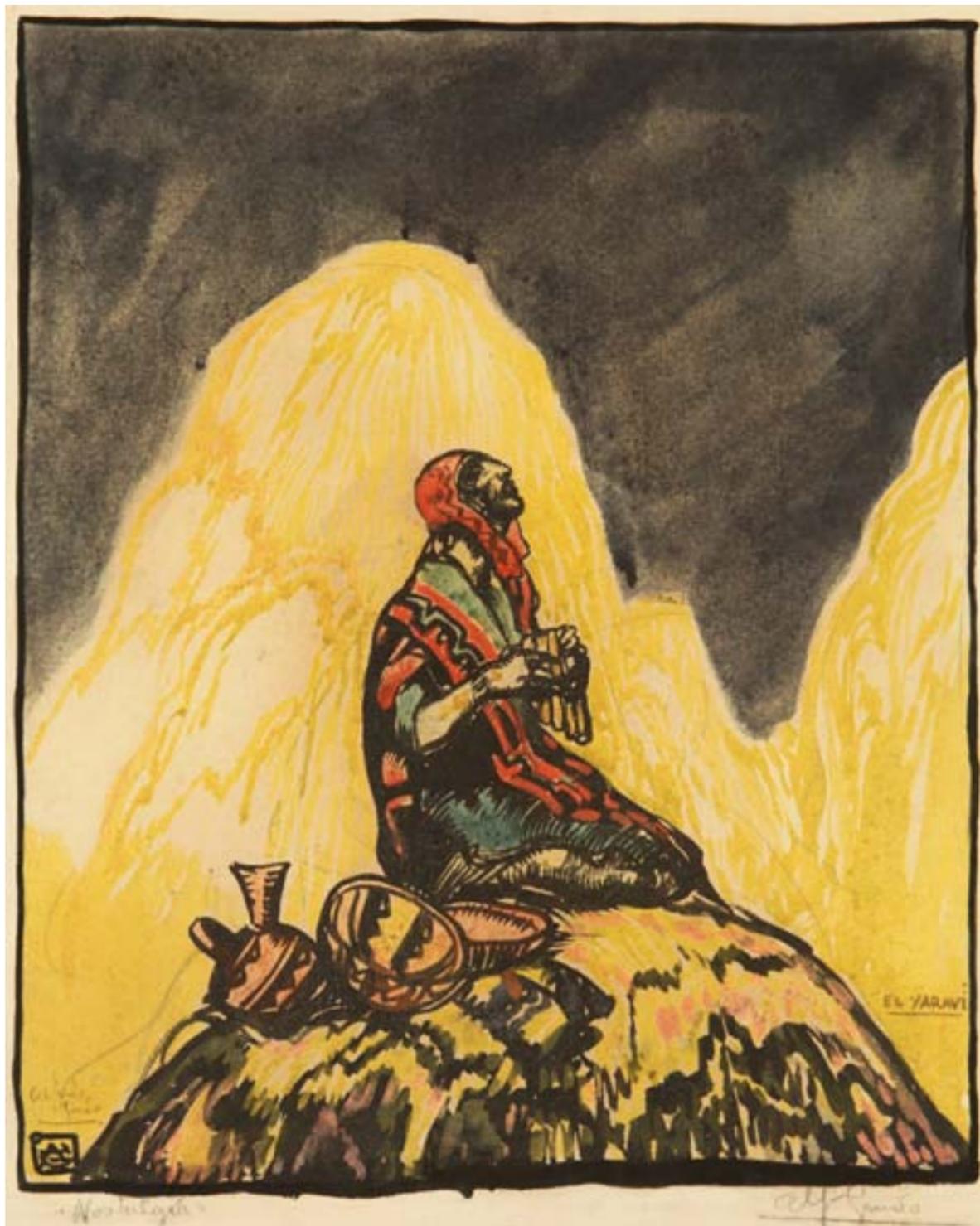
Alfredo Guido
El templo de Eurindia, 1923
tinta sobre papel, 60 x 79 cm
Colección Museo Casa de Ricardo Rojas, Bs. As.

EL TEMPLO DE EURINDIA

ALFREDO GUIDO

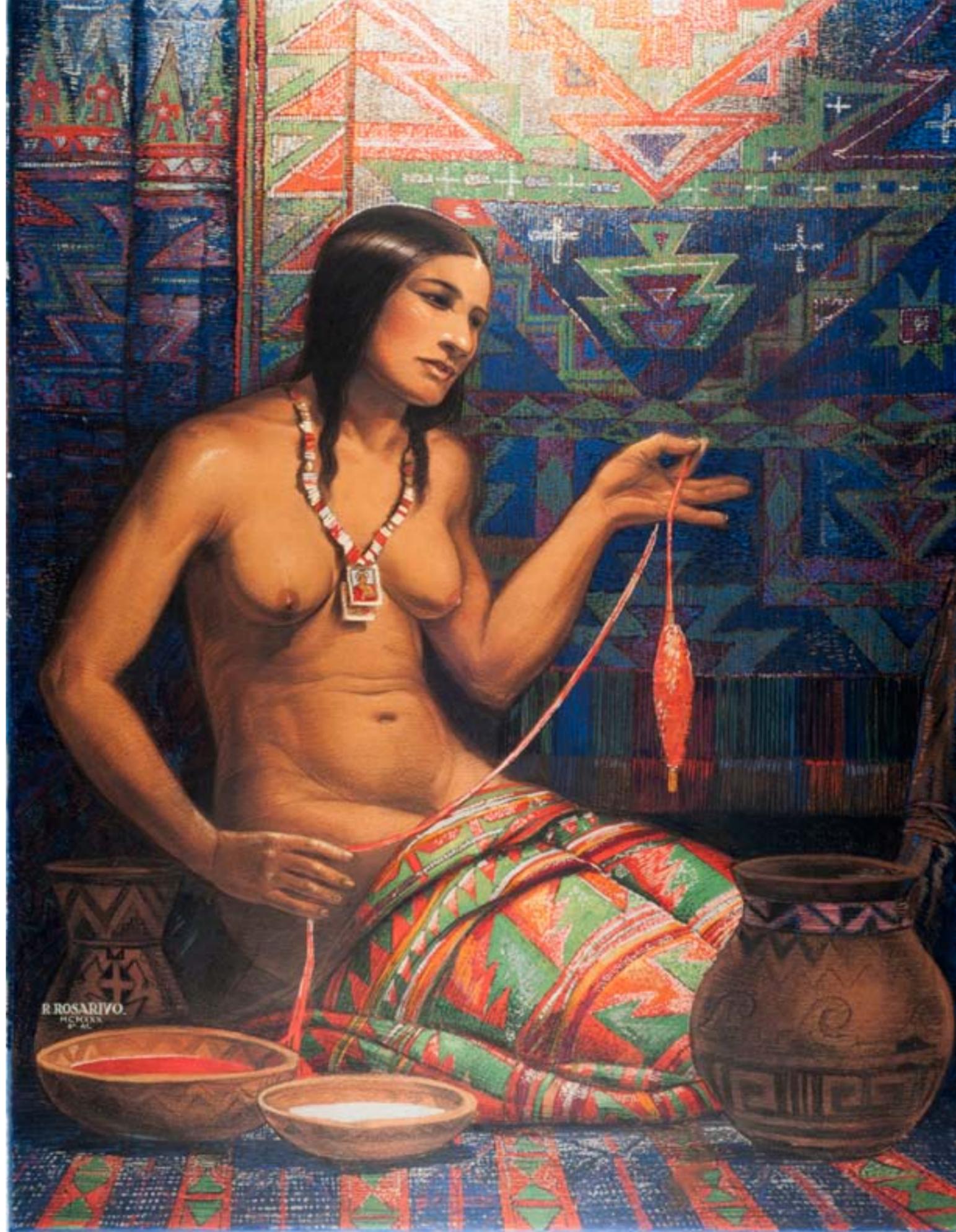


Cesáreo Bernardo De Quirós
El poeta y su mundo. Evocación de Ricardo Rojas, 1926
óleo sobre tela, 210 x 240 cm
Colección Museo Casa de Ricardo Rojas, Bs. As.



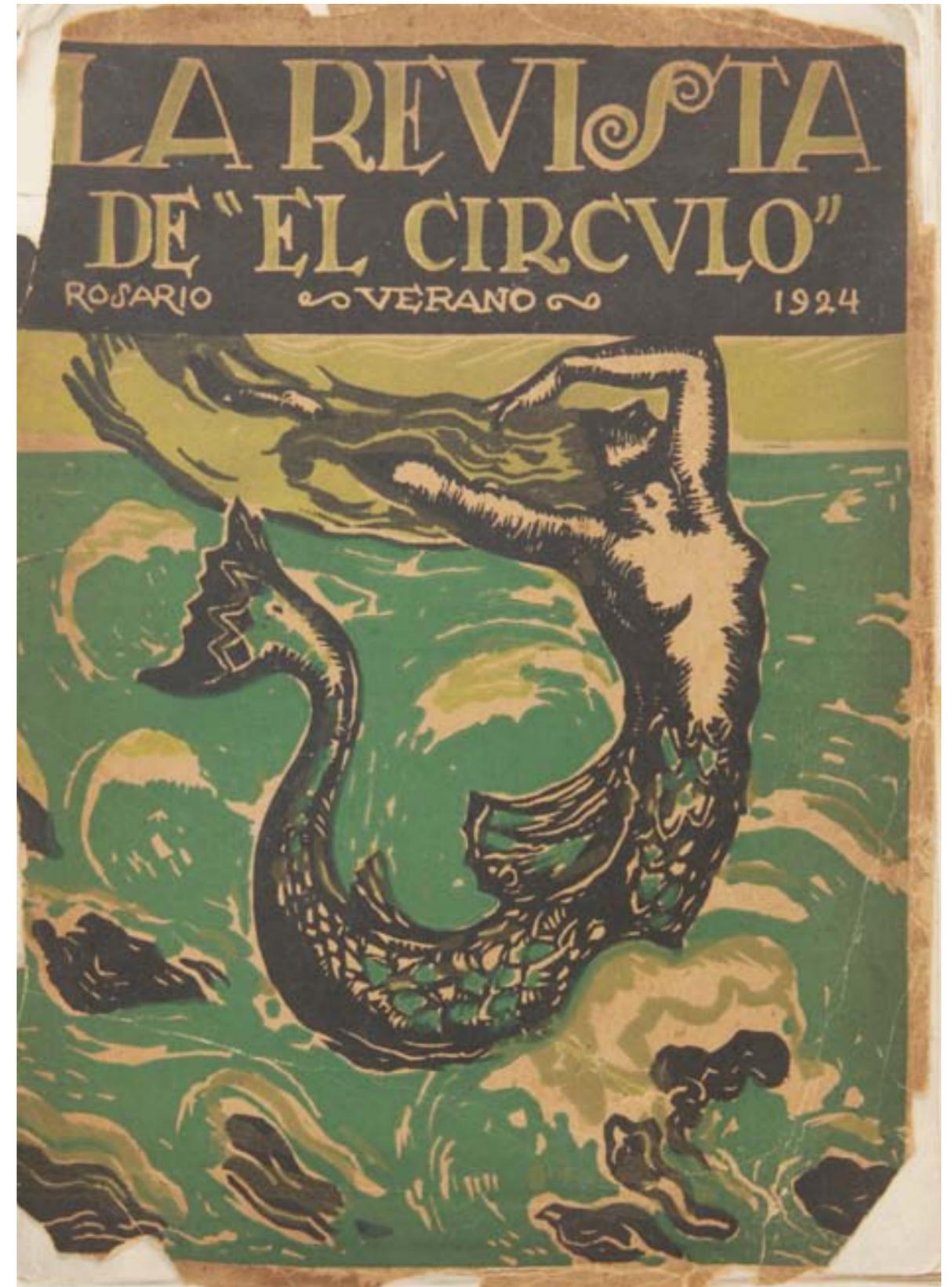
Alfredo Guido
Nostalgia. El yaravi
tinta sobre cartón, 35 x 29 cm
Colección Mauricio I. Neuman, Bs. As.

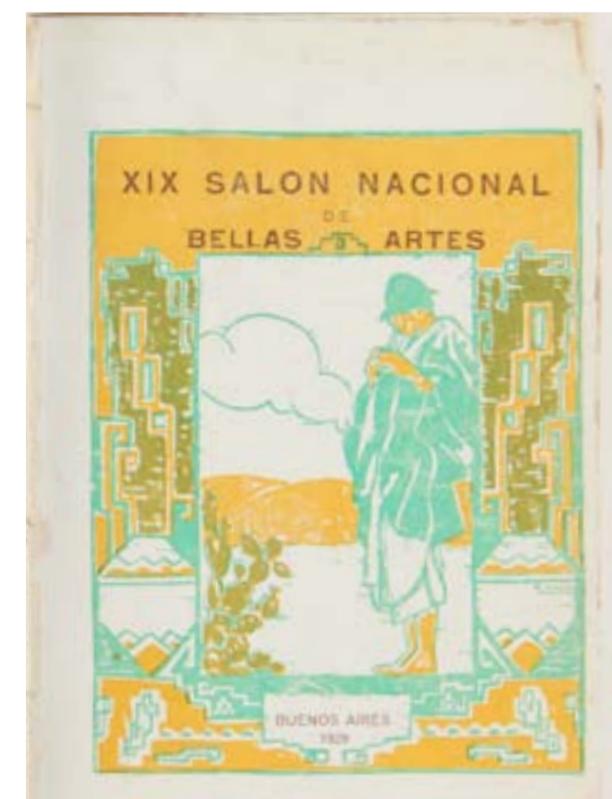
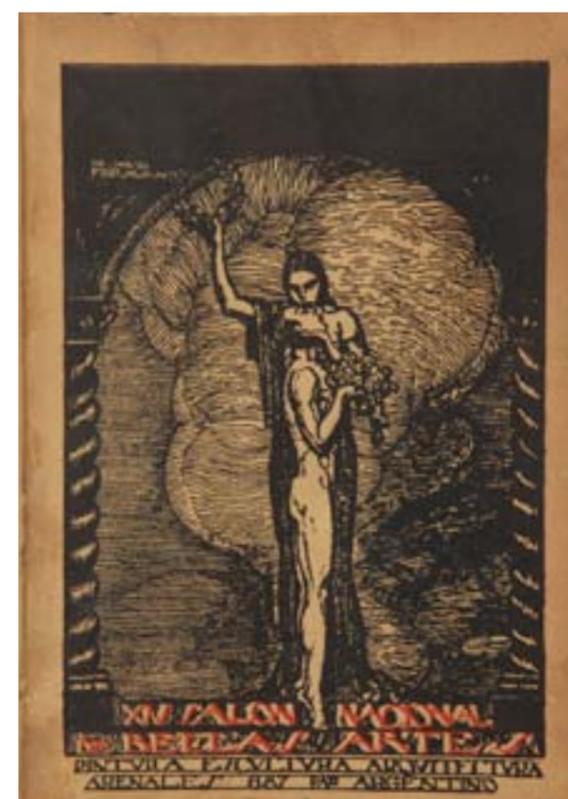
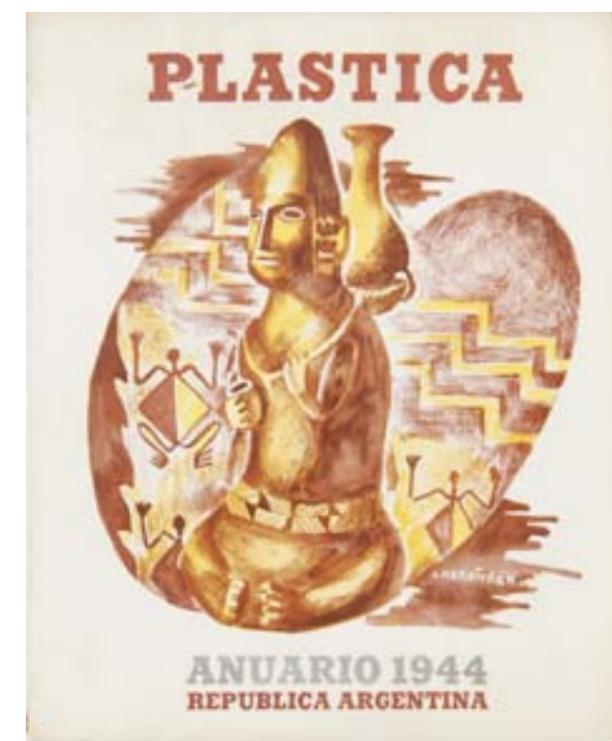
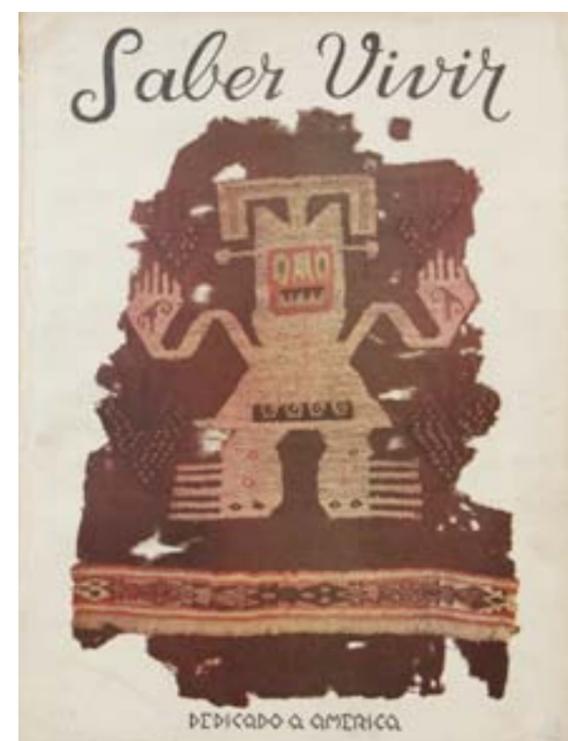
Raúl Rosarivo
Hilandería india [Tejedora], 1930
témpera y pastel sobre hardboard, 130 x 99 cm
Colección Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, Bs. As.



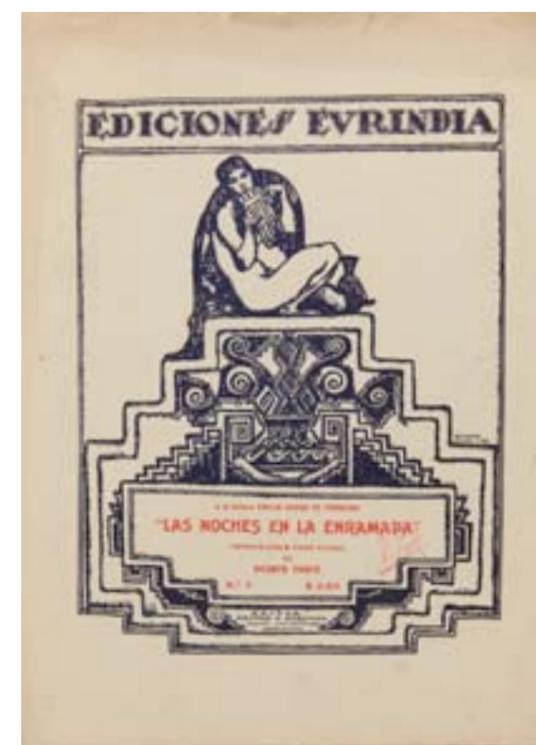
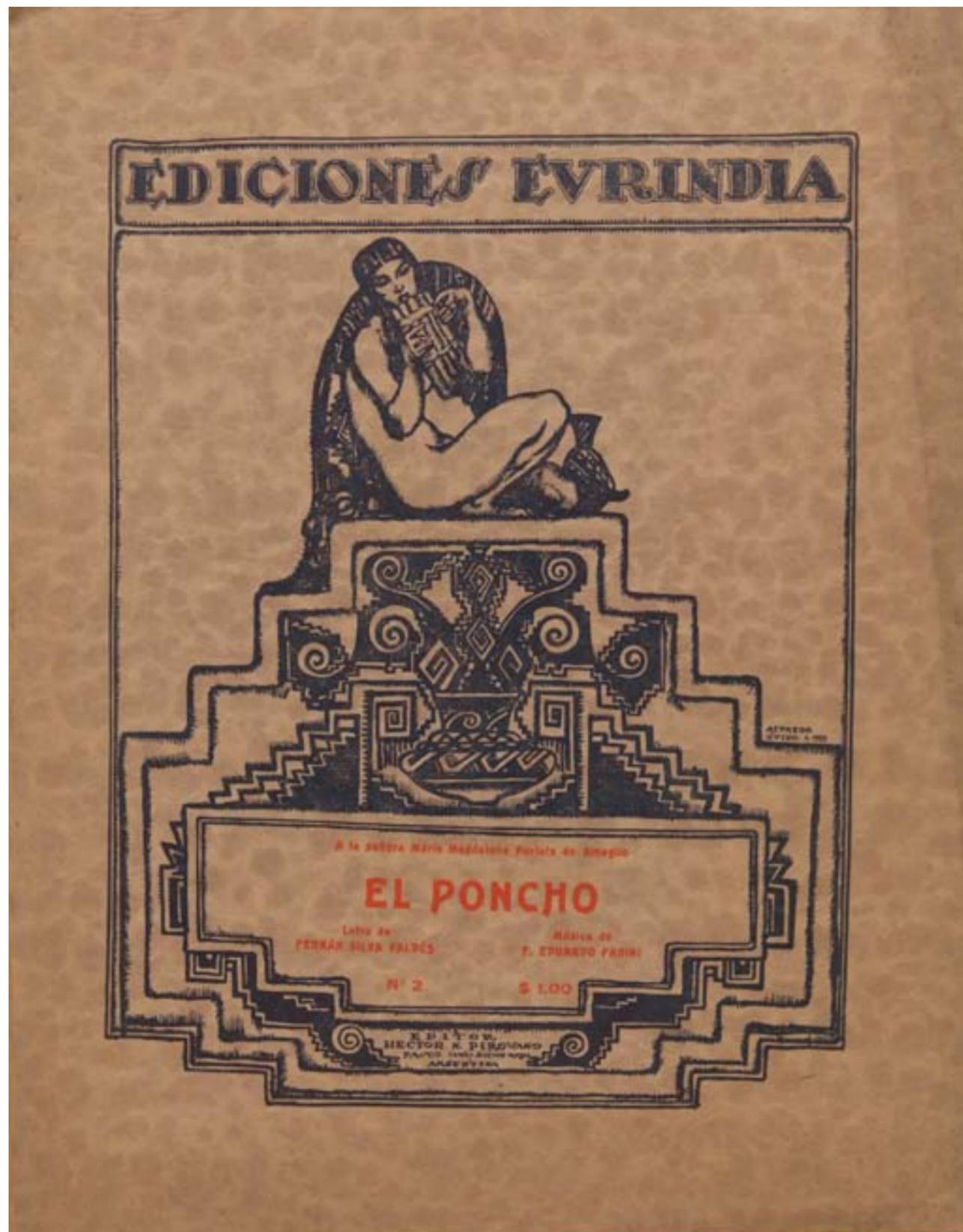
"La-La". Cofre con bandera del
segundo centenario de Rosario, 1925
madera tallada, vidrio, textil
90 x 68 x 59 cm
Colección Museo Histórico Provincia
de Rosario "Dr. Julio Marc".
Gobierno de la Provincia de Santa Fe

Revista de "El Circulo". Rosario,
verano 1924.
Cubierta de Alfredo Guido.
Colección particular





XVII *Salón Nacional de Bellas Artes*, 1927. Ilustración de tapa de Alfredo Gramajo Gutiérrez. Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes.
Saber Vivir N.º 33. Dedicada a América. Buenos Aires. Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes.
Plástica. Anuario 1944. Ilustración de tapa de Enrique de Larrañaga. Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes.
 XIV *Salón Nacional de Bellas Artes*, 1924. Ilustración de tapa de José Fioravanti. Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes.
 XIX *Salón Nacional de Bellas Artes*, 1927. Ilustración de tapa de Raúl Mazza. Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes.

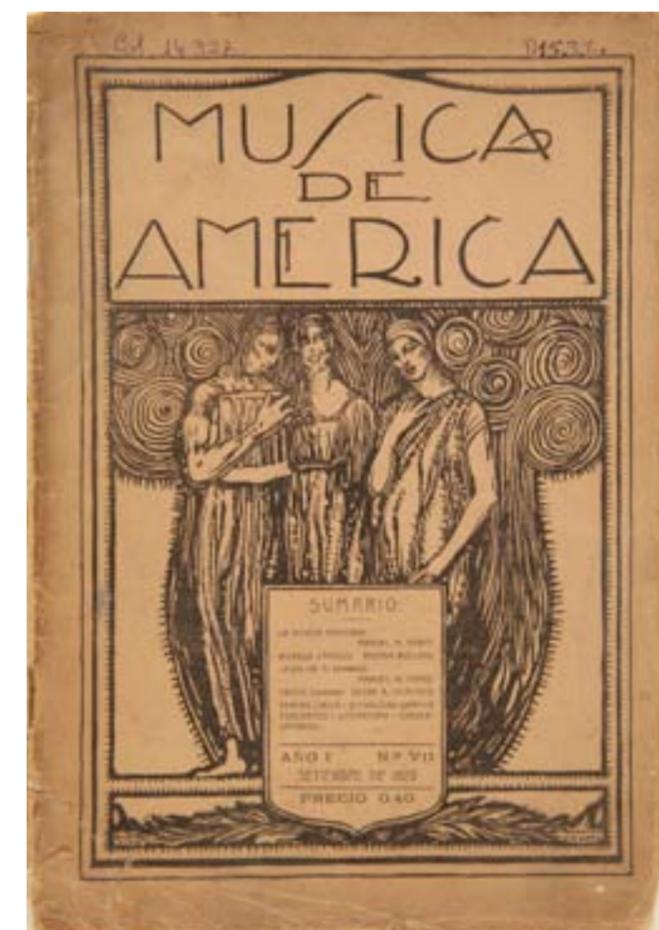


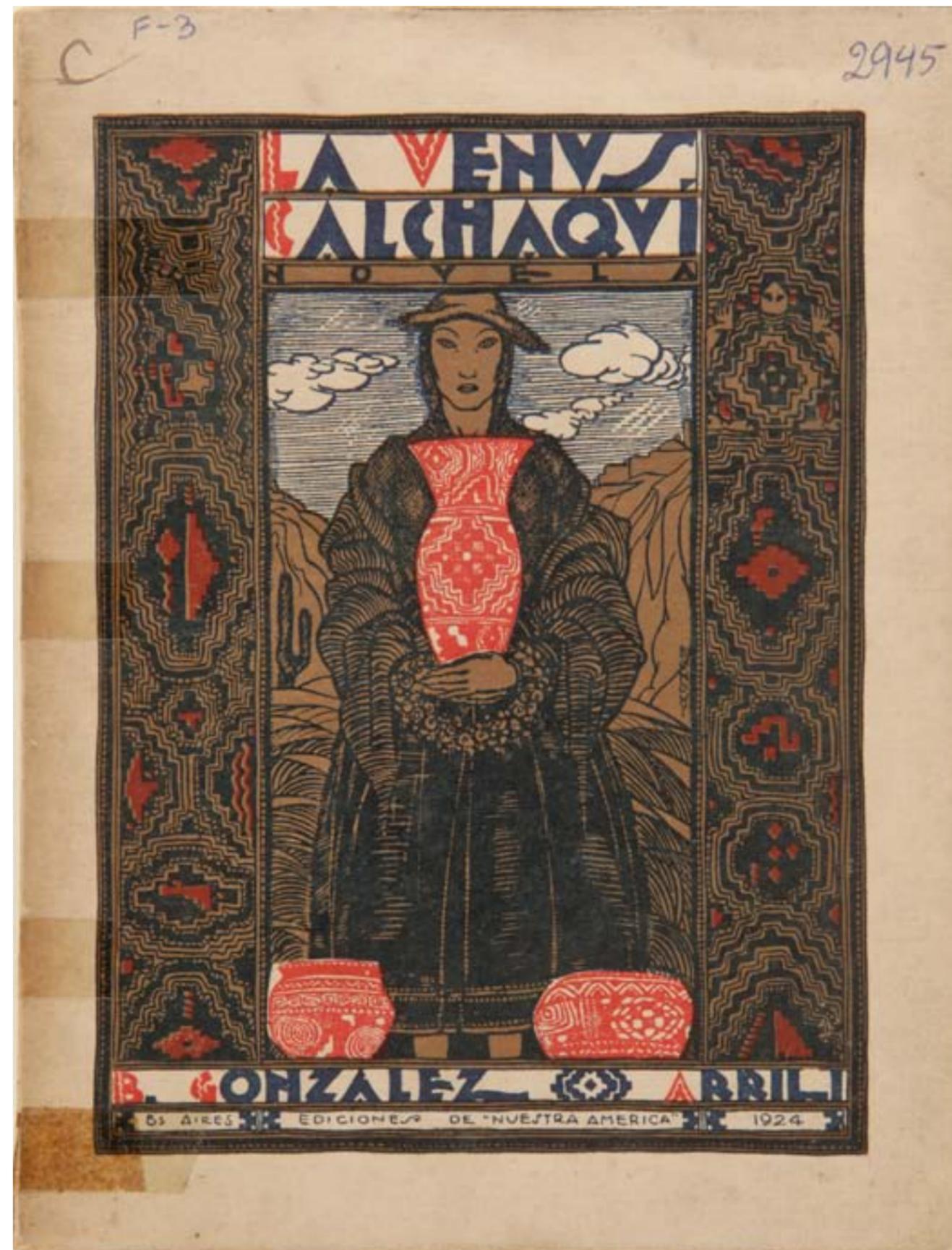
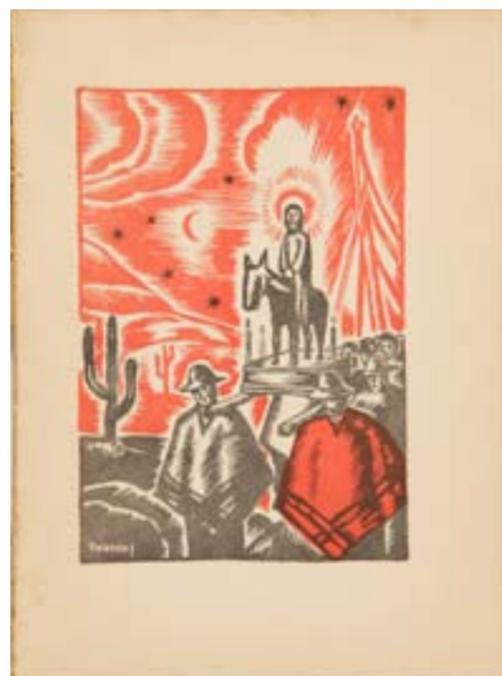
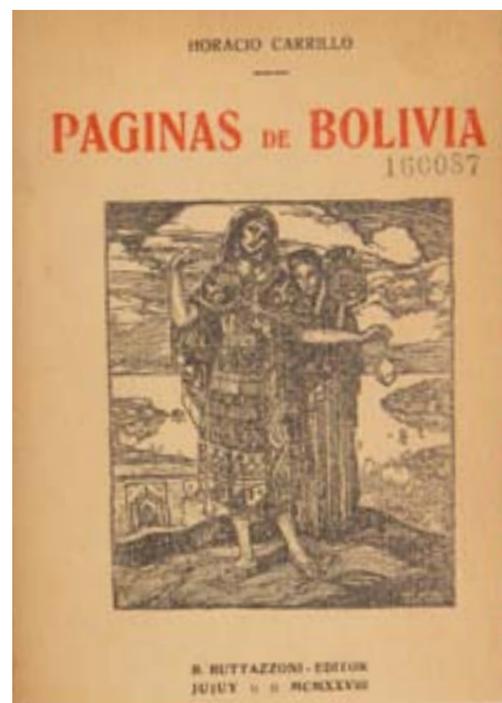
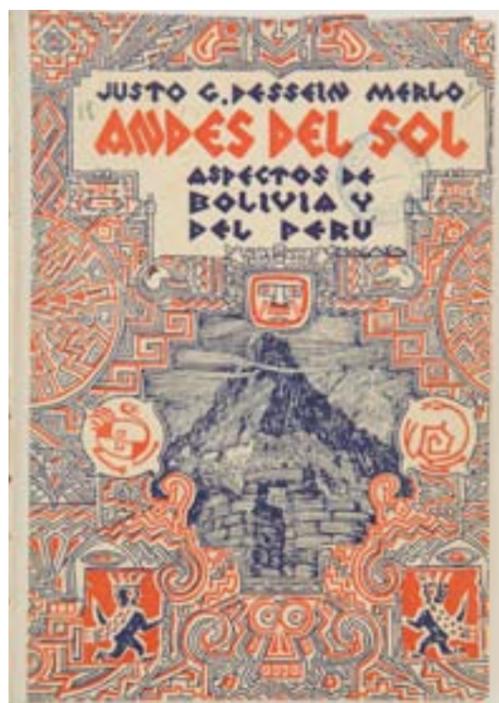
El Poncho
 Letra: Fernan Silva Valdes (Poeta uruguayo), Música: F. Eduardo Fabiani (Compositor uruguayo)
 Ediciones Eurindia, c. 1925
 Museo Casa de Ricardo Rojas, Bs. As.

Las Noches en la Enramada
 Impresiones para piano, Vicente Forte
 Ediciones Eurindia, c. 1925
 Museo Casa de Ricardo Rojas, Bs. As.

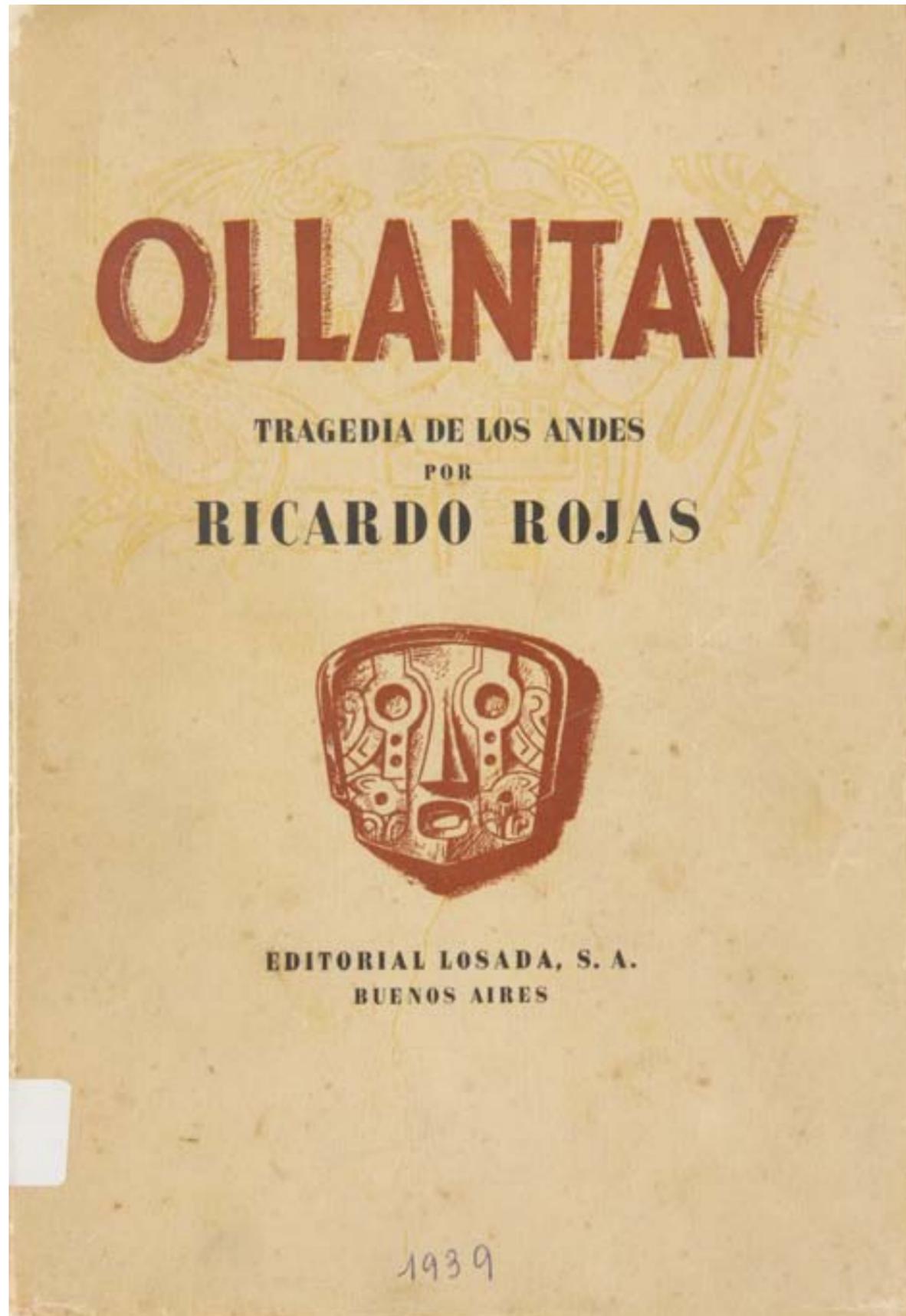
Puneñas
 Reducción para piano con prefacio de Carlos Vega 1937.
 Isabel Aretz Thiele.
 Museo Casa de Ricardo Rojas, Bs. As.

Música de América, N°7
 Buenos Aires, Septiembre de 1920
 Biblioteca Nacional Mariano Moreno de la República Argentina





Justo G. Desein Merlo, *Andes del sol*. Buenos Aires, El Atenco, 1929. Biblioteca Nacional Mariano Moreno de la República Argentina
 Horacio Carrillo (Cubierta Alfredo Guido). *Páginas de Bolivia*. Buenos Aires, R. Buttazzoni editor, 1928. Biblioteca Nacional Mariano Moreno de la República Argentina
 Amadeo Rodolfo Sirolli. *Pacha Mama*, Buenos Aires, Samet Editor, 1931. Portada e ilustraciones de Raúl Rosarivo. Colección Alberto Petrina
 Bernardo González Arrili. *La Venus calchaquí*, Buenos Aires, Nuestra América, 1924. Cubierta de José Bonomi. Biblioteca Museo Casa de Ricardo Rojas, Bs. As.

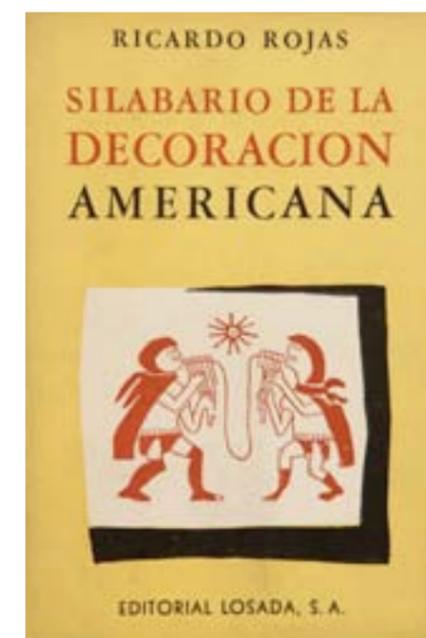
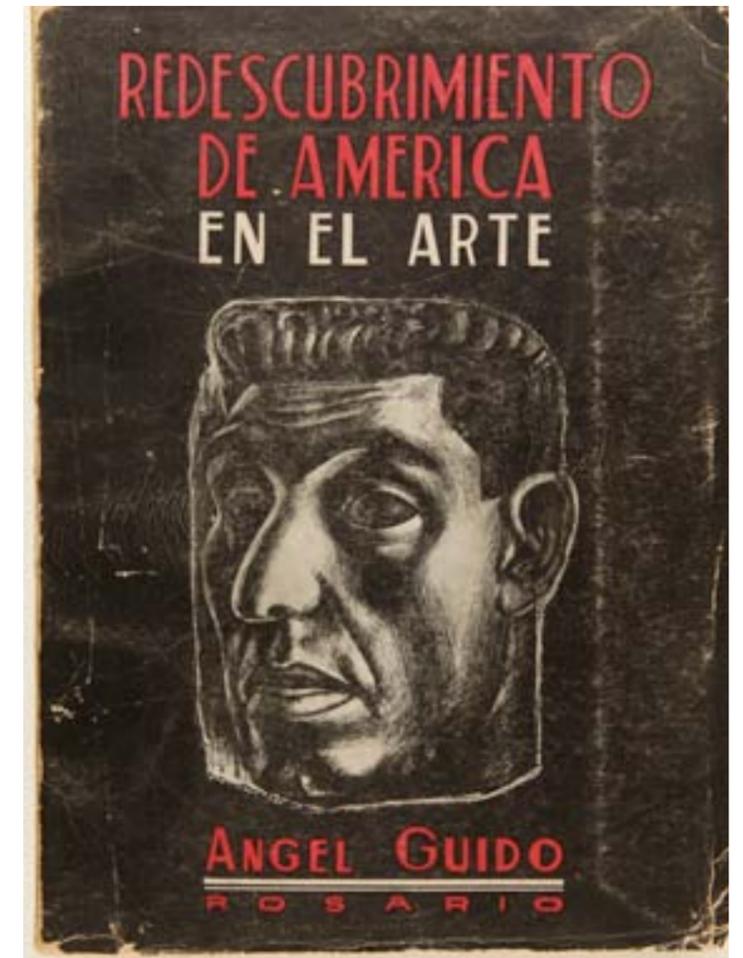


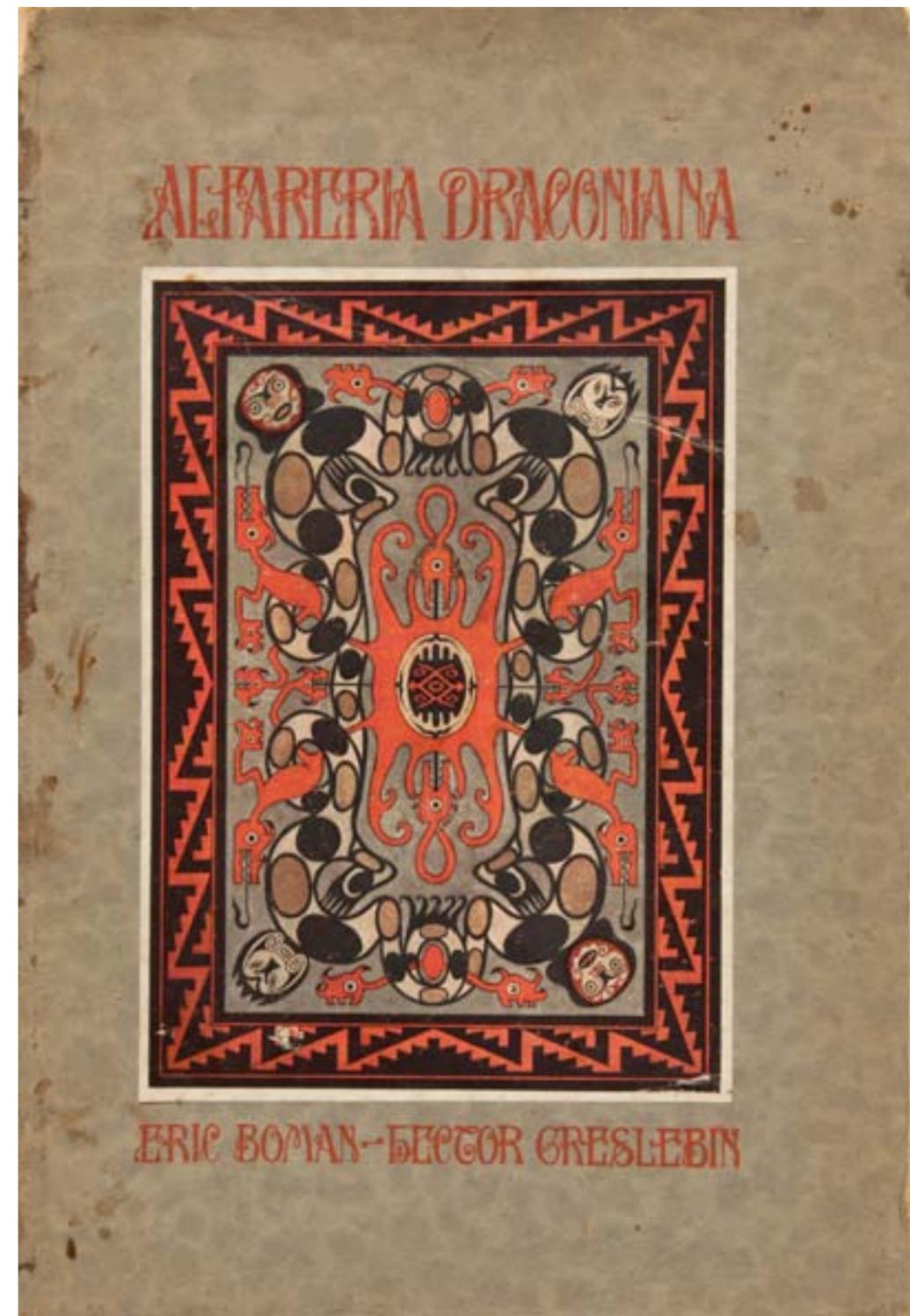
Ricardo Rojas
Ollantay. Tragedia de los Andes, Buenos Aires, Editorial Losada, 1939. Ilustraciones de Ángel Guido.
Biblioteca Museo Casa de Ricardo Rojas, Bs As.

Ángel Guido
Redescubrimiento de América en el Arte, Rosario, Universidad del Litoral, 1941.

Ricardo Rojas
Silabario de la decoración americana, Buenos Aires, Editorial Losada S. A., 1953.
Colección Alberto Petrina

Vicente Nadal Mora
Manual de arte ornamental americano autóctono, Buenos Aires, El Ateneo, 1948.
Cubierta e ilustraciones del autor.
Colección Alberto Petrina





Fausto Burgos y María Elena Catullo, *Tejidos incaicos y criollos*, Buenos Aires, Talleres Gráficos de la Penitenciaría Nacional, 1927. Cubierta de Alfredo Gramajo Gutiérrez. Biblioteca Nacional Mariano Moreno de la República Argentina
Eric Bonam y Héctor Greslebin. *Alfarería Draconiana*, Buenos Aires, 1923. Cubierta de Héctor Greslebin. Colección Alberto Petrina
Página siguiente: Gonzalo Leguizamón Pondal y Alberto Gelly Cantilo. *Viracocha. Dibujos decorativos americanos*. Cuaderno N°4. Buenos Aires, 1923. Biblioteca Nacional de Maestros



IRACOCMA

DIBUJOS + DECORATIVOS + AMERICANOS

CVADERNO N° 4

PRECIO:
S 0.45

EDITORES
CURT BERGER & CIA
BUENOS AIRES

808



Alfredo Guido
Fiesta en Meja-huira (La Paz), Bolivia 1923
aguafuerte sobre papel, 58 x 49 cm
Colección Museo Municipal de Bellas Artes
Juan B. Castagnino, Rosario

Alfredo Guido
Mujeres del Altiplano, Bolivia 1923
aguafuerte sobre papel, 39 x 28,5 cm
Colección Museo Municipal de Bellas Artes
Juan B. Castagnino, Rosario

Alfredo Guido
La Virgen del Lago, Lago de Titicaca, 1923
aguafuerte sobre papel 1/25, 48 x 49 cm
Colección Museo Municipal de Bellas Artes
Juan B. Castagnino, Rosario



Expedición e Imaginario



Figurista: Luis Diego Pedreira.
Vestuario de Luisa Vehill en *Ollantay*
de Ricardo Rojas.
Teatro Nacional de Comedia, 1939.
Traje de lino bordado con piezas
metálicas, 148 x 52 x 20 cm
Colección INET (Instituto Nacional
de Estudios de Teatro), Bs. As.



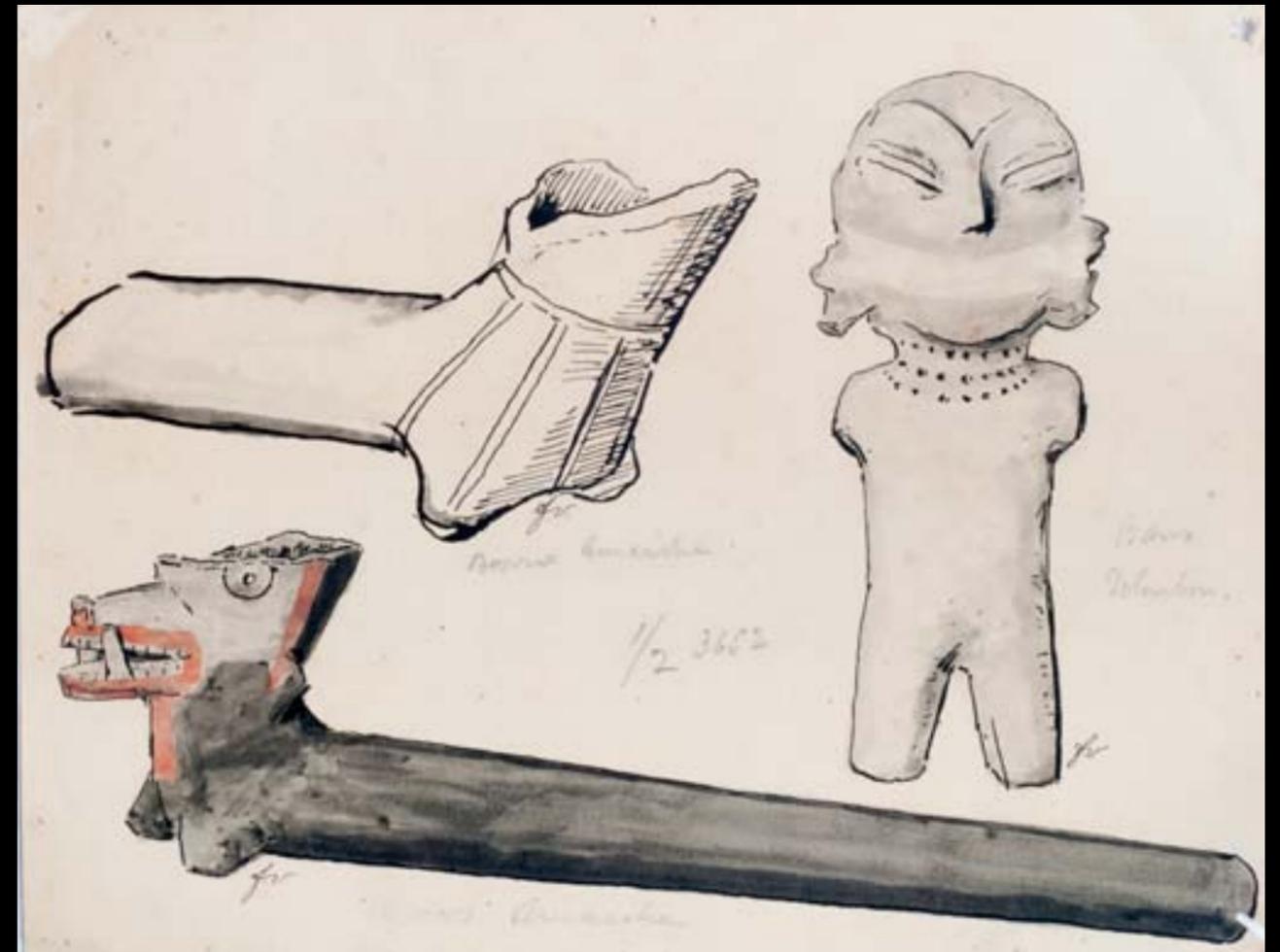
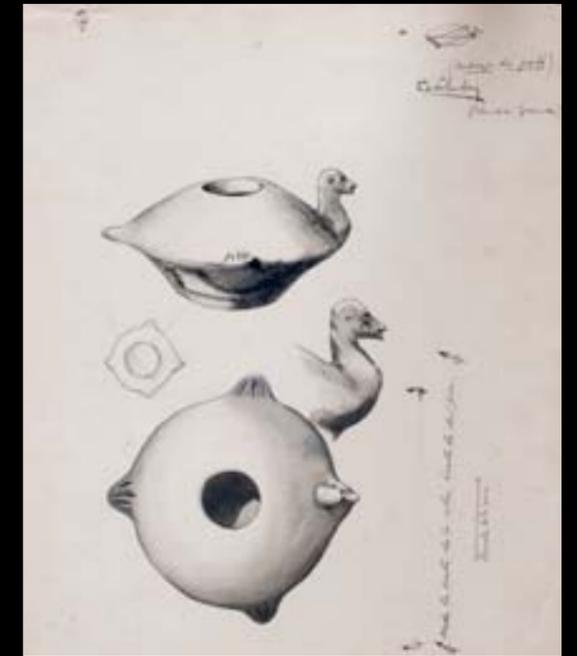
Eduardo A. Holmberg (h)
Paisaje [Los Torreones incaicos de Forte Quemado], c. 1912
óleo sobre papel, 100 x 160 cm
Colección Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti -FFyL- UBA, Bs. As.



Eduardo A. Holmberg (h.)
Disco de bronce. Tolombón
 tinta sobre papel, 27 x 23 cm
 Juan B. Ambrosetti *Notas de arqueología*
Calchaquí, 1899
 Colección Museo Etnográfico Juan B.
 Ambrosetti -FFyL- UBA, Bs. As.

Eduardo A. Holmberg (h.)
Vasos ornitomorfos. Distrito de Seclantás,
 Departamento de Molinos, Valles
 Calchaquies (Salta)
 tinta sobre papel, 29,5 x 23,5 cm
 Juan B. Ambrosetti *Notas de arqueología*
Calchaquí, 1899
 Colección Museo Etnográfico Juan B.
 Ambrosetti -FFyL- UBA, Bs. As.

Federico Voltmer
Fumaron en pipas los Calchaquies. Amaicha
 Tucumán
 tinta sobre papel, 17 x 22 cm
 Juan B. Ambrosetti *Notas de arqueología*
Calchaquí, 1899
 Colección Museo Etnográfico Juan B.
 Ambrosetti -FFyL- UBA, Bs. As.





Martín Jensen

Vasija de La ciénaga, 1924, tinta sobre papel, 31 x 22 cm. Expedición Salvador Debenedetti, 1924
 Colección Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti -FFyL- UBA, Bs. As.

Vasija de La ciénaga, 1924, tinta sobre papel, 19 x 20 cm. Expedición Salvador Debenedetti, 1924
 Colección Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti -FFyL- UBA, Bs. As.

Vasija de La ciénaga, 1924, tinta sobre papel, 23 x 20 cm. Expedición Salvador Debenedetti, 1924
 Colección Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti -FFyL- UBA, Bs. As.

Vasija de La ciénaga, 1924, tinta sobre papel, 18 x 21 cm. Expedición Salvador Debenedetti, 1924
 Colección Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti -FFyL- UBA, Bs. As.

Motivo de Vasija de La ciénaga, 1924, tinta sobre papel, 16 x 21 cm. Expedición Salvador Debenedetti, 1924
 Colección Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti -FFyL- UBA, Bs. As.

Cultura Aguada (NOA)
Urna, período Medio 650- 850 d.C.
cerámica, 33 x 43 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes. Inv. 9025

Cultura Aguada
Vaso cilíndrico, período Medio 550- 990 d.C.
cerámica, 16,6 x 14,3 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes. Inv. 8976

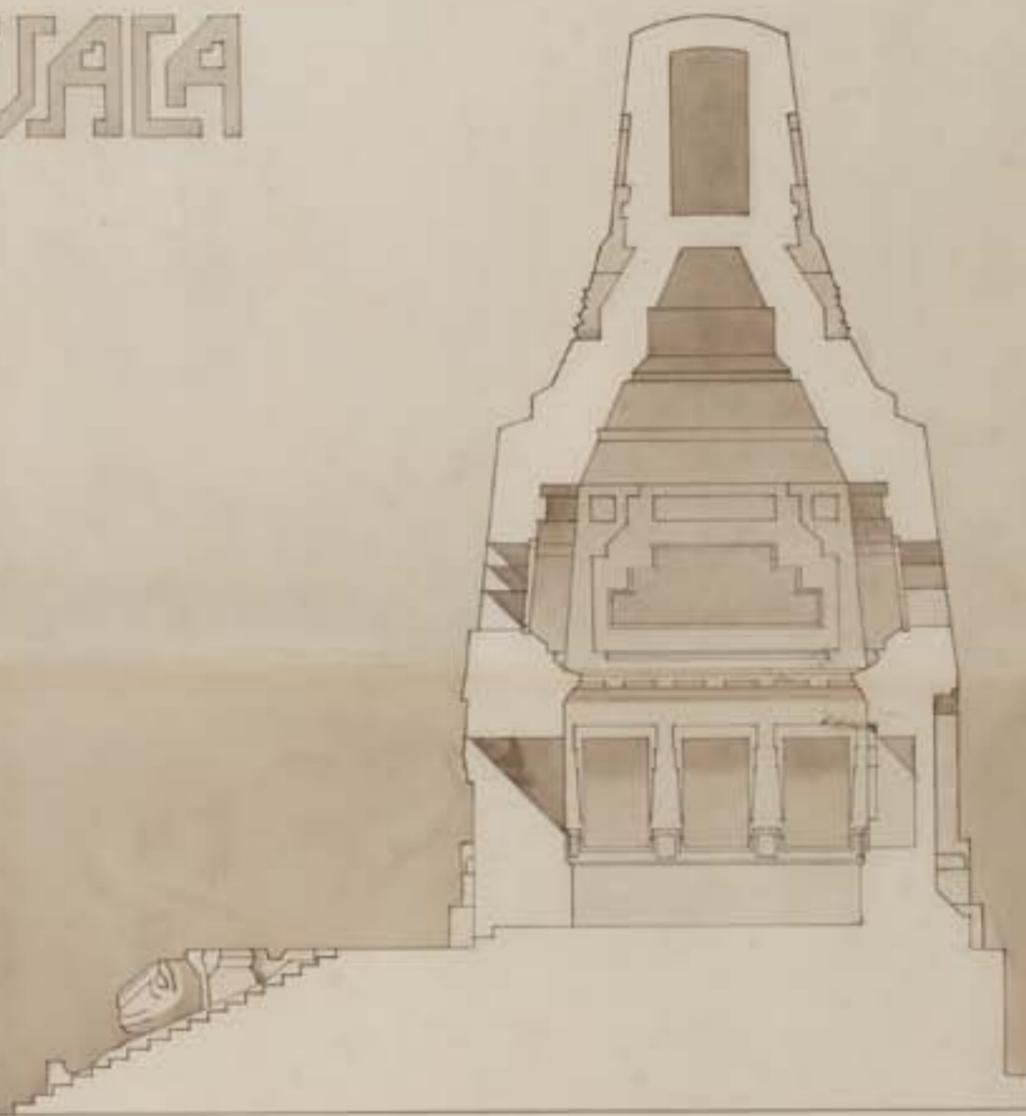
Cultura Aguada (NOA)
Cántaro, período Medio 650- 850 d.C.
cerámica, 35 x 37,6 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Inv. 9101



HUMAHUALCA



FRENTE POSTERIOR



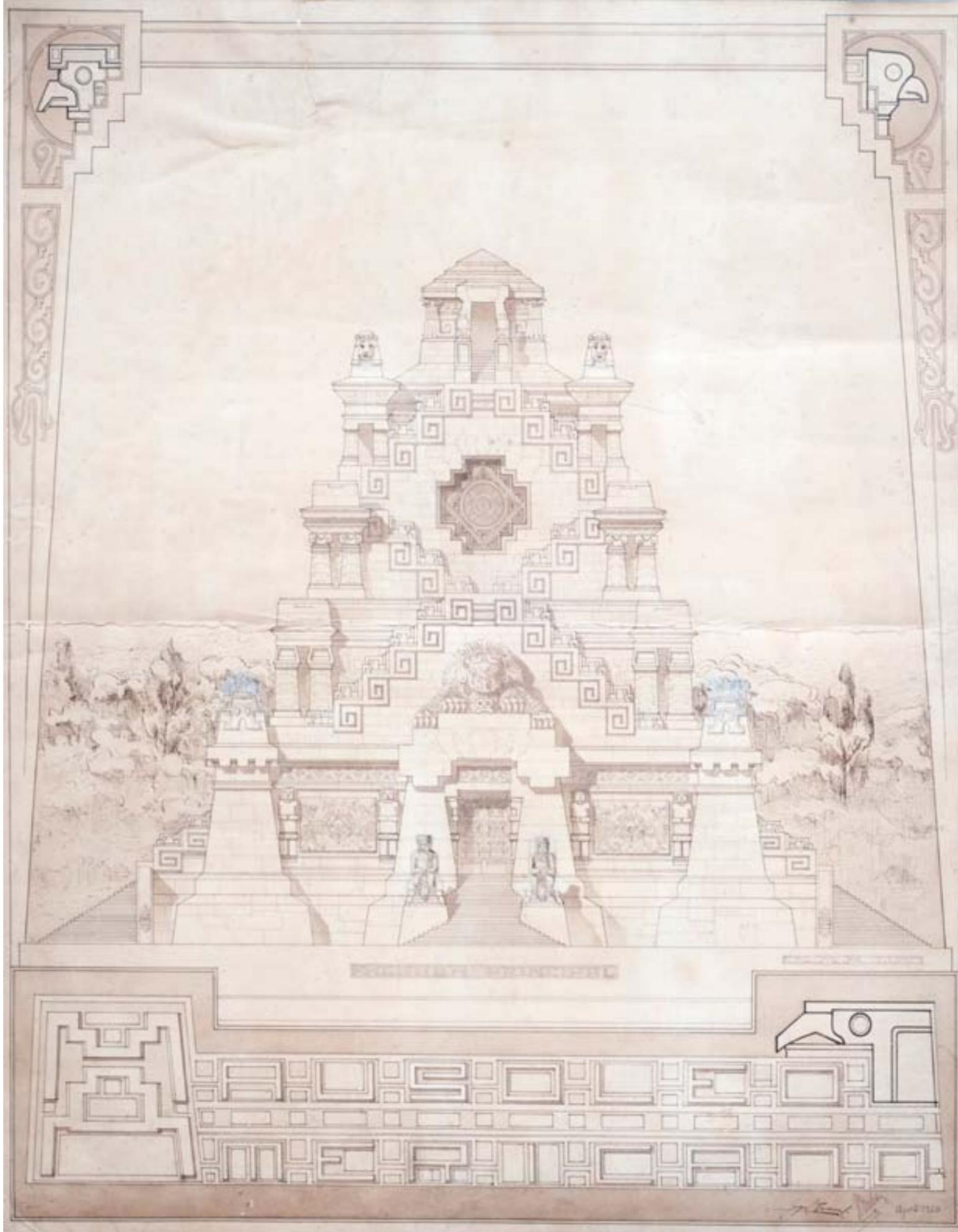
CORTE



Página anterior
 Héctor Greslebin y Luis Perloti, *Proyecto para monumento en la Quebrada de Humahuaca*, 1925, (frente posterior y corte), acuarela sobre papel, 63 x 97 cm. Colección Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti -FFyL- UBA, Bs. As.

Héctor Greslebin, *Proyecto de vivienda unifamiliar. Arredondo 2670*. Fachada, acuarela sobre papel, 65 x 54 cm. Colección Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti -FFyL- UBA, Bs. As.

Héctor Greslebin y Ángel Pascual, *Proyecto Mausoleo Americano*, (fachada principal) 1920, acuarela sobre papel, 74,5 x 63 cm. Colección Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti -FFyL- UBA, Bs. As.





Leonie Matthis
Templo del Sol, guache sobre papel, 82 x 118,5 cm
Colección Histórico de la Provincia de Rosario Dr. Julio Marc.
Gobierno Provincial de Santa Fe

Luis Perloti
Intillay (saludo al sol), 1939, cerámica policromada, 50 x 30 x 35 cm
Colección Museo Francisco Ramoneda, Humahuaca





Ángel Guido
Bocetos para *La Salamanca* de Ricardo Rojas (Escenografía, Acto I y Acto II), 1943
pastel y lápiz sobre papel, 60 x 79 cm
Colección Museo Casa de Ricardo Rojas, Bs. As.

Ángel Guido
Boceto para *Ollantay* de Ricardo Rojas, 1939
acuarela sobre papel, 42 x 62 cm
Colección INET (Instituto Nacional de Estudios de Teatro), Bs. As.

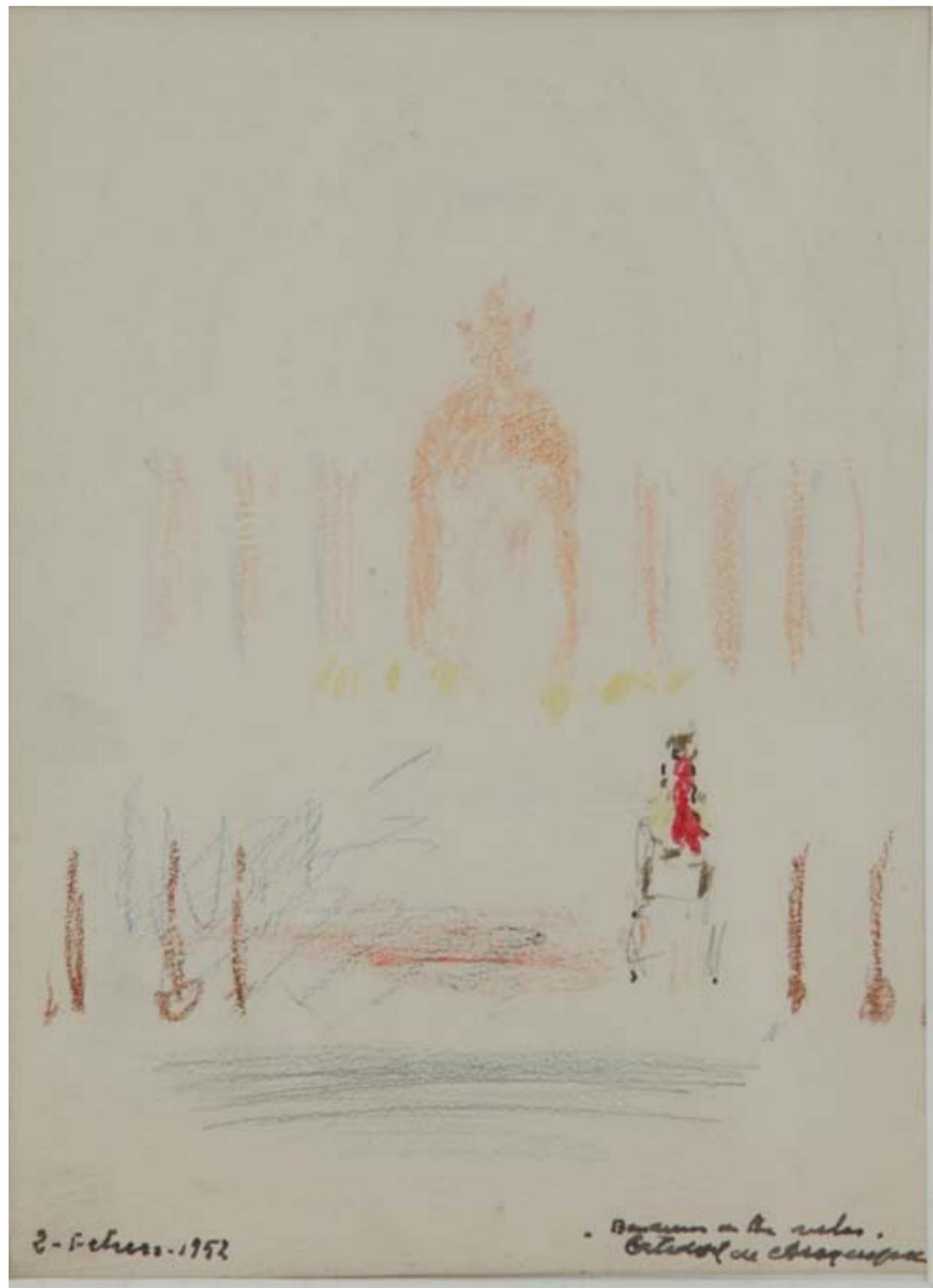
Paisaje y Arquitectura

Francisco Ramoneda
Techos de Potosí (Bolivia), 1943, óleo sobre tabla, 40 x 30 cm
Colección Museo Francisco Ramoneda, Humahuaca

Página siguiente
José Malanca, *Altiplano* (Bolivia), 1941, óleo sobre tela, 108 x 151 cm
Colección particular, Bs. As.

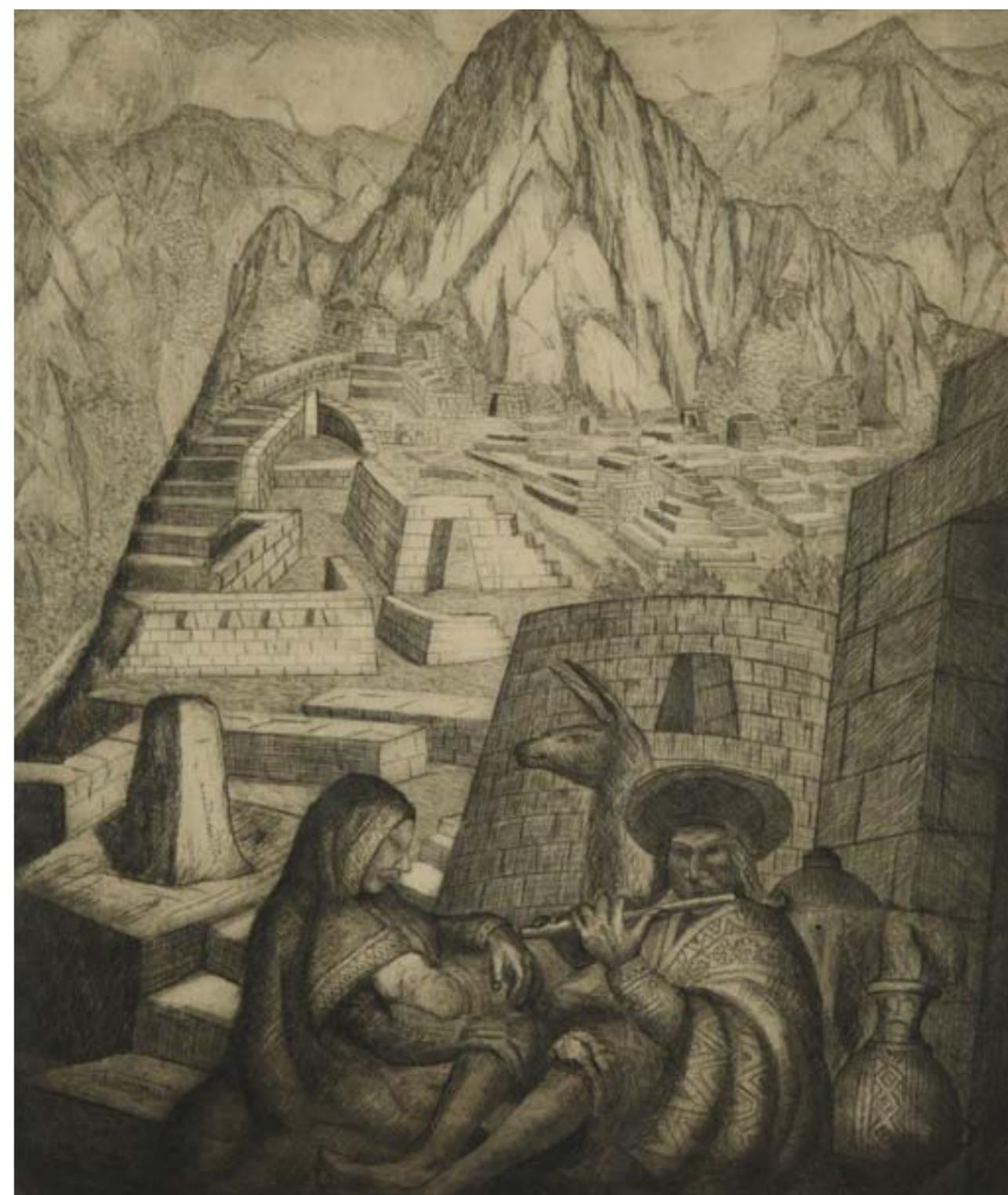
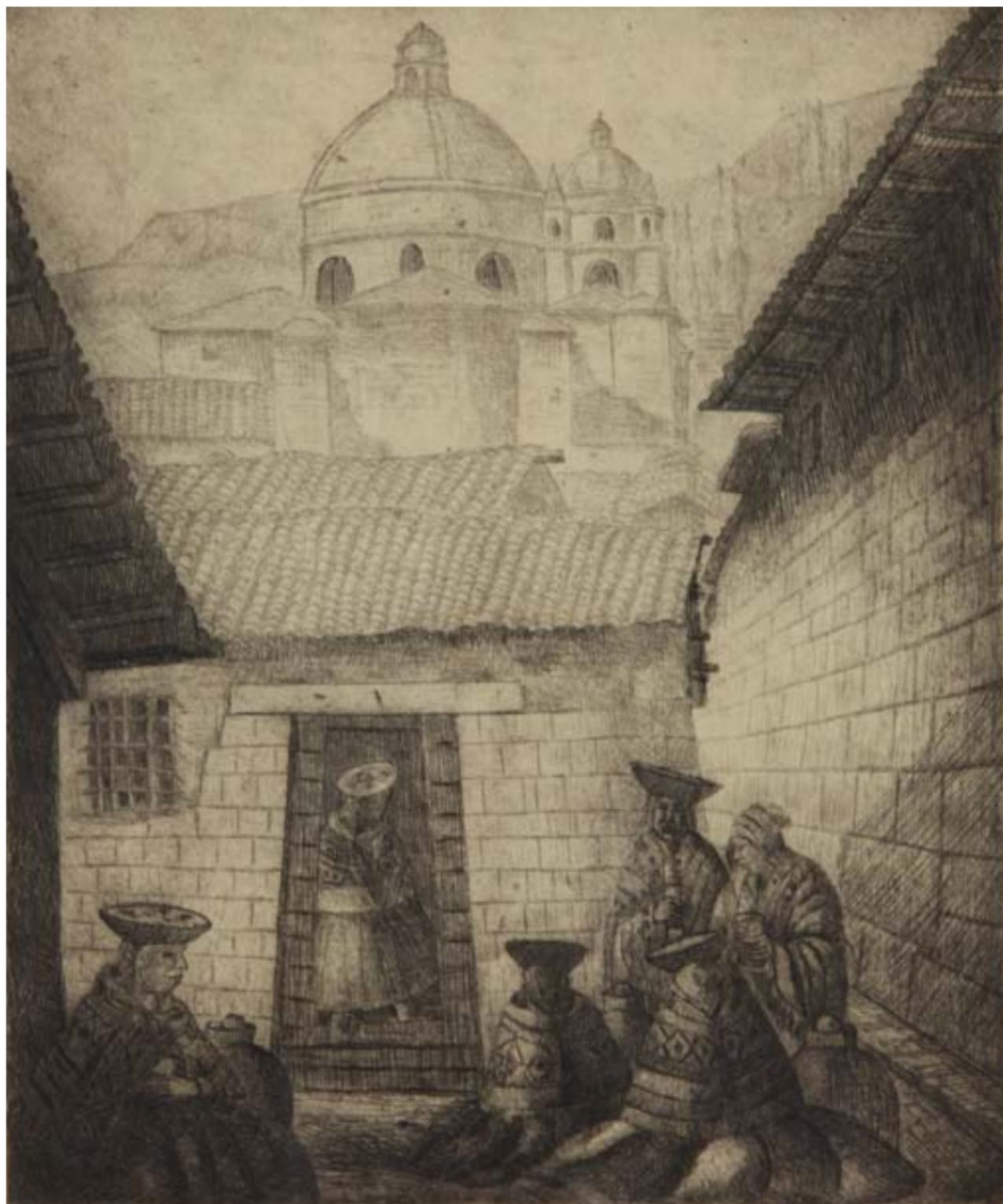






Miguel Carlos Victorica
Bendiciones de las velas. Catedral de Arequipa, 1952, tinta sobre papel, 16,2 x 24,3 cm
 Colección Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, Rosario

Francisco Ramoneda
Amanecer en Yáyi, 1934, óleo sobre tela, 60 x 75 cm
 Colección Museo Francisco Ramoneda, Humahuaca



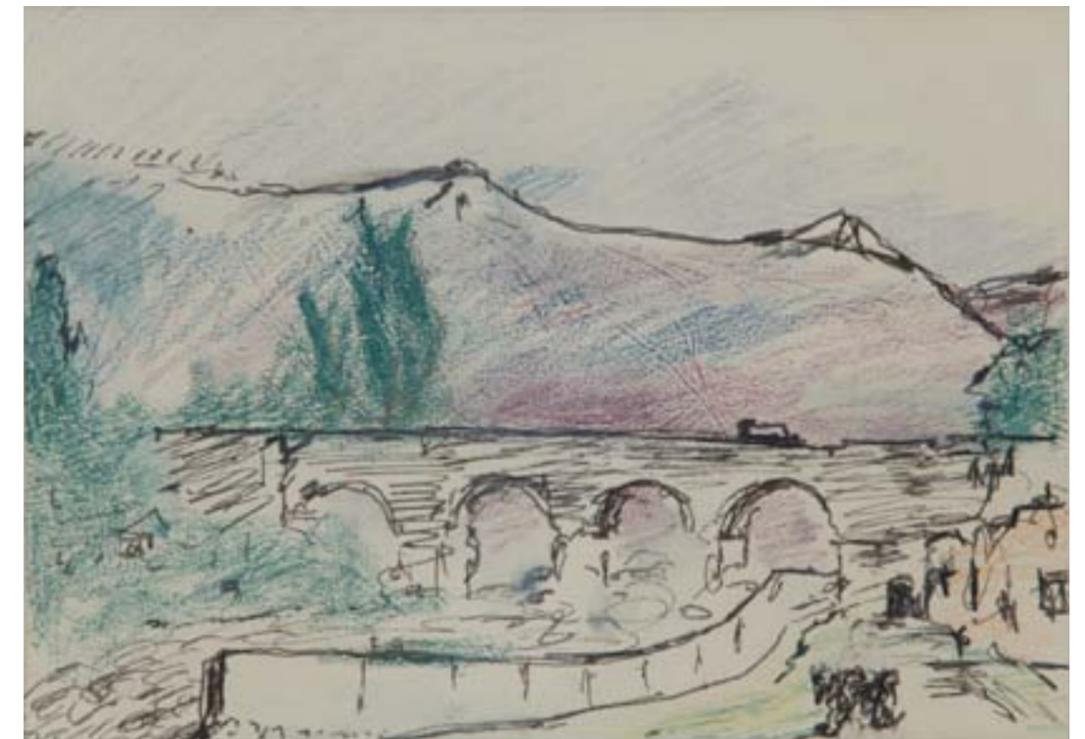
Ernesto Lanziutto
Callejuela incaica, 1943, aguafuerte sobre papel, 29 x 24 cm
Colección Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, Rosario
Reminiscencia Machu Pichu, 1943, aguafuerte sobre papel, 34,4 x 28,5 cm
Colección Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, Rosario



Alfredo Guido
San Pedro (La Paz), 1923, aguafuerte sobre papel, 44 x 49 cm
Colección Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, Rosario
Caserío (La Paz), 1923, aguafuerte sobre papel, 48 x 49 cm
Colección Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, Rosario



Miguel Carlos Victorica
Cuaderno de viaje, cuero, 17,4 x 26,8 cm. Colección Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, Rosario



Miguel Carlos Victorica
Puente en el Río Chillí, 1952, tinta y lápiz de color sobre papel, 16,2 x 24,3 cm
 Colección Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, Rosario
Arequipa. Arcada de la plaza y torre de la Compañía, 1952, tinta sobre papel, 16,2 x 24,3 cm
 Colección Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, Rosario

De Tilcara al Salón Nacional

Jorge Bermúdez
El niño del huaco, 1919
óleo sobre tela, 74 x 54,5 cm
Colección particular, Bs. As.





Alfredo Guido
La Chola, 1924
óleo sobre tela, 162 x 205 cm
Colección Museo Municipal de Bellas
Artes Juan B. Castagnino, Rosario



Pompeyo Boggio
Tipos quichuas de la Quebrada de Humahuaca, 1912, óleo sobre tela, 160,5 x 90 cm
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Inv. 1873



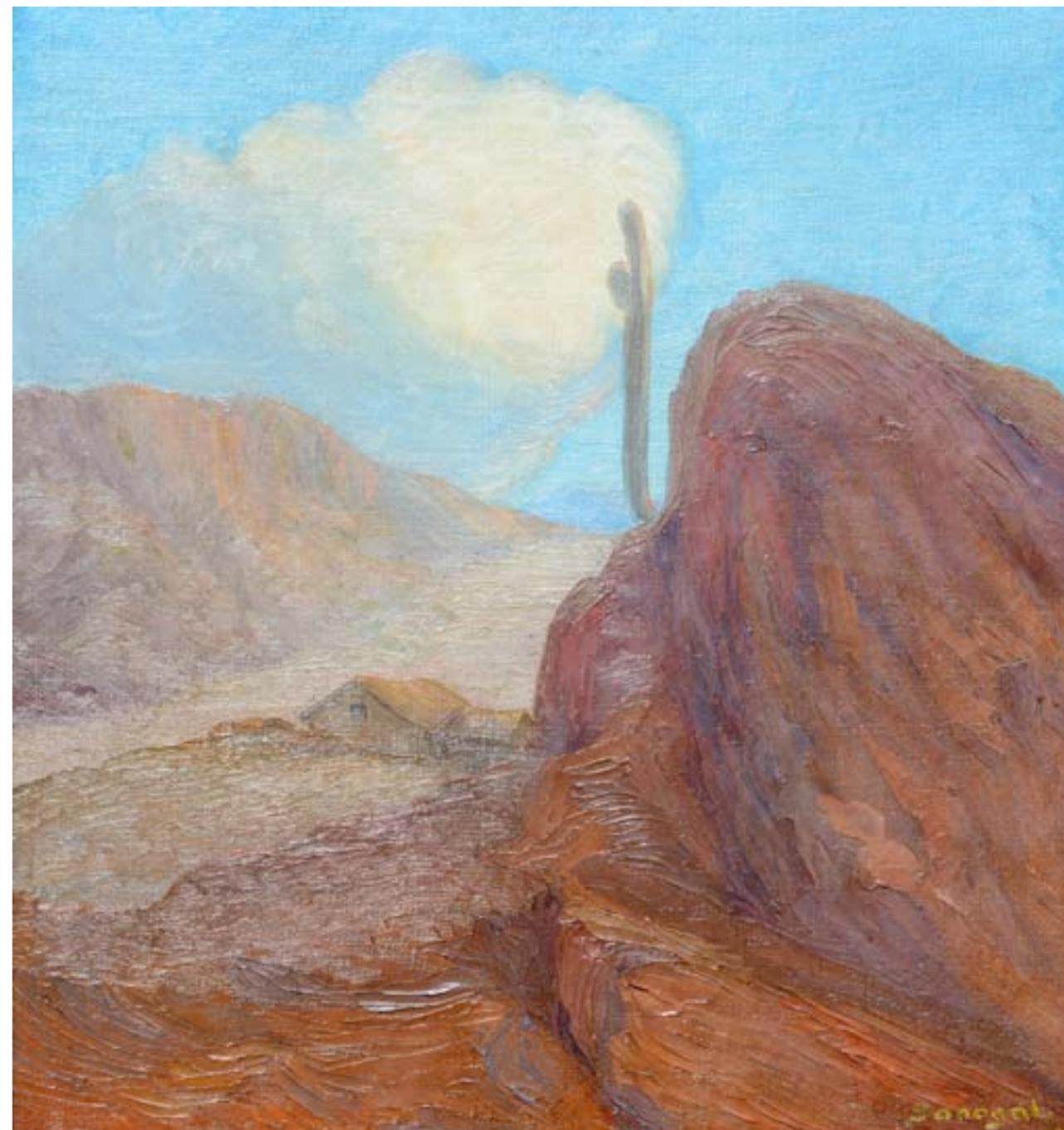
José Antonio Terry
Al bajar del cerro, 1925, óleo sobre tela, 100 x 114 cm. Colección Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, Bs. As.

Páginas siguientes
 José Bermúdez
Gallero viejo, 1914, óleo sobre tela, 111,5 x 105,5 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Inv. 1684
Don Panta Vilques, 1920, óleo sobre tela, 91 x 76 cm. Colección Complejo Museográfico Provincial Enrique Udaondo, Luján





José Sabogal
Josingo, 1915, óleo sobre tela, 49 x 43 cm
Colección Hugo y Mercedes Pemberton, San Salvador de Jujuy



José Sabogal
Cardón solitario, 1916, óleo sobre arpillera, 65 x 60 cm
Colección MOSE, Bs. As.

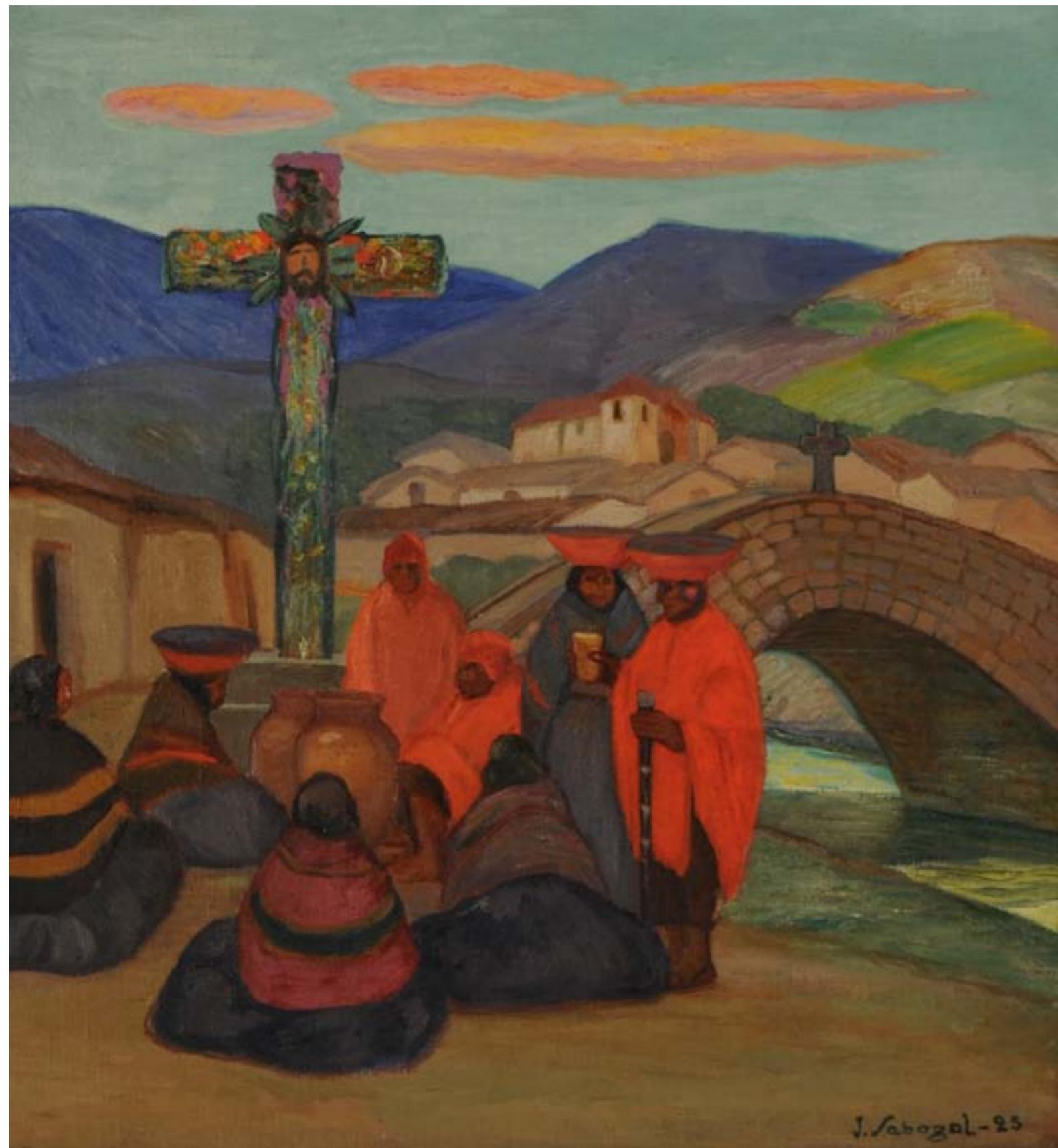
Artistas andinos en Buenos Aires



Anónimo, Escuela Cuzqueña
Señor de los temblores, primera mitad del siglo XVIII, óleo sobre tela, 241 x 156 cm
Colección Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, Bs. As.



José Sabogal
Taytacha Temblores, xilografía sobre papel, 27,2 x 22,2 cm
Colección Museo Casa de Ricardo Rojas, Bs. As.
Cruz Velacuy-Cuzco, 1925, óleo sobre tela, 74,5 x 69 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Inv. 6008

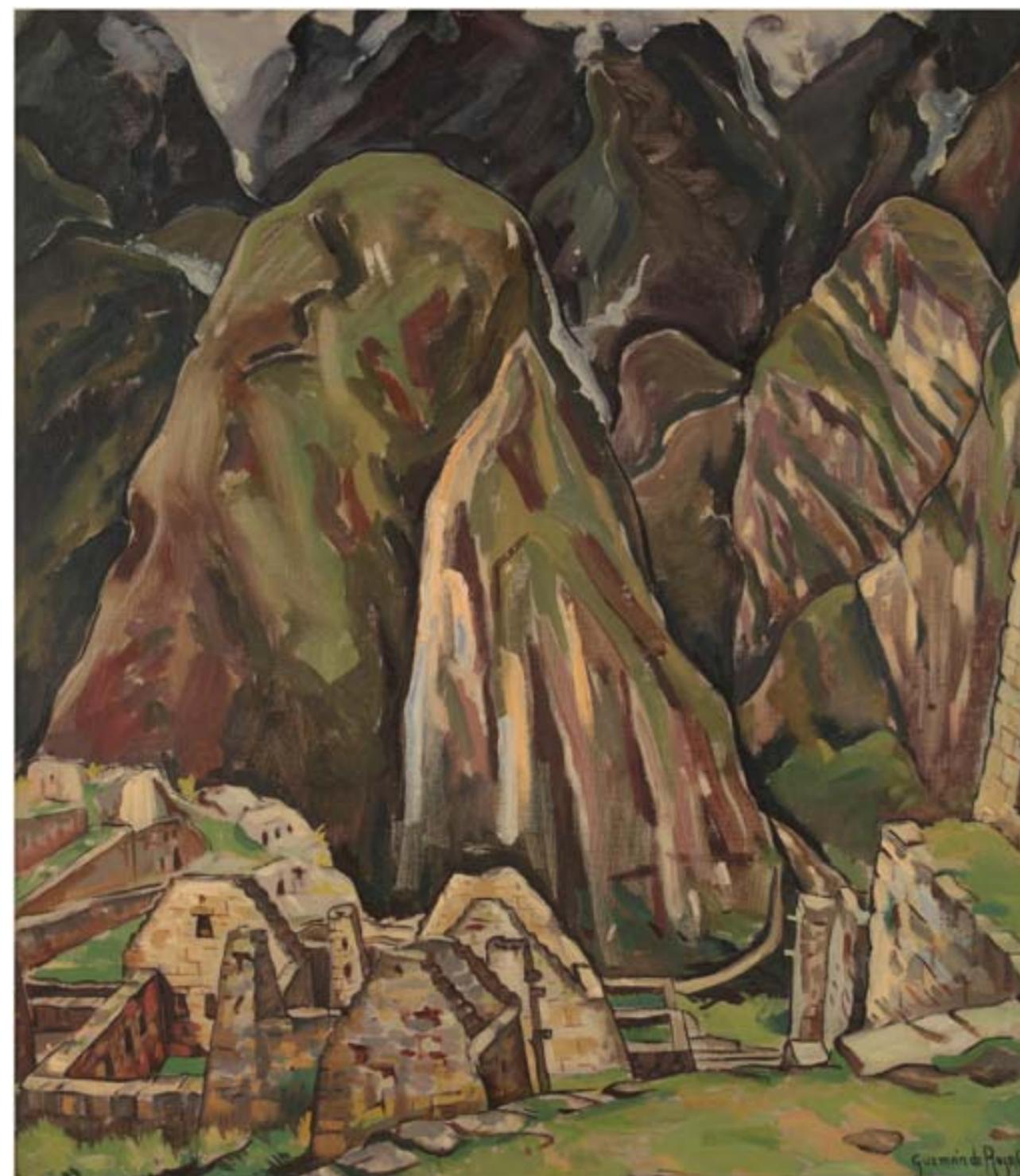




Alfredo Gramajo Gutiérrez
Retrablo de Jesús, 1937-38, óleo sobre madera terciada, 65,5 x 78,7 cm; 79,1 x 65,2 cm; 78 x 63,3 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Inv. 8782



Enrique Camino Brent
Plaza Mayor de Paucartambo, 1937, óleo sobre tela, 70 x 79,5 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Inv. 2138



Cecilio Guzmán De Rojas
Estética mimetista, óleo sobre tela, 70,5 x 60,5 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Inv. 6526



Alfredo Gramajo Gutiérrez
Indios del carnaval de Simoca
(Tríptico: 1º: El cacique; 2º: El cantor; 3º: El bailarín), 1939
óleo sobre madera terciada, 81 x 179 cm
Colección particular, Bs. As.

Figuras de la tierra



Atilio Terragni
Estudio para *Atardeciendo. Cabeza de indio*, c. 1920, lápiz sobre papel, 60 x 48 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Inv. 10853



Atilio Terragni
Atardeciendo, 1920, óleo sobre óleo, 145 x 273 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Inv. 10841



Atilio Terragni
Estudio para *Atardeciendo*. *Alforja en color*, c. 1920
óleo sobre cartón, 34,5 x 28 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes
Inv. 10856
Estudio para *Atardeciendo*. *Pucará del Tilcara*, c. 1920
lápiz sobre cartón, 33,5 x 49 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes
Inv. 10846
Estudio para *Atardeciendo*. *Manos de indio*, c. 1920
lápiz sobre papel, 48 x 48,5 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes
Inv. 10849





Atilio Terragni
Estudio para *Atardeciendo. Cielo y nubes*, c. 1920
acuarela sobre papel, 27 x 42 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes
Inv. 10855
Estudio para *Atardeciendo. Montañas y arbustos*, c. 1920
lápiz sobre papel sobre cartón, 26 x 48,8 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes
Inv. 10852
Estudio para *Atardeciendo. Un cardo*, c. 1920
lápiz sobre papel, 48 x 21 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes
Inv. 10850



José Antonio Terry
En semana santa, Tilcara 1936, óleo sobre tela, 195 x 166 cm
Colección Museo Regional de Pintura José Antonio Terry, Tilcara



José Antonio Terry
Hacia la Chichería, 1928, óleo sobre tela, 117 x 86 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Inv. 1721
El tuerto de Pucará, Tilcara 1931, óleo sobre tela, 122 x 103 cm
Colección Museo Regional de Pintura José Antonio Terry, Tilcara

Mario Anganuzzi
Cerril, 1929, óleo sobre tela, 94 x 104,5 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Inv. 5968



Francisco Ramoneda
El curandero Zapana, 1947, óleo sobre tela, 112 x 120 cm
Colección Museo Francisco Ramoneda, Humahuaca





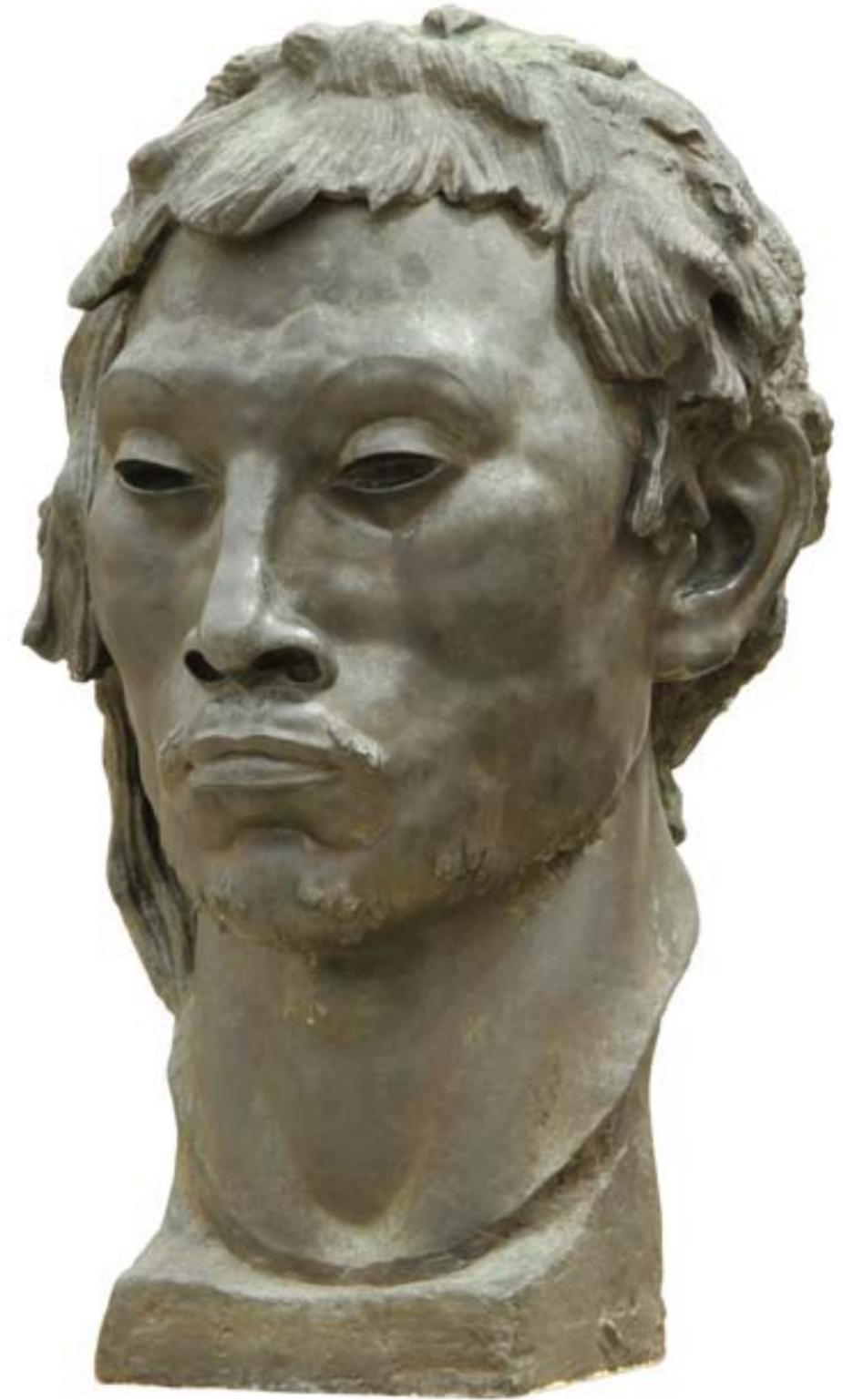
Ernesto Soto Avendaño
Joven india de Humahuaca, bronce patinado, 35 x 27 x 20 cm
Colección particular, Bs. As.



Ernesto Soto Avendaño
Indio tejedor de Aguilar, Jujuy 1934, bronce patinado, 37 x 24 x 21 cm
Colección particular, Bs. As.



Nicasio Fernández Mar
Cabeza, c. 1945, piedra, 30 x 30 x 32 cm
Colección Alberto Petrina, Bs. As.



Juan Carlos Iramain
Minero de Galicapo, 1941, bronce, 97 x 60 x 62 cm
Colección Museo de Bellas Artes de la Boca Benito Quinquela Martín, Bs. As.



Wifredo Viladrich
Hijo de la tierra, 1943, bronce, 56 x 49 x 26,5 cm
Colección Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, Bs. As.

Miguel Viladrich
La chica del gallo, 1948, óleo sobre madera terciada, 100 x 81 cm
Colección particular, Bs. As.



Modernos en el norte



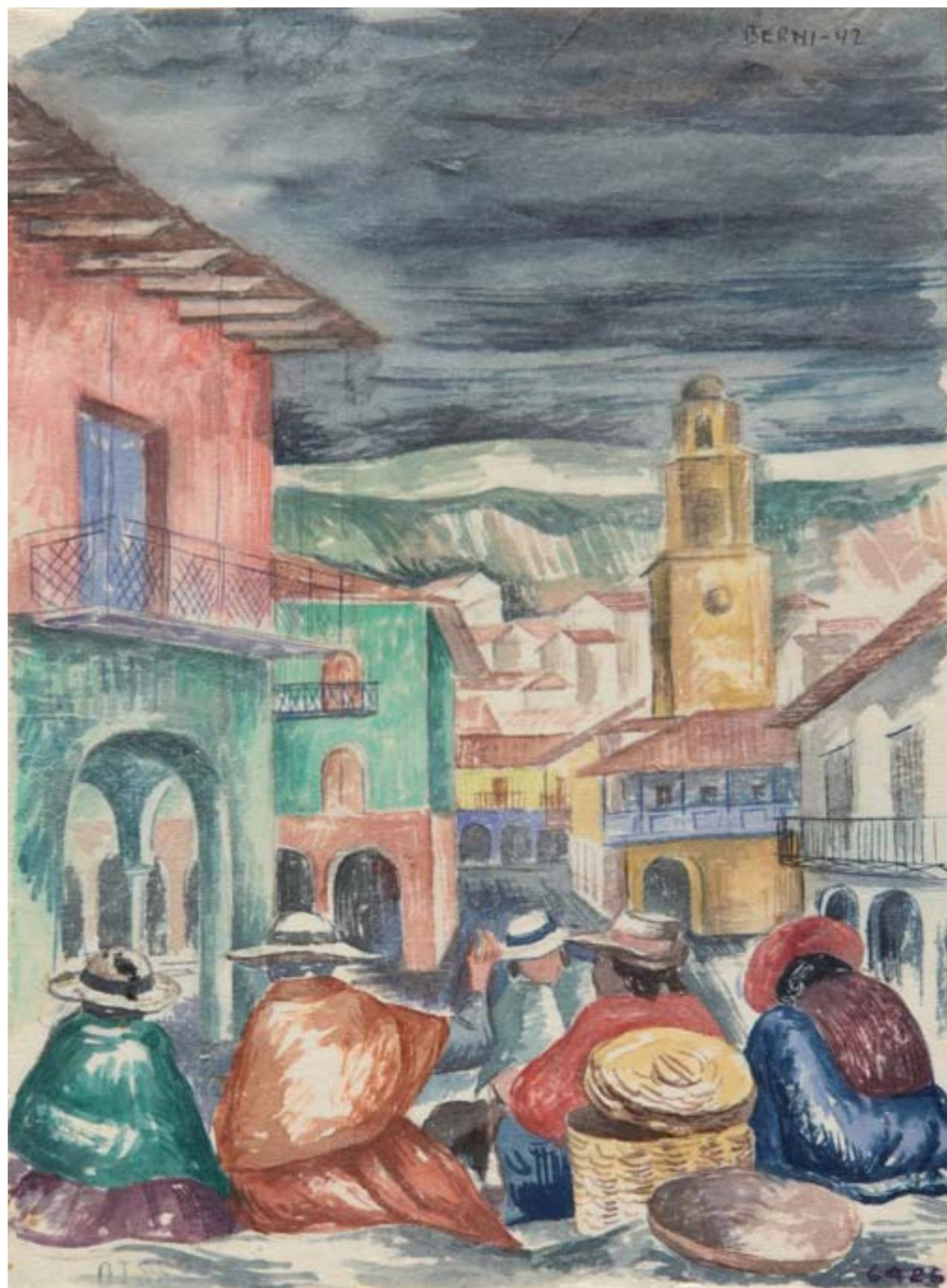
Raquel Forner
Lago Titikaka, 1936, grafito y témpera s/papel sobre cartón, 52,5 x 38,5 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Inv. 8417





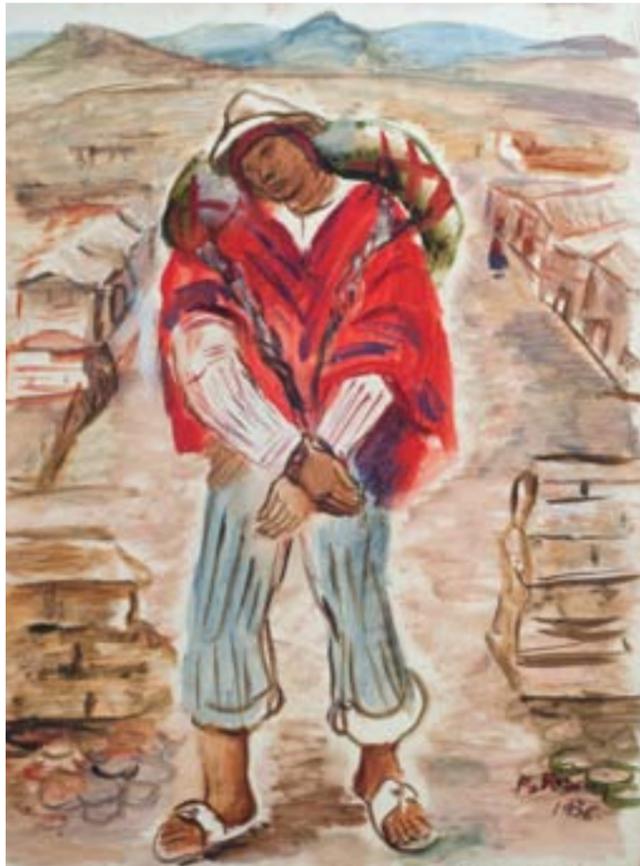
Página anterior
 Antonio Berni, *Jujuy*, 1937, óleo sobre arpillera, 190 x 285 cm
 Colección Museo de la Patagonia Francisco P. Moreno, Bariloche

Antonio Berni
Apunte de paisaje, 1942, acuarela sobre papel, 10,4 x 16 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Inv. 6427
Apunte de paisaje, 1942, acuarela sobre papel, 10,5 x 16 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Inv. 6428
Boceto de composición, 1942, acuarela sobre papel, 26,5 x 27 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Inv. 6425



Antonio Berni
Boceto de composición, 1942, acuarela sobre papel, 23,3 x 17,3 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Inv. 6426
Boceto de composición, 1942, acuarela sobre papel, 26 x 29,5 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Inv. 6424

Raquel Forner
Sin título, 1936
acuarela sobre papel, 52 x 39 cm
Colección Fundación Forner-Bigatti, Bs. As.
Chango (La Paz), febrero 1936
lápiz sobre papel, 52,2 x 38,5 cm
Colección Fundación Forner-Bigatti, Bs. As.
Pascualita de Tiahuanaco, 1936
acuarela sobre papel, 52,5 x 38,5 cm
Colección Fundación Forner-Bigatti, Bs. As.





Gertrudis Chale, *India con collar*, 1943, óleo sobre papel, 54 x 40 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Inv. 8301



Gertrudis Chale, *Sin título*, óleo sobre cartón, 36,5 x 31,5 cm. Colección Mauricio I. Neuman, Bs. As.



Lino Enea Spilimbergo
Cholas bolivianas, 1939
óleo sobre tela, 98 x 75 cm
Colección particular

Cholas bolivianas, 1939
óleo sobre madera, 150 x 125 cm
Colección particular





Medardo Pantoja
Sin título, 1943
óleo sobre hardboard
67 x 93 cm
Colección Casa Museo
Medardo Pantoja, Tilcara
Sin título, tinta color sobre
papel, 21 x 30 cm
Colección Casa Museo
Medardo Pantoja, Tilcara
Viuda
aguada sobre papel
39 x 25 cm
Colección Casa Museo
Medardo Pantoja, Tilcara





G. Heath
45



Página anterior
 Gertrudis Chale
Montaña solitaria, 1945, óleo sobre cartón, 31 x 43,5 cm
 Colección Mauricio I. Neuman, Bs. As.

Gertrudis Chale
Sin título, 1942
 óleo sobre madera terciada, 70 x 98,5 cm
 Colección particular, Bs. As.



Gertrudis Chale
Últimas casas, 1945, óleo sobre tela, 70 x 100 cm
 Colección particular, Bs. As.

Página siguiente
 Gertrudis Chale
Madre de América, 1944, óleo sobre tabla, 75 x 103 cm
 Colección Jozami, Bs. As.





Cultura Noa -Alamito-
Suplicante, período Temprano
ca. 300 a.C.- 600 d.C.
piedra, 27 x 14,5 x 10,5 cm
Colección Museo Nacional de
Bellas Artes, Inv. 8946

Liberio Badii
Figura norteña, 1946
bronce patinado, 53 x 21 x 23 cm
Colección particular, Bs. As.



Ramón Gómez Cornet
La Úrpila, 1946, óleo sobre tela, 130 x 89 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Inv. 6697





Sesostris Vitullo
Eva Perón - Arquetipo Símbolo, 1952, piedra de Grad, 112 x 95 x 60 cm
Colección Universidad Torcuato Di Tella, Bs. As.

Lecturas



Alfredo Guido y el americanismo en los años veinte

ADRIANA BEATRIZ ARMANDO

1924: un año intenso

En el verano de 1924, con la dirección de Fernando Lemmerich Muñoz y Alfredo Guido, *La Revista de "El Círculo"* de Rosario publicó el segundo número de los cinco que conformarían un conjunto particular y diferenciado de las ediciones iniciales que circularon en 1919 y 1920¹. Un artículo de Martín Noel sobre la arquitectura hispanoamericana del siglo XVII motivó la inclusión, por primera vez en la revista, de un significativo conjunto de aguafuertes de Alfredo Guido con temas altiplánicos derivado de su viaje a Bolivia y que el año anterior había expuesto en Witcomb de Buenos Aires². Temática enfatizada con dos dibujos de indígenas aymaras, *Maricuchi* y *Cisco Cora*, que ilustraban el cuento "Huarmi-Munacho" del escritor boliviano Gustavo Adolfo Otero³. Si bien la tapa, que Guido diseñó para el primer número de 1923, orientaba sobre las preocupaciones americanistas⁴ que la revista deseaba trasuntar en su reaparición —una mujer desnuda con trenzas negras, hilando, rodeada de ceramios indígenas— en su interior las imágenes y los contenidos apenas si las esbozaban.

En el otoño - invierno de 1924, la revista presentó una nota editorial en la que auguraba un destino euríndico para Rosario, una ciudad fuertemente identificada con el trabajo y la especulación:

Geográficamente, Rosario, es ciudad llamada a cumplir un destino sancionado por leyes inmutables: el de plasmar el carácter de la argentinidad. Su privilegiada posición de punto medio —entre la Buenos Aires cosmopolita, tentacular, ultramoderna y sin estilo, y el interior nativo, poético, con su sello de hondo americanismo, donde se ha recogido el alma autóctona— le adjudica un rol de singular virtud, tal vez, el de la realización del sueño grandioso de EURINDIA que forjó Ricardo Rojas...⁵

Unas páginas más adelante, en el mismo número, Ángel Guido escribió "En defensa de Eurindia", ensayo que reac-

cionaba ante quienes sostenían "la ineficacia" de las búsquedas regionalistas invocando "la naturaleza compleja cosmopolita de nuestro pueblo"; bosquejaba aquello que consideraba "la esencia de nuestro americanismo" desde las artes plásticas y la arquitectura; y afirmaba que, "la fusión europeo-indígena" debía constituir "el primer paso de nuestra estética americanista verdadera", de la cual países como Bolivia, Perú y México eran buenos ejemplos⁶.

En 1924 Alfredo Guido pintó, en el clima familiar y distendido de la casa de Victoria Crenna y Pedro Majorel, en las sierras de Córdoba, los primeros murales con paisajes, costumbres y figuras del altiplano; y ese año se embarcó a Europa en un viaje que estaba lejos de guardar un carácter iniciático, ya tenía treinta y dos años y un recorrido lo suficientemente amplio como para dar a conocer su obra y consolidar una formación plástica virtuosa. Antes de partir, mostró en la casa de Juan B. Castagnino y frente a un grupo de invitados, su última pintura destinada al Salón de Primavera de Buenos Aires, *Chola desnuda*: una obra "que sin duda será su consagración. Su consagración oficial, porque la otra ya la tiene conquistada indiscutiblemente, pese a los grillos de la crítica", escribieron sus compañeros de *La Revista de "El Círculo"*⁷.

Paralelamente, Argentina Arévalo y Lelia Pilar Echezarreta, discípulas de Alfredo Guido en Fomento de Bellas Artes de Rosario, se destacaban en el ámbito de las artes decorativas; participaron del Salón de Otoño de 1924 y publicaron en la revista xilografías en tres colores y a gran tamaño inspiradas en temas americanos; sus creaciones y su inserción en el medio plástico de la ciudad, subrayan la importancia del rol docente de Guido en el dominio de las decoraciones, una faceta que le había dado un temprano reconocimiento y que seguía cultivando.

La sucesión de ideas y de imágenes que se desprenden de esta sesgada perspectiva del año 1924, tiene como punto de referencia fundamental a Rosario y dentro de ella a una zona de su quehacer artístico⁸; además, la profusión de ese



año indica adhesiones y sensibilidades gestadas con anterioridad y que seguían en proceso. Alfredo Guido recreaba desde la década anterior motivos del mundo indígena del noroeste argentino, inscritos en las modas decorativas y en la atención de muchos artistas hacia las piezas arqueológicas y los objetos etnográficos. Ese interés convivió con su atracción por las costumbres y realizaciones de los indígenas de la sierra y el altiplano peruano-boliviano, y también con las reflexiones de intelectuales como Ricardo Rojas y las formulaciones en torno a la arquitectura que hicieron Martín Noel y Ángel Guido. Si nos atenemos a los años veinte, el énfasis americanista de la obra de Alfredo Guido tuvo una conclusión en las pinturas de 1929 destinadas a la Exposición Iberoamericana de Sevilla. Dentro de un arco de tiempo y de obras comprendido entre 1918 y 1929, la referencia inicial a la intensidad de 1924, se funda tanto en el despliegue que Alfredo Guido hizo de los temas indígenas a través de distintos soportes y formatos artísticos, como en la necesidad de configurar, a través de *La Revista de “El Círculo”*, un proyecto cultural en Rosario⁹ fundado en una estética americana y regional. La revista fue entonces, una voz acotada pero insoslayable de estas opciones estéticas y culturales, aunque sin abandonar el estilo ecléctico que la caracterizó desde sus orígenes.

Una revista de arte

La Revista de “El Círculo” surgió como un órgano y una ampliación de las intensas actividades que desarrollaba la asociación cultural El Círculo¹⁰ –eficaz impulsora desde 1912 del quehacer artístico local– y expresó desde su portada de enero de 1919 la amplitud de los intereses culturales que la motivaron, presentándose como una publicación de literatura, música, pintura, escultura, bibliografía e información mundial de arte. Todos eran dominios imprescindibles para modificar la caracterización indeseada de ciudad fenicia, un tópico de las primeras décadas, para incentivar la sensibilidad artística del público y exaltar a los artistas; de allí también su carácter ecléctico, evidente en la diversidad de los artículos y de las obras reproducidas, así como en las modalidades de la gráfica. Los dibujos con influencias simbolistas y del *art nouveau* realizados por Alfredo Guido para la portada y el interior, le confirieron a la revista la tónica dominante de los dos primeros años; esta matriz simbolista también se filtró en algunas de sus obras con temas andinos de los años veinte y no desapareció de la gráfica de la publicación entre 1923 y 1925, ya que ilustraciones de líneas finas y ondulantes que recreaban los climas enigmáticos y espiritualistas

del universo modernista, convivieron con orlas y guardas de carácter geométrico e inspiración indígena. En la segunda aparición, la revista no sólo mantuvo su formato y las huellas simbolistas, sino que continuó la batalla tendiente a contrarrestar el carácter meramente comercial de la ciudad, contribuyendo a su crecimiento espiritual y sosteniendo la activa política de difusión cultural iniciada en 1919.

Las vinculaciones del arte español con el argentino fueron significativas en tiempos del Centenario de la Independencia como parte de la reconsideración de la herencia peninsular que había emprendido esa generación en sintonía a sus pares continentales¹¹; a su vez los procesos de modernización y el fenómeno de la inmigración habían cambiado la fisonomía del país, de modo que era necesario elaborar un proyecto de nación que atendiera lo propio, lo indígena y lo criollo, sin negar el pasado hispánico para consolidar una síntesis cargada de futuro. Ricardo Rojas y Leopoldo Lugones fueron arquitectos de la construcción del nacionalismo cultural, que propició la conformación de una escuela pictórica nacional a partir de la obra de artistas como Bermúdez, Fader y de Quirós¹². En estos y otros artistas, a pesar de sus diferencias, hay huellas claras de la pintura regionalista española, que también había acusado el impacto del simbolismo en la transición finisecular¹³.

La revista en sus dos primeros años organizó una colección de imágenes, impresas en color y sobre una cartulina de mayor gramaje, que ubicó estratégicamente al lado de sus notas editoriales, mostrando así sus afinidades estéticas y el rol del coleccionismo¹⁴. Una actitud sostenida en su posterior reaparición, aunque las obras se reprodujeron ya sin color y con el mismo papel del conjunto de la publicación. Es interesante entonces, cómo esta editorialización a través de imágenes reforzó los lazos entre la pintura de autores argentinos y españoles, ya que los matices introducidos a través de otras obras europeas no llegaron a constituir una corriente principal. Así, en 1919, junto a reproducciones de los pintores argentinos Jorge Bermúdez, Alfredo Guido, Ana Weiss de Rossi, Jorge Soto Acebal y Francisco Vidal, se publicaron obras de Néstor, Joaquín Sorolla y José Mongrell. Al año siguiente la colección incluyó el óleo *La oración de los humildes* de Fernando Álvarez de Sotomayor, un pintor gallego, se reiteró la obra de José Mongrell y se intercalaron obras de Fernando Fader, Jorge Soto Acebal y Carlos Camilloni, pintor de las sierras de Córdoba. Desde 1923, la revista no publicó en este lugar a autores españoles pero sostuvo la misma línea de pintores de Buenos Aires, agregando al rosarino

Augusto Juan Olivé. Si bien la revista expresó desde 1919 el interés por la pintura nacional, la cuestión de lo nacional¹⁵ dio lugar a una serie de debates, de los cuales sus editores, en 1923, quisieron participar.

A esta trama se fue enlazando en la revista, el pensamiento euríndico sustentado por Alfredo y Ángel Guido, y las imágenes que aspiraban a corresponderle: la portada de 1923 de Alfredo Guido fue su avanzada, mientras que un pequeño texto –relacionado con dos edificios neocoloniales realizados por Ángel Guido en Rosario– filió al ideario de Ricardo Rojas las orientaciones “actuales” de la pintura y la música, así como las nuevas formas arquitectónicas inspiradas en lo “colonial y lo incaico aborígen.”¹⁶ De todos modos, las sintonías americanas de Alfredo Guido habían aparecido tímidamente en la etapa previa de la revista; por ejemplo, en el dibujo de una mujer con trenzas y torso desnudo entre plantas de naranjas, sosteniendo una cesta de frutas¹⁷, que prefigura el tema de las Venus americanas de las portadas posteriores y las pinturas murales. O bien, cuando a propósito de una carta de Gabriela Mistral y del acercamiento a las letras chilenas, la revista expresó el ideal de una frecuentación intelectual y artística “entre los pueblos hermanos de la América Latina” y el deseo de dar a conocer a literatos, poetas, pintores o músicos del continente. Un anhelo puesto en marcha con el viaje de observación y estudio que, en el verano de 1920, emprendió Alfredo Guido, aceptando “la misión” de vincular la revista “con los hombres de letras y con los artistas de valor de las Repúblicas del Pacífico”.¹⁸ *Apolo*, otra revista cultural iniciada en Rosario, en 1919, y en la que Alfredo Guido participó activamente, informó también de este periplo a Chile, Perú y Colombia en compañía de su hermano Ángel y del escritor Alcides Greca, que incluía corresponsalías para revistas y periódicos tendientes a informar sobre el movimiento artístico e intelectual de esos países, así como sobre arqueología y arte colonial¹⁹.

Este y otros viajes suramericanos realizados antes del recorrido europeo, le otorgaron a Guido una vívida experiencia y la disponibilidad de un nutrido archivo de imágenes americanas que, conjugadas con el clima del nacionalismo cultural y el aporte de su hermano Ángel, intervinieron en la torsión americanista de la revista.

Una de las insistencias editoriales fue la necesidad de afirmar la independencia cultural de Rosario con respecto a Buenos Aires; esta inquietud se unió con la aspiración de convertir la ciudad en un sitio privilegiado en la fragua de la identidad nacional, impulsada en la apreciación de su

ubicación geográfica como un “punto intermedio” entre el “hondo americanismo” del interior del país y el cosmopolitismo sin estilo de la capital, entre el reservorio “poemático” y la ciudad moderna y tentacular. Polaridades relacionadas con los ciclos de indianismo, exotismo y la superación de la síntesis euríndica formulados por Ricardo Rojas,²⁰ y que aquí concurrían para caracterizar espacios y sugerir una propuesta descentralizadora en términos culturales. Al mismo tiempo la enunciación de un posicionamiento que situaba a Rosario diferenciada de Buenos Aires, la habilitaba para participar de los debates culturales y en ese sentido la equiparaba o por lo menos estrechaba las desigualdades. De ahí la significación de la defensa de Eurindia que Ángel Guido expuso desde Rosario y que al año siguiente reforzó propositivamente con su libro *Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial*, del cual la revista publicó varios grabados y un capítulo referido a los caracteres fundamentales de la ornamentación incaica y pre-incaica²¹.

Si la ciudad debía plasmar el carácter de la argentinidad en una clave americanista, la revista tenía que proporcionar las imágenes y los textos que sensibilizaran al público en esa dirección y, que sin renunciar a la ponderación del arte universal, lo pusieran en disposición de un repertorio americano, sobre todo peruano y boliviano, ampliamente frecuentado por los hermanos Guido. Así se fueron publicando dibujos y grabados, también fotografías que incluían muros incas, arquitecturas y objetos coloniales, el lago Titicaca con sus barcas, indígenas y escenas de fiestas populares y religiosas, como la de Alacitas en La Paz o de Corpus Cristi en Cusco. El variado conjunto daba cuenta del gesto de involucrar el pasado y el presente para resaltar valores y estéticas que, reinterpretadas en una dirección moderna, activaban una perspectiva resguardada de la conflictividad que la cuestión indígena implicaba en el marco de los estados nacionales. Junto a los registros visuales pueden leerse las colaboraciones de los arquitectos Martín Noel y Ángel Guido y también de indigenistas cusqueños como José Uriel García y Luis Valcárcel.²² Uriel García constituyó una fuente importante del libro de Ángel Guido antes citado y en la revista recorrió aspectos de la cultura incaica, el paisaje, la conquista y el dominio colonial, con especificaciones sobre el arte y la religión, sosteniendo la tesis de la “incanización de la cultura española trasladada a nuestro continente”. Cuando la revista se refiere al autor no lo hace bajo el término indigenista: lo presenta como “un estudioso del arte y la vida de los antiguos pobladores del Tahuantinsuyu”, como



Exposición de cerámicas de arte americano de José Gerbino y Alfredo Guido, Salón Witcomb. Agosto 1918

un “representante destacado de ese grupo de intelectuales que en el interior del Perú lucha por imponer una cultura que a la vez de ser moderna tenga características americanas”, y además, por haber descrito en 1922 “las bellezas autóctonas y coloniales del Cuzco” a través de *La ciudad de los Incas*, libro con “inmejorables datos para los que siguen los estudios americanistas.”²³ Una semblanza ajustada entonces a las opciones e intenciones de los redactores de la revista y elusiva de cualquier reivindicación indígena de carácter social y política; de todos modos Uriel García y Valcárcel expresaban una perspectiva regional²⁴ que a la revista le interesaba desde la esfera de lo cultural. La intervención de Luis E. Valcárcel planteaba una exaltación de los incas en tanto depositarios de virtudes que la conquista eclipsó irremediablemente. Su artículo, “Ars Inka”, es un apartado del libro que había publicado en Lima en 1925, titulado *De la vida Inkaica. Algunas captaciones del espíritu que la animó*²⁵, donde se refirió con lirismo a la cultura incaica y a sus diferentes manifestaciones que, fundamentalmente a través del arte, traían las “voces del pasado” que guiaban en el descubri-

miento de un “camino seguro.”²⁶ Pero antes, Valcárcel había dirigido la Misión Peruana de Arte Incaico que llegó a Buenos Aires en 1923 y a la que Gastón Talamon se refirió brevemente en una nota de la revista, valorándola como un bello espectáculo de arte que ponía al descubierto las cosas “estupendas y nuevas” factibles de realizarse a partir de las “leyendas y motivos” de la América precolombina; algo similar a lo que ocurría con las danzas de Chazarreta, tesoros de “nuestro arte popular criollo”²⁷. A continuación se publicó una tricromía xilográfica de Argentina Arévalo con las figuras de músicos andinos y la transcripción de la partitura musical *Himno al Sol* de José Manuel Benavente, aclarando que fue “tomada en La Paz, de unos cantores populares peruanos agregados a una compañía de Dramas incaicos”²⁸, quizás una alusión a la Misión Peruana de Arte Incaico²⁹. La revista siempre se ocupó de difundir información musical y entre los conciertos que habitualmente organizaba la asociación El Círculo en el Salón de la Biblioteca Argentina, en abril de 1923 se escuchó uno dedicado a la “música incaica y boliviana”, transcrita y ejecutada en piano por el recopilador boliviano Manuel Benavente³⁰.

Un renacimiento autóctono

Aunque *La Revista de “El Círculo”* dejó escasa constancia de las obras realizadas por Alfredo Guido en el ámbito de las artes decorativas –en 1923 mostró un biombo de madera tallada realizado con Luis Rovatti bajo el epígrafe “adaptación moderna del estilo Calchaquí”– fue un aspecto que desarrolló profusamente con la colaboración de otros artistas y que transmitió a un grupo de discípulas. Los comienzos de Guido en estas artes fueron tempranos, como lo revela la “Exposición de cerámicas de arte americano” que realizó, en 1918, junto al escultor José Gerbino en Witcomb y la exitosa participación en los salones de arte decorativo de Buenos Aires. En 1919, los jóvenes Guido y Gerbino eran reconocidos en Buenos Aires por abrir nuevos caminos en la decoración indígena precolombina y contribuir a renovar la imaginación de otros creadores. Estos, con sus cerámicas y maderas talladas, y Clemente Onelli, con sus manufacturas de alfombras inspiradas en los motivos santiagueños y calchaquíes, concretaban, según la revista *Augusta*, “los principios de un estilo nuevo, –el estilo americano propiamente dicho– esbozado pocos años antes con las primeras investigaciones arqueológicas del malogrado Ambrosetti.”³¹ Las reseñas de estas muestras destacan a los estudios arqueológicos como la fuente indispensable que fortalecía su carácter renovador y nacional. En este sentido, se consideraba que los

objetos de estilo calchaquí de Guido y Gerbino, estaban basados “en un principio de patriotismo y de sana orientación estética” y que para concretarlos “tuvieron necesariamente que ahondar en el conocimiento científico de la arqueología” clasificada y estudiada por figuras como Ameghino, Lafone Quevedo y Ambrosetti. De esas investigaciones se desprendían también referencias a la “simbología de los calchaquíes” y a sus deidades, lo que confería a estas piezas una cualidad “sensorio-intelectual” que las diferenciaba de otras ornamentaciones modernas apegadas exclusivamente a los aspectos sensoriales³². Estos objetos, aparecían para un sector de la crítica como exponentes de un estilo decorativo que suponía una frecuentación de la información arqueológica desarrollada en el país, aunado a un proceso compositivo y de armonización estética con aspiraciones renovadoras y modernas.

La orientación de la arqueología hacia el análisis de los objetos bellos y coleccionables y su preocupación por la identificación de los estilos, había posibilitado, a comienzos del siglo XX, una conexión con el mundo del arte³³. Además se iniciaron colecciones privadas y públicas y circularon estudios como los realizados por Ambrosetti, quien en 1915 planteó el rol del Museo Etnográfico como “auxiliar de los estudios de ornamentación aplicables al arte en general”. Allí expresaba, con énfasis programático, su anhelo de “imprimir un sello americano” a la producción aprovechando el caudal legado por los viejos habitantes de América y así contribuir a la configuración de un arte nacional³⁴.

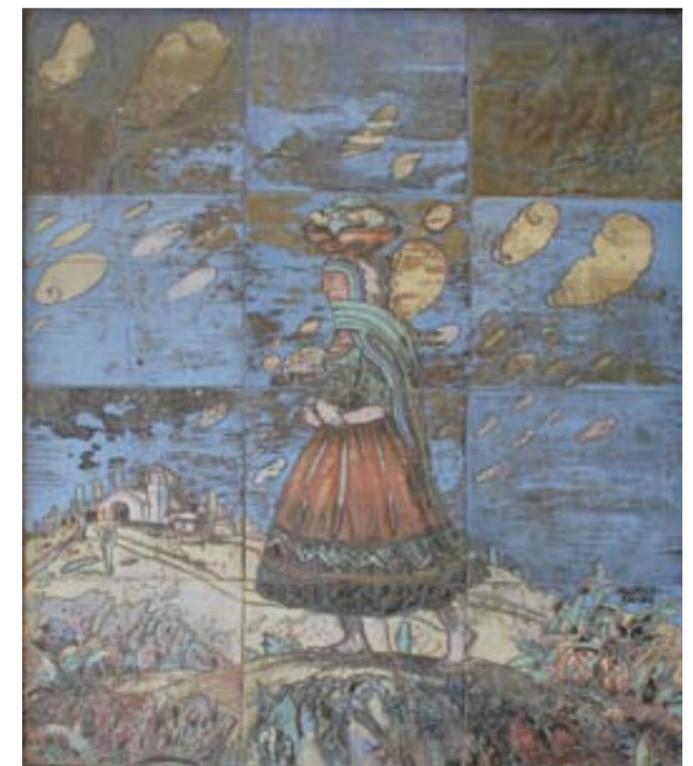
Una diversidad de objetos y muebles integraban las decoraciones de inspiración indígena, entre los que había ejemplares tan excéntricos como un “cofre bargueño calchaquí” que, según Fernán Félix de Amador, combinaba colores y motivos de culturas tan diversas como las de Chimú y Tiahuanaco³⁵. Lozano Moujan agregó al conjunto “ponchos para colgar, bordados y con incrustaciones de terracota” y máscaras talladas en madera que Guido realizó posteriormente con Luis Rovatti³⁶.

Vistas desde el presente, estas piezas son mezclas asombrosas en las que conviven formas y motivos incaicos y santamarianos, ritmos abstractos de líneas rectas y quebradas junto a sinuosas curvas, representaciones de suris y serpientes, pequeñas figuras escultóricas y cabezas humanas rematando columnas de repisas, tapas de arcas y cofres. Bajo la denominación de estilo calchaquí cabía buena parte del repertorio visual y simbólico del mundo indígena del noroeste argentino que se conocía entonces, más lo incaico y preincaico, convirtiéndose en un denso compendio de cul-

turas, tiempos y espacios diferentes. Una síntesis peculiar que fue percibida como un renacimiento del arte indígena y como una base para que los artistas argentinos formularan un estilo decorativo moderno y autóctono. Así, el extendido fenómeno de una genérica moda calchaquí, articulada con variadas formas de “primitivismo”, impactó también y de un modo singular, en el universo de las primeras vanguardias que se expresaban a través del periódico *Martín Fierro*³⁷.

Las reinterpretaciones decorativas de lo calchaquí deben situarse en el marco de las investigaciones arqueológicas y de los ensayos de los intelectuales del primer nacionalismo argentino. Pero también, en relación con los variados exotismos finiseculares, prolongados en los inicios del siglo XX y perceptibles en el expandido fenómeno de las modas aztecas e incaicas, egipcias y orientales, que se sucedieron en los países americanos y en los europeos.

Así, las sugerencias de los ballets rusos dirigidos por Sergei Diaghilev con las escenografías y vestuarios de León Bakst y los movimientos de Nijinsky, habían calado entre los artistas decoradores argentinos cultores de variados exotismos, tanto que un comentario sobre el IV Salón de Decoradores afirmaba: “Aquí todo son gemas y tapicerías ilusorias para ilusorias decoraciones de ‘ballet russe’.”³⁸ Estos últimos



Alfredo Guido, cerámica, Museo La Loma, Los Cocos, Córdoba



Capilla Santa Teresita del Niño Jesús, Vitreaux de Alfredo Guido, Los Cocos, Córdoba

y la pintura de Anglada Camarasa habían constituido las principales sugerencias para la creación, en 1915, del ballet de temática guaraní *Caaporá*. Este sumó también la colaboración de Juan B. Ambrosetti y las visitas a las colecciones del Museo Etnográfico de Buenos Aires para la documentación del vestuario y la escenografía. Con guión de Ricardo Güiraldes y decoraciones escenográficas de Alfredo Gonzá-

lez Garaño, la obra no llegó a concretarse pero los bocetos se expusieron en Salón de Acuarelistas de Buenos Aires de 1917 y tuvieron difusión en un lapso de varios años y en órganos tan diversos como *Augusta*, *La Revista de "El Círculo"* y *Martín Fierro*³⁹. En este caso, la reconsideración de los impactantes eventos esteticistas promovidos por los ballets rusos a través de un anclaje americano, no desalojó las marcas exotistas pero las combinó con las ideas en torno a lo nacional, los lenguajes artísticos modernos y las vanguardias⁴⁰. Las decoraciones calchaquíes constituyeron otro modo de anudar cuestiones semejantes.

La gráfica de las revistas fue otro campo donde circularon propuestas decorativas atravesadas por diferentes sugerencias estéticas. Alfredo Guido incluyó repertorios calchaquíes y andinos retomados también por Argentina Arévalo, Esilda Olivé y Lelia Pilar Echezarreta. Ellas y otras decoradoras estudiaron con Guido en Fomento de Bellas Artes —una asociación que contaba con una oferta variada de cursos de música, danza, artes plásticas y decorativas— y participaron en los salones de Rosario y Buenos Aires.

En 1920 expusieron una serie de trabajos en el IV Salón de Otoño de Rosario y *La Revista de "El Círculo"* publicó, sin comentarios, las fotografías de un biombo de Lelia P. Echezarreta y otro de Esilda Olivé. El primero con una composición etérea de pájaros entre ramas y flores, con un fondo plano e insinuaciones orientalistas; el otro, en cambio, estaba resuelto con formas macizas y mostraba un conjunto de platos y vasijas indígenas que lo situaba en la órbita de las modas calchaquíes propiciadas por Guido⁴¹. Lelia Echezarreta participó de la gráfica de la revista *Apolo*: en una de las tapas estampó pasionarias y en otra una pareja de guacamayos, dejando sentada su soltura en el manejo técnico del grabado en madera y la afinidad con las formas de la naturaleza que representaba con sencillez y planismo. *Las Pasionarias* de Echezarreta, impresas en verde, amarillo y magenta, constituyeron en 1924, una de las páginas de artista que singularizaron *La Revista de "El Círculo"*. En los grabados para esta publicación, Argentina Arévalo apeló a curvas y arabescos para definir abigarrados diseños vegetales, pero también utilizó escalerados, grecas y formas cruciformes de inspiración andina que, como viñetas, se intercalaban entre textos. Además, la revista publicó sus atractivas xilografías a toda página, a veces con un despliegue de colores. Su dedicación a los temas indígenas se extendió a las aguafuertes, que expuso en el VII Salón de Otoño de Rosario, ameritando sólo un breve comentario: “Entre los grabados, además de los de Alfredo Guido, recordaremos las aguafuertes calchaquíes, bien

estilizadas de Argentina Arévalo”⁴². En todos estos casos, la condición de mujeres y decoradoras constituyó una doble dificultad para su visibilidad; y si bien la valoración de Guido como maestro fue la grieta que les permitió aflorar, las escasísimas referencias a sus obras aún las mantiene ocultas⁴³.

Una pintura de caballete

En forma paralela a su intensa actividad en las artes decorativas, la gráfica, la ilustración y la dirección de revistas culturales, Alfredo Guido desarrolló una carrera como pintor, prolífica como todos sus emprendimientos. Las figuras y los retratos, así como los paisajes y visiones del campo argentino fueron los géneros que transitó desde mediados de la década del diez y que sobre el filo de los años veinte, lo convirtieron en una figura destacada. En 1919, Luis Le-Bellot refiriéndose a las figuras, transcribió una opinión de Guido acerca del sentido de la pintura: “El artista cree que el carácter y la emoción espiritual debe imprimirse a la obra cuando la emoción pictórica —color, volumen, vida de las carnes, solidez y valores de los planos— está resuelta.”⁴⁴ Una emoción espiritual que impregnó tanto sus retratos como los paisajes de la llanura santafesina⁴⁵. Cuando en 1921 pintó el retrato de Italo Botti, trató de reflejar la “sensibilidad espiritual” con que su amigo expresaba la naturaleza y a la que Guido se refirió a propósito de la exposición del artista en el Salón Castellani⁴⁶. El cuadro mostraba la figura melancólica de Botti con pincel en mano y resuelta con amarillos y blancos azulados sobre un misterioso fondo azul. Unos años después, en 1925, le dedicó un retrato a su amiga Emilia Bertolé, en el que enfatizaba también, a través de la mirada y del ligero manto de su cabeza, el rasgo melancólico y misterioso de la personalidad de la artista. Acentos espiritualistas de procedencia simbolista que, dijimos, en los años veinte siguieron acompañando a Guido, de un modo transparente en algunas ilustraciones, más elusivo en otras obras, o bien, superpuesto a otras sugerencias.

Chola desnuda, de 1924, es una obra que participa del horizonte simbolista que gravitó en la escena artística argentina en la transición del siglo XIX al XX; incluso, su cuerpo desnudo pintado con un blanco frío y entonaciones azules puede relacionarse con algunos desnudos de los artistas del fin de siglo, como el que Ernesto de la Cárcova situó entre suntuosas telas y un jarrón⁴⁷, a sabiendas que expresan un refinamiento cosmopolita contrapuesto a las intenciones de Guido.

Con su postura reclinada, *Chola desnuda* se inscribe en la extensa tradición de las mujeres desnudas desplegada por la pintura occidental desde el siglo XVI. Pose que en el siglo

XIX se identificó con *Olimpia* de Edouard Manet, una mujer tendida, terrenal, disponible; con ella Manet revisitaba obras como la *Venus de Urbino* de Tiziano, pero despojándolas del carácter ideal. Numerosos pintores de comienzos del siglo XX recuperaron el convencionalismo de la pose y lo dotaron de diferentes sentidos⁴⁸.

Guido, en sus pinturas de caballete y murales, recurrió a las diferentes convenciones del desnudo femenino, así como a los variados tópicos que la cultura y el arte asoció con las mujeres. En *Chola desnuda* adopta la representación del desnudo recostado, que en ese sentido, remite tanto a la tradición de majas desnudas, ampliamente recorrida en la pintura española y argentina, como de odaliscas semidesnudas, rodeadas de atractivas telas, que fascinaron a los pintores franceses a comienzos del siglo XX.

Variados géneros, texturas y motivos textiles constituyeron un continente donde expandir recursos específicos del lenguaje plástico, de ahí su reiterada utilización atravesando temporalidades, formas y sentidos del arte. A ellos recurrió Guido, tanto por sus cualidades formales como por su capacidad de situar, de transmitir procedencias; así invistió a la chola de un conjunto de atributos de incumbencia americana y andina.

A través de las telas organizó contrapuntos de texturas, colores y sentidos. De fondo, extendió una gran manta azul con flores; rodeando la chola una tela llana y muy oscura, para resaltar la claridad de su cuerpo; debajo una manta roja con rayas; finalmente, otra con un diseño en dameros con formas orgánicas y predominancia de tierras y ocre. Un registro de atributos que junto al sombrero, la vasija y las frutas aspiraba a reunir, a fusionar, lo europeo y lo americano, mediante una alegoría en clave euríndica. Y en ese derrotero se convirtió en un extraño artefacto⁴⁹. Con esta obra, Guido obtuvo el primer premio en el Salón Nacional de 1924⁵⁰, situación que lo colocó en el centro de la escena artística de Buenos Aires en uno de los momentos álgidos de la introducción del arte nuevo⁵¹, lo que desató una saga de críticas que se polarizaron entre sus detractores, militantes de los novísimos lenguajes, y sus defensores, comprometidos en términos muy generales con las formas de la naturaleza. Recortada sobre un fondo de pinturas radicalmente innovadoras como las de Pettoruti o Xul Solar, *Chola desnuda*, quedaba insalvablemente recluida a un nicho estético asociado al pasado y al que había que combatir denodadamente como vía de legitimación del arte moderno; se configuraba exclusivamente a través de una negación, no era una obra moderna en el marco del vanguardismo de los años veinte e irrumpía como un

anacronismo. Más allá de las posiciones sustentadas por los protagonistas y de las disputas por la legitimidad, pertinentes en la coyuntura, *Chola desnuda* sigue invitando a la reflexión. Anudarla al conjunto de la obra de Alfredo Guido y a sus opciones estéticas y culturales resulta siempre más productivo que confrontarla con lo más nuevo de lo nuevo.

Escenas andinas

Las sierras de Córdoba constituyeron un escenario propicio para experimentar con la pintura al aire libre, atendiendo a los cambios y modulaciones de la luz sobre el paisaje y también a los trabajos y costumbres de la gente del lugar, aspectos que identificaron una de las vías en la búsqueda de una pintura nacional, con Fernando Fader como cumplido representante⁵². Alfredo Guido, Italo Botti⁵³ y Ángel Vena, entre otros pintores, pasaron temporadas pintando en las sierras, un ambiente que a todos inspiró profundamente. También motivó reflexiones de Ángel Guido que, desde una perspectiva arquitectónica, consideró a la provincia de Córdoba como el “último eco setecentista, apenas perceptible de aquel gran espectáculo seiscentista hispano-incaico del Norte” y estimó, en consonancia con el ideario euríndico, que las sierras guardaban “algo del alma indígena de América” y que justamente su encanto radicaba en los colores poco vibrantes, en el tono grave y en la majestuosa soledad

de algunos parajes, en tanto belleza a contrapelo del turismo y sus delitos estéticos⁵⁴.

Además de fuente de inspiración artística, las sierras fueron un emplazamiento estupendo para las residencias veraniegas destinadas al esparcimiento y al descanso de familias acomodadas, potenciado por los beneficios del clima sobre la salud, otorgando también el marco adecuado para una activa vida social. En este sentido, la casa de José Pedro Majorel y su esposa Victoria Crenna, en la localidad de Los Cocos, congregó desde los años veinte no sólo a familiares y amigos sino también a científicos, artistas y diversas personalidades del país, de tal modo que anfitriones y visitantes hicieron de ella un lugar de encuentro con marcas singulares⁵⁵. *La Loma*, como se llamó la residencia, tenía techos de tejas, paredes blancas y generosos ventanales en cada una de las habitaciones a través de los cuales penetraba la luz y el verde de los jardines que la rodeaban. Un bosque nativo caracterizaba ese exterior, atravesado por senderos escalerados, con bancos y esculturas e intercalado con flores y una gran pileta, todo acompasando la irregularidad del terreno y la sinuosidad de las sierras.

En el comedor principal de *La Loma* Alfredo Guido realizó en 1924 una serie de pinturas murales, un ámbito familiar y afectivo dado su matrimonio con Argentina Italia Crenna, una hermana de Victoria. Ciertamente los lazos

de Guido con Majorel y las hermanas Crenna se fundaban también en una disposición compartida hacia el arte manifiesta tanto en las lecturas que realizaba Majorel⁵⁶ como en el gusto por el dibujo y la pintura que ellas habían iniciado desde niñas, bajo el estímulo de su padre en Casilda.

El paisaje, los habitantes y costumbres del altiplano andino son el tema de estas pinturas de Guido. El mismo año de su realización fueron reseñadas por Fernán Félix de Amador y valoradas como otro significativo trabajo en el campo de las artes decorativas, ajustado a un concepto nacional y regional, del mismo modo que lo estaban las adaptaciones textiles de Clemente Onelli⁵⁷.

En un primer sector de pinturas, se aprecia una iglesia y un caserío rodeados por sus campos de cultivo y, en primer plano, una tierra seca salpicada de cactus y una cascada, con predominio de ocres y azules y contrastes de amarillos y verdes. Sobre los planos celestes Guido extendió pinceladas largas en ritmos de líneas paralelas, también definió de modo dibujístico y con volutas las nubes, utilizando este recurso en todas las escenas. El panel central se compone de dos figuras sentadas, un cortejo a través del sonido de la quena que la mujer escucha rodeando con sus brazos una vasija, en una pose a la que Guido recurrió en varias oportunidades. En la pared que continúa, Guido pone en escena un día de fiesta, de música y baile; reúne ahí un grupo de figuras con sus instrumentos, piezas cerámicas, frutos y textiles; más alejada una fila de danzantes, hombres y mujeres, se recortan sobre las montañas. La ochava sobre la chimenea es un sector destacado en el que pintó en oro y enmarcado por un círculo, el símbolo del “Alma del altiplano”⁵⁸: una mujer con el torso desnudo que se eleva sosteniendo una manta resuelta con violetas y amarillos, vinculada con la serie de Venus americanas que desarrolló en la gráfica; y, como en otros sectores, jerarquizó las piezas de cerámica, las mazorcas de maíz y las frutas. Esta asociación de la figura femenina con cerámicas, textiles y frutas como atributos étnicos y de género, aparece en la portada del catálogo de su primera exposición de cerámicas en Witcomb, en la tapa de *La Revista de “El Círculo”* y de modo cabal en *Chola desnuda*.

El otro friso lateral corresponde a una amplia escena de mercado con mujeres indígenas que ofrecen productos de la tierra, tejidos y cerámicas, entre ellas Guido ubicó dos figuras femeninas, con peinetones, mantillas y abanicos, a la usanza del siglo XIX que brindan un horizonte cronológico y la insoslayable presencia de lo hispano criollo. Finalmente, hacia la derecha del ingreso, Guido representó la figura de un indígena con poncho rojo que avanza sobre la áspera

topografía de los Andes, un encuadre que utilizó en dibujos y aguafuertes con motivos del altiplano.

Además de estas pinturas que concitan la atención primordial, Guido emplazó bajo la pérgola contigua al comedor, un pequeño mural cerámico: una mujer de perfil caminando en las sierras recortada sobre un amplio cielo con nubes de arabescos que prolongan las pintadas en el mural del interior. Trasponiendo el comedor, se halla un vitraux con la representación una mujer de pié, con parte del torso desnudo y sosteniendo sobre su cabeza un recipiente con frutas, elaborado con intensos azules, amarillos y rojos. Se trata de *Pomona* una vidriera ejecutada en los talleres de Salvador Buxadera a partir de bocetos elaborados por Guido y que en las revistas ilustraba la publicidad de la conocida empresa⁵⁹.

La Loma fue en los años veinte una suerte de nudo cultural en las sierras cordobesas, signado por múltiples experiencias estéticas y culturales que incluyeron las parisinas de sus dueños, las americanas de Guido y las que llevaban cada uno de los pintores, escritores y músicos que la visitaban, aspectos no escindidos de los temas científicos, de los que Cecilia Grierson era una voz privilegiada. También, fue la sede de una primera experiencia mural donde Guido ofreció una ponderación del mundo andino a través de su paisaje áspero, poco pródigo, en contraste con el caudal de sus manifestaciones estéticas; con figuras de tono grave, alusiones al presente que evitan la denuncia, y figuras de intención alegórica, una indicación de lo americano como una fuente cultural idealizada que se puede engarzar al presente.

Estas pinturas de 1924 tienen como común denominador el fuerte predominio de figuras de gran escala, construidas a partir de formas cerradas, valiéndose de líneas oscuras y de una paleta con tonos bajos; en parte traducen pictóricamente la severidad y el carácter naturalista de los dibujos y las aguafuertes de la serie altiplánica. Tres años después Guido desarrolló otro conjunto de murales con motivos afines a los de Los Cocos en Rosario, pero el protagonismo de las figuras cedió lugar a la grandilocuencia del entorno natural y los colores oscuros y dramáticos a un cromatismo exaltado y vibrante.

Después de haber realizado objetos y muebles de estilo calchaquí, de viajar por los países americanos y elaborar una serie de aguafuertes con motivos altiplánicos, de pintar un conjunto significativo de retratos, figuras y paisajes, de colaborar en la gráfica de numerosas revistas y de haber iniciado la nueva etapa de *La Revista de “El Círculo”*, de componer los murales de *La Loma* y el cuadro *Chola desnuda*, Guido



Alfredo Guido. *La Chola* (detalle), 1924, óleo sobre tela, 162 x 205 cm
Colección Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, Rosario



Alfredo Guido. Mural en la Residencia José Pedro Majorel, 1924. Museo La Loma, Los Cocos, Córdoba

emprendió su postergado viaje a Europa. Ya era un pintor culto, informado y con una sólida formación plástica que el periplo europeo consolidó, al tiempo que lo proveyó de nuevas empatías estéticas que impactaron profundamente en su obra. Esta experiencia media entre los dos conjuntos de pinturas murales que, con temas semejantes, resultan absolutamente disímiles.

La residencia de Teodoro Fracassi, un edificio proyectado por Ángel Guido y representativo del movimiento neocolonial, albergó en 1927 una nueva versión del mundo altiplánico, al que Guido seguía invocando, y que en esta instancia se conjugaba con las ideas que sustentaban el espacio arquitectónico⁶⁰. El lago Titicaca y sus alrededores, los barcos de totora, los pueblos y sus iglesias coloniales, las laderas con sus parcelas labradas, los nevados al fondo, son parte de las grandes vistas que proporcionan las pinturas. Abigarrados conjuntos de figuras con sus sombreros, faldas, mantos y ponchos están inmersos en diferentes actividades: hay músicos y bailarines, escenas de mercado, grupos que entran y salen de las iglesias. Pero las figuras parecen pequeñas ante el despliegue de los escenarios naturales y culturales, su escala colabora en la percepción de un panorama extendido y detallado a la vez. En otro sector, dos mujeres desnudas de trenzas negras se bañan; una emerge del agua como una Venus, con los brazos en alto al modo de la *Venus Anadiomene* de Ingres o del *La Naisance de Venus* de Bouguerau; aunque ya no está la alegoría del “alma americana” del mural anterior. Tampoco aparece la aspereza del terreno siempre ocre, ahora es reemplazada por parcelas cultivadas y verdes, cabras pastando, árboles y cactus en flor y el gran espejo de agua.

Guido elude en estas pinturas el color local, acudiendo a rojos, amarillos y verdes con un alto grado de saturación; utiliza pinceladas prolongadas y muy marcadas en las montañas o en la tierra, configurando ritmos que se tornan más geométricos en el agua, y siempre yuxtaponiendo colores, naranjas y verdes, rosas y turquesas, en un sinnúmero de combinaciones. La profusión de planos decorativos y pinceladas rítmicas, el color intenso y los múltiples detalles de las vistas, lo tornan imponente e informan la consideración de Guido hacia los estilos posimpresionistas, el fauvismo y el expresionismo, que retomó en los murales para Sevilla.

Escenas del país

Con una gran experiencia en el campo de las decoraciones murales, Guido realizó las pinturas para el Pabellón Argentino de la Exposición Iberoamericana en Sevilla, inaugurada en mayo de 1929. La participación del país se enmarcaba

en las necesidades y prioridades del gobierno argentino por consolidar los vínculos con España, al tiempo que trataba de transparentar una idea de nación, así como la perspectiva de un desarrollo social y económico promisorio y la plasmación de una expresión estética propia⁶¹. En este caso, las pinturas de Guido se concentraron en las imágenes del país, en sintonía con las ideas del nacionalismo cultural que a través de Rojas venía sustentando parte de su obra; esto lo llevó a plasmar una visión de las distintas provincias argentinas que resaltaba el carácter “poemático” del interior, sugerido por *La Revista de “El Círculo”* en 1924 y que entroncaba con sus adhesiones americanistas⁶².

Esas imágenes del país seleccionadas por Guido tienen importantes puntos de contacto con el mural de la casa Fracassi en cuanto a las grandes vistas, la composición de algunas escenas, los colores saturados y las pinceladas rítmicas. Desplegó un mundo rural que no se identifica sólo o predominantemente, con las grandes extensiones planas de la pampa, ni con los espacios deshabitados, sino con paisajes entrelazados a sus paisanos, a sus trabajos, costumbres y fiestas; en este sentido se relaciona también con las dos versiones de sus escenas andinas, siempre trajinadas por los indígenas. A su vez, a través de la valoración de los modos de vida de estos paisanos realiza un señalamiento sobre el presente, porque no sólo constituyen citas nostálgicas, sino alternativas a los desafíos de la modernización; un sentido próximo a la idea de que el vínculo con las culturas indígenas del noroeste argentino y de los países andinos orientaba una sensibilidad para cimentar una idea de lo nacional.

Así, los murales celebran la vida rural argentina y la persistencia de la relación armónica de los hombres con la naturaleza, como un ideal que puede sortear los procesos de modernización; cuestión también atravesada por las interacciones entre ciudad y campo y por las diferentes percepciones que conllevan⁶³. De todos modos Guido incluye pequeñas citas urbanas: algunos paisajes fabriles y los silos con la actividad portuaria; temas y escenarios recurrentes en la pintura argentina de los años veinte y treinta a través de los paisajes boquenses de Víctor Cúnsolo o de las vistas industriales y portuarias de Alfredo Guttero⁶⁴. Guido también señala el mundo por venir al colocar un planeador sobrevolando las parcelas rectangulares de nuestra pampa: los adelantos técnicos los proyecta sobre un plano geométrico.

En las escenas rurales reverbera un orden bucólico exento de conflictividad y la huella de ciertos tópicos de larga trayectoria en la literatura y la pintura occidental, como el de la “edad de Oro”, las “pastorales”, las “arcádicas” o

las “Venus naciendo del mar”. Pero si los serenos paisajes arcádicos no tienen locaciones específicas, en estos murales sí aparece la descripción de la naturaleza con su referente geográfico preciso: no es un paisaje abstracto sino el de las diferentes regiones argentinas con sus características topográficas, su flora y su fauna.

La prodigalidad de su naturaleza diversa se vincula con el producto del trabajo no alienado de los hombres y las mujeres del campo y sustenta un modo de vida que incluye el trabajo y también el tiempo libre y las fiestas. Si obras como *Luxe, calme et volupté* o *Bonheur de Vivre* de Matisse permiten plantear la idea del ocio como placer de la sociedad burguesa⁶⁵, aquí el ocio es un alto en el trabajo. Está presente en uno de los primeros planos del mural: una fiesta santiagueña con sus típicos instrumentos musicales. En lo alto de un gran algarrobo que cobija a los músicos y cantantes, dos parejas de jóvenes juegan entre las ramas extendiendo sus brazos como en una danza. Sin embargo, al lado de la escena de la fiesta, el tronco de quebracho, el hacha y el cántaro para transportar agua aluden al mundo del trabajo. En otro sector, una pareja sentada descansa junto al arado y la cesta de comida, la mujer amamanta al niño con su cuello inclinado como una *madonna*, resaltando la asociación de la madre campesina con la tierra y los ciclos naturales, sumándole connotaciones religiosas. Están rodeados de trigales y de jinetes arreando caballos en los campos abiertos del paisaje pampeano y cerca de ellos, otra pareja en un idilio criollo, junto a las orquillas y otros instrumentos de labranza. Como en el mural de Fracas-

si, está presente el tema de la mujer desnuda que se baña en un ritmo circular de agua, mientras acomoda sensualmente sus largas trenzas; otras mujeres cuidan sus animales y un grupo de paisanos muestran sus grandes mantas tejidas.

El conjunto de estas telas, lejos de la exploración moderna del ocio como placer, trata el placer de la alternancia entre trabajo y descanso; del trabajo que encauza productivamente la naturaleza pródiga sin abrir escisiones; descanso y recreación que garantizan la integridad de los hombres. Y esto no está exento de una valoración moral, constituye un orden diferente y también mejor.

En cuanto al tratamiento formal, Guido establece diferencias. El mundo urbano, fabril y portuario tiene un acento constructivo y geométrico con predominancia de las líneas rectas y un color plano. En contraste, el despliegue del mundo rural exhibe un color exaltado, de rojos violetas, vedes, amarillos y tierras con pinceladas lineales y rítmicas yuxtapuestas. Construye de este modo, grandes planos decorativos semejantes a los de la casa Fracassi, que evocan los estilos posimpresionistas de pinceladas sueltas y las áreas de color plano de procedencia gauguiniana y *nabi* presentes en el mundo *fauve*. En estas pinturas murales se explayó con libertad en las indagaciones sobre las superficies decorativas desde una perspectiva moderna, no reclusa al ámbito de las artes aplicadas, ya que experiencias sobre lo decorativo como las de Matisse giraron fundamentalmente en torno a la superficie pictórica del cuadro a pesar de guardar todavía un punto de arraigo en las búsquedas interiores propiciadas desde el mundo simbolista.

Música de América, N°7, septiembre de 1920. Ilustración de Alfredo Guido



NOTAS

1 La revista publicó dieciocho números entre 1919 y 1920 y cinco entre 1923 y 1925.

2 Martín Noel, “Durante el siglo XVII florece un tipo de arquitectura hispano americana”, en *La Revista de El Círculo*”, verano de 1924, pp. 15-25.

3 Gustavo Adolfo Otero, “Huarmi-Munacho. El sortilegio” en *ibíd.*, pp. 46-51.

4 Sobre el americanismo en cuanto empresa intelectual de estudio, valoración y promoción de la originalidad americana cfr. Carlos Altamirano, “Introducción general” en Carlos Altamirano (director), *Historia de los intelectuales en América Latina*, vol. I, Buenos Aires, Katz Editores, 2008, pp. 9-27 y sobre los orígenes de estos estudios Horacio Crespo, “El erudito coleccionista y los orígenes del americanismo” en *ibíd.*, pp. 290-311.

5 “Pórtico. Rosario Granero” en *La Revista de “El Círculo”*, otoño-invierno de 1924, p. 4.

6 Ángel Guido, “En defensa de Eurindia”, en *ibíd.*, pp. 34-38.

7 La revista informó que Alfredo Guido, director artístico y “alma de esta obra” ya se encontraba en Europa pero que la noche anterior a su partida había mostrado su última producción pictórica, *Chola desnuda*, en *ibíd.*, p. 70.

8 Esto implica considerar por un lado, la existencia de otros artistas que en Rosario diversificaban las propuestas estéticas, aunque Emilia Bertole, César Caggiano y Alfredo Guido eran los referentes importantes, y por otro, la identificación de la década del veinte y particularmente de 1924 con el arte de vanguardia a partir de una serie de acontecimientos significativos ocurridos en Buenos Aires. Sobre este último aspecto veáse: Diana Wechsler, “Nuevas miradas, nuevas contraseñas” en Diana Wechsler (coord.), *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero/Archivos del CAIA 1, 1998, pp. 119-155.

9 Adriana Armando, “Entre los Andes y el Paraná: La Revista de ‘El Círculo’ de Rosario”, en *Cuadernos del CIESAL*, año 4, n° 5, Universidad Nacional de Rosario, segundo semestre, 1998, pp. 79-88.

10 Sobre la asociación “El Círculo” y la revista cfr. Sandra Fernández, *La Revista El Círculo o el arte de papel. Una experiencia editorial en la Argentina del Centenario*, Murcia, Universidad de Murcia, 2010.

11 Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, “La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos” en *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, CEAL, 1983, pp. 69-105.

12 Ricardo Rojas, “El nacionalismo en pintura” en *Eurindia. Ensayo de estética sobre las culturas americanas*, Buenos Aires, CEAL, 1980 [1924], pp. 51-53.

13 La pintura regionalista y de aspiraciones nacionales, imbuida o no de simbolismo dado que su presencia no fue un hecho homogéneo, tuvo un rol importante en el proceso de renovación artística en España ya que a través de ella se incorporaron nuevas técnicas, se desarrolló el paisajismo pictórico moderno y en algunos casos se logró la superación del costumbrismo raso y superficial en un clima de restauración ética y social. Cfr. Carmen Pena, “Presentación” en catálogo exposición *Centro y Periferia en la modernización de la pintura española 1880-1918*, Barcelona, Ambit Servicios Editoriales, 1993.

14 Al respecto cfr. Pablo Montini, “Del caduceo a las musas: un inventario del coleccionismo profesional en Rosario. La colección artística de Juan B. Castagnino” en Patricia Artundo y Carina Frid, (ed.), *El coleccionismo de arte en Rosario. Colecciones, mercado y exhibiciones, 1880-1970*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2008, pp. 19-66.

15 Sobre la cuestión del arte nacional cfr. Diana Wechsler, “Las ideas estéticas en Buenos Aires: entre nacionalismo y cosmopolitismo (1910-1930)”, en Ramón Gutiérrez, Margarita Gutman y Víctor Pérez Escolano, (comp.), *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura/ Egondi Artes Gráficas, 1995, pp. 71-79; Miguel Ángel Muñoz, “Nacionalismo y esoterismo en la estética

de Ricardo Rojas” en *IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Las artes en el debate del V Centenario*, Buenos Aires, CAIA/FFyL, 1992, pp. 172-178 y Miguel Ángel Muñoz, “Un campo para el arte argentino. Modernidad artística y nacionalismo en torno al Centenario” en Diana Wechsler (coord.), *op. cit.*, pp. 43-82.

16 “Arquitectura” en *La Revista de “El Círculo”*, Rosario, Primavera de 1923, p. 63.

17 “Un viaje hasta el Paraguay”, en *La Revista de “El Círculo”*, Rosario, abril de 1920, p. 77.

18 “Páginas chilenas”, en *La Revista de “El Círculo”*, Rosario, mayo de 1920, pp. 90 a 92.

19 *Apolo*, año II, n° 7, enero de 1920, p. 232.

20 Ricardo Rojas, *Blasón de Plata*, Buenos Aires, Losada, 1941 [1910] y *Eurindia. Ensayo de estética sobre las culturas americanas*, Buenos Aires, CEAL, 1980 [1924].

21 Ángel Guido, *Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial*, Rosario, La Casa del Libro, 1925; el capítulo V: Síntesis de los caracteres principales de la ornamentación incaica y pre-incaica se publicó en *La Revista de “El Círculo”*, Rosario, junio de 1925, pp. 38-43.

22 La cuestión del indigenismo es un campo vasto de estudios, para una aproximación general cfr. José Tamayo Herrera, (comp.), *El pensamiento indigenista*, Lima, Mosca Azul, 1981; Carlos Franco, “Impresiones del indigenismo”, en *Hueso Húmero*, Lima, n° 26, febrero de 1990, pp. 44-68; Lauer, Mirko, *Andes imaginarios. Discursos del indigenismo 2*, Cusco, CBC/ Sur Casa de Estudios del Socialismo, 1997; perspectivas comparadas aparecen en Natalia Majluf, “El indigenismo en México y Perú: hacia una visión comparativa”, en *XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas*, México, UNAM, 1994, pp. 611-628 y Natalia Majluf, “Nacionalismo e indigenismo en el arte americano” en Rodrigo Gutiérrez Viñuales y Ramón Gutiérrez (coords.), *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica. Siglos XIX y XX*, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 247-258; en cuanto a la relación del indigenismo y José Sabogal cfr. Natalia Majluf y Luis E. Wuffarden, *Sabogal*, Lima, MALI, 2013.

23 José Uriel García, “El espíritu incaico y la cultura colonial” en *La Revista de “El Círculo”*, Rosario, junio de 1925, pp. 5-15.

24 Cfr. José Deustua y José Luis Renique, *Intelectuales, indigenismo y descentralismo en el Perú 1897-1931*, Cusco, Centro de Estudios Regionales Andinos “Bartolomé de Las Casas, 1984.

25 Luis E. Valcárcel, *De la vida Inkaica. Algunas captaciones del espíritu que la animó*, Lima, Garcilaso, 1925.

26 Luis E. Valcárcel, “Ars Inka”, en *La Revista de “El Círculo”*, Rosario, octubre de 1925, pp. 67-71

27 Gastón O. Talamon, “Temas musicales”, en *La Revista de “El Círculo”*, Rosario, otoño-invierno de 1924, pp. 55-56.

28 José Manuel Benavente, “Himno al Sol”, en *ibíd.*, pp. 58-59.

29 Sobre este episodio cfr. el relato de Valcárcel en José Matos Mar, José Deustua y José Luis Rénique (eds.), *Luis E. Valcárcel. Memorias*, Lima, IEP, 1981, pp 218-221.

30 “Reuniones años 1922-1923”, en *La Revista de “El Círculo”*, Rosario, verano de 1924, p. 62.

31 L.E. Moi, “Alfombras y tapices americanos”, en *Augusta*, Buenos Aires, vol. III, n° 14, julio de 1919, p. 42.

32 Antonio Pérez Valiente, “Renacimiento del arte indígena”, en *Plus Ultra*, Buenos Aires, año IV, n° 34, febrero de 1919.

33 Este aspecto, en el marco de las iconografías indígenas y las preocupaciones americanistas, aparece en José Antonio Pérez Gollán, “Cuando las piedras florecen”, en *Artinf*, Buenos Aires, año 19, n° 91, invierno de 1995, pp. 10-15; Adriana Armando y Guillermo Fantoni, “Primitivismo y herencia indígena en el arte argentino de los años ‘20” en Cristina Diez Marín (ed.), *Actas XII Congreso Nacional de Arqueología Argentina*, Tomo II, La Plata, EUNLP, 1999, pp.123-131. Para una visión general sobre referencias precolombinas y un estado de la arqueología cfr., respectivamente, Ramón Gutiérrez y Rodrigo Gutiérrez Viñuales,

“Fuentes prehispánicas para la conformación de un arte nuevo en América”, en *Temas de la Academia. Arte Prehispánico: creación, desarrollo, persistencia*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 2000, pp. 49-67 y Irina Podgorny, “Antigüedades incontroladas. La arqueología en la Argentina, 1910-1940”, en Federico Neiburg, y Mariano Plotkin (comp.), *Intelectuales y expertos. La constitución del conocimiento social en Argentina*, Buenos Aires, Paidós, 2004, pp. 147-174.

34 Juan B. Ambrosetti, “El Museo Etnográfico de la Facultad de Filosofía y Letras como auxiliar de los estudios de ornamentación aplicables al arte en general” en *Revista de Arquitectura*, Buenos Aires, n° 1, 1915, pp. 13-17. La convergencia de los estudios arqueológicos y el desarrollo de las artes decorativas tuvo una manifestación importante en el libro de Eric Boman y Héctor Greslebin, *Alfarería de estilo draconiano de la Región Diaguita*, Buenos Aires, 1923.

35 Fernán Félix de Amador, “Arte decorativo y arquitectura” en *Augusta*, Buenos Aires, vol. III, n° 16, setiembre de 1919, p. 144.

36 José María Lozano Mouján, *Apuntes para la historia de nuestra pintura y escultura*, Buenos Aires, A. García Santos, 1922, p. 153.

37 Cfr. Adriana Armando y Guillermo Fantoni, “El ‘primitivismo’ martinfierrista: de Girondo a Xul Solar”, en Raúl Antelo (coord.), *Oliverio Girondo. Obra completa*, Madrid, ALLCA XX/Colección Archivos de la UNESCO, 1999, pp. 475-489.

38 Marco Sibelius, “El IV Salón de los Decoradores, Acuarelistas, Pastelistas y Aguafuertistas”, en *Augusta*, Buenos Aires, vol. I, n° I, junio de 1918, p. 34.

39 *Augusta*, Vol. I, N° II, Buenos Aires, julio de 1918, pp. 69-79; *La Revista de “El Círculo”*, año II, n° 18, junio de 1920, p. 123 y *Martín Fierro*, Segunda época, año I, n° 5-6, mayo-junio de 1924, p. 5.

40 Sobre *Caaporá* cfr. Adriana Armando, “Un sortilegio guaraní”, en *Separata*, CIAAL/UNR, año IX, n° 14, octubre de 2009, pp. 15-41 y María Elena Babino, *Ricardo Güiraldes y su vínculo con el arte: Buenos Aires, París, Mallorca, un itinerario estético para un proyecto americanista*, Buenos Aires, UNSAM, 2007.

41 Emilio Ortiz Grognet: “Cuarto Salón de Otoño” en *La Revista de “El Círculo”*, Rosario, año II, n° 20, agosto de 1920, p. 162.

42 Fernando Lemmerich Muñoz, “VII Salón de Otoño” en *La Revista de “El Círculo”*, Rosario, otoño-invierno de 1924, p. 20.

43 Cfr. Adriana Armando, “Artistas mujeres, la gráfica y las artes decorativas: el caso de tres revistas culturales en Rosario”, en *Avances. Revista del Área Artes*, n° 14, UNC, 2008/2010, pp. 63-76.

44 Luis Le-Bellot, “Alfredo Guido pintor” en *Apolo*, Rosario, año I, n° I, abril de 1919, pp. 23-27.

45 Cfr. Adriana Armando, “Silenciosos mares de tierra arada”, en *Studi Latinoamericani*, n° 3, Udine, CIASLA/Forum, 2007, pp. 369-383.

46 Alfredo Guido, “Italo Botti pintor” en *Apolo*, Rosario, año I, n° II, mayo de 1919, p. 58.

47 Me refiero especialmente a *Sorpresa (desnudo con fondo rojo)*, ca. 1896; sobre el tema cfr. Laura Malosetti, “Del viaje a Europa a las exposiciones del Ateneo, 1876-1896”, en catálogo exposición *Primeros modernos en Buenos Aires*, Buenos Aires, MNBA, 2007, pp. 8-12.

48 Cfr. Francis Francina, “Realismo e ideología: introducción a la semiótica y al cubismo” en Charles Harrison, Francis Frascina y Perry, Gill, *Primitivismo, cubismo y abstracción. Los primeros años del siglo XX*, Madrid, Akal, 1998, pp. 93-187; Edward Lucie-Smith, *La sexualidad en el arte occidental*, Barcelona, Destino, 1992 [1972]; John Berger, *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 2000 [1972], pp. 53-74.

49 Cfr. Adriana Armando, “Entre telas: las mujeres en las obras de Alfredo Guido y Antonio Berni”, en *Separata*, CIAAL/UNR, año IV, n°7-8, octubre de 2004, pp. 37-58.

50 Cfr. Marta Penhos, “Nativos en el Salón. Artes plásticas e identidad en la primera mitad del siglo XX”, en Marta Penhos y Diana Wechsler (Coord.), *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero/Archivos del CAIA 2, 1999, pp. 111-152.

51 Cfr. Diana Wechsler, “Nuevas miradas, nuevas estrategias, nuevas contraseñas”, en *op. cit.*

52 Cfr. el apartado “La querella del paisaje y el arte nacional” en Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, FCE, 2001, pp. 337-346; Diana Wechsler, “Impacto y matices de una modernidad en los márgenes. Las artes plásticas entre 1920 y 1945”, en José Emilio Burucúa (Dir.), *Arte, sociedad y política. Nueva Historia Argentina*, vol. I, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, pp. 271-314.También, Antonio Oviedo, *Paisajes en la pintura cordobesa (vaivenes y fracturas de la representación)* en *100 Años de plástica en Córdoba 1904-2004*, Córdoba, La Voz del Interior/Museo Caraffa, 2004, pp. 55-68 y Clementina Zablosky, “Fragmentos para una historia del paisaje en Córdoba” en *Separata*, CIAAL/UNR, año XI, n° 16, octubre de 2011, pp. 3-20.

53 En el Salón de Otoño de 1924 de Rosario, Botti presentó paisajes serranos *–Invierno en Los Cocos y Arroyo en Los Cocos–* que según Lemmerich Muñoz lo colocaban “en un plano definitivo como paisajista, en el arte argentino y más allá del arte argentino”, en *La Revista de “El Círculo”*, otoño-invierno de 1924, pp. 7-8. Al año siguiente, Botti y Octavio Pinto obtienen los premios en la sección paisaje del salón de Rosario con localizaciones en las sierras cordobesas.

54 Angel Guido, “Impresiones serranas”, en *Argos*, Rosario, año I, n° 3, marzo de 1926, p. 49. La cuestión de la densidad criolla de la arquitectura cordobesa y su carácter de eslabón entre la “exaltada, heroica” arquitectura peruano boliviana y la “apacible, noble, mansa” arquitectura pampeana la desarrolló luego en un artículo publicado en *La Prensa*, en 1929, e incluido en *Redescubrimiento de América en el Arte*, Buenos Aires, El Ateneo, 1944, pp. 401-409.

55 Retomo aquí el apartado “Intercambios” en Adriana Armando, “Pinturas de familia en Rosario a comienzos del siglo XX”, en *Studi Latinoamericani*, n° 06, Udine, CIASLA/Forum, 2011, pp. 34-43.

56 José P. Majorel también integró, junto a los tres hermanos Guido y numerosas personalidades del quehacer cultural rosarino el primer grupo de accionistas de *La casa del Libro* un emprendimiento editorial promovido por *La Revista de ‘El Círculo’* de Rosario y creado en mayo de 1924.

57 de Fernán Félix Amador, “Formas antiguas y adaptaciones modernas. Una decoración de Alfredo Guido”, en *Plus Ultra*, Buenos Aires, año IX, n° 104, diciembre de 1924.

58 “Alma del altiplano”, “Día de fiesta”, “Idilio incásico” y “Mercado en el altiplano” son los títulos de los frisos mencionados en de Amador, *Ibid.* 59 Puede verse entre las páginas publicitarias iniciales de *La Revista de ‘El Círculo’*, junio de 1925.

60 Cfr. Adriana Armando, “Imágenes de Argentina y América: los murales de Alfredo Guido”, en *Studi Latinoamericani*, n° 1, Udine, CIASLA/Forum, 2005, pp. 89-102.

61 Cfr. Margarita Gutman, “El Pabellón Argentino en la Exposición Iberoamericana de Sevilla” y Amparo Graciani García, “La participación argentina en la Exposición Iberoamericana. La actuación de Martín Noel: un edificio y una misión”, en Ramón Gutiérrez, Margarita Gutman y Margarita Pérez Escolano, *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra*, Sevilla, Junta de Andalucía, 1995, pp. 147-179.

62 Cfr. Adriana Armando, “Imágenes de Argentina y América: los murales de Alfredo Guido”, op. cit., pp. 89-102.

63 Raymond Williams, *El campo y la ciudad*, Buenos Aires, Paidós, 2001 [1973].

64 María Teresa Constantin, “Todo lo sólido se petrifica en la pintura o la re-formulación de la modernidad en Guttero, Cúnsolo y Lacámara” en Diana Wechsler (coord), op. cit, 1998, pp.157-178.

65 John Elderfield, *El fauismo*, Madrid, Alianza, 1983. También cfr. “El paisaje del placer” en Robert Hughes, *El impacto de lo nuevo. El arte en el siglo XX*, Barcelona, Galaxia Gutemberg/Círculo de Lectores, 2000, pp. 112-163.



Identidad situada. La obra de Francisco Ramoneda y Ernesto Soto Avendaño en el noroeste argentino

PABLO FASCE

Entre los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX la sociedad argentina experimentó un acelerado proceso de modernización, a partir del cual se desataron numerosas reformas sociales, políticas, económicas y educativas. Las artes plásticas también tuvieron su participación en la transformación. En ese contexto se concretó la creación de algunas instituciones largamente reclamadas: en 1896 se funda el Museo Nacional de Bellas Artes, en 1905 la Academia y en 1911 la primera edición del Salón Nacional de Artes Plásticas. A través de esas plataformas la discusión acerca de la necesidad de un arte de esencia argentina, equiparable en calidad y actualidad al de las grandes escuelas europeas, se intensificó y adquirió nuevos matices. Los estudios actuales señalan, a grandes rasgos, dos tendencias que dividieron las aguas. Por un lado se encontraban los artistas que, en sintonía con las ideas de los intelectuales del Centenario, sostuvieron la necesidad de un arte que abordara los temas propios de la tierra argentina (tales como los paisajes de la sierra cordobesa y el norte andino y sus pobladores gauchos y criollos) para darle expresión sensible a nuestra identidad: esta tendencia es conocida con el nombre de Nativismo y tuvo un gran número de adeptos durante la primera mitad del nuevo siglo¹. Pero a partir de la segunda década regresa al país una nueva generación de artistas becados para estudiar en Europa: con ellos ingresa una “nueva sensibilidad” que se hace eco de las ideas y experiencias de las vanguardias históricas². Las tensiones entre estos dos extremos dieron lugar a un abanico de posturas que complejizó la arena del arte argentino.

Francisco Ramoneda y Ernesto Soto Avendaño desarrollaron su obra en este contexto. Sus trayectorias están marcadas por varias similitudes. Ambos se consagraron inicialmente en Buenos Aires; este éxito los llevó a recorrer el país en búsqueda de elementos para construir una poética vinculada a la identidad. El noroeste argentino fue la región que los congregó; ella se volvió uno de sus temas principales

y allí se encuentran todavía muchas de sus obras mayores. Los dos artistas son ejemplos de uno de los modos en el que la modernización de las artes puso en circulación a través del territorio nacional a artistas e ideas.

El pintor Francisco Ramoneda

Francisco Ramoneda nace en 1905 en Barcelona. Dos años más tarde su familia se traslada a Buenos Aires y se establece en el barrio de San Telmo, donde transcurrirán la infancia y la escolaridad del artista. Ramoneda comienza a asistir a talleres particulares a los nueve años y a partir de 1918 se vuelve alumno de la academia libre de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, donde toma clases con Eugenio Daneri, entre otros maestros. Su carrera despegó en la década de 1920, cuando empieza a participar en certámenes oficiales y a recibir galardones. En 1921 participa del Salón Anual de la Mutualidad de Alumnos y Egresados de Bellas Artes y es premiado por las obras *Mi hermano Jaime* y por el dibujo *El escultor Biscardi*. En 1922 ingresa por primera vez al Salón Nacional con un óleo titulado *Cabeza de joven (autorretrato)*; en la edición del año 1927 se le adjudica la medalla a los artistas extranjeros por la pintura *El escritor Fuentes* (obra que participará en 1930 en la Exposición Nacional de Madrid y en 1932 en el Salón de Otoño de Barcelona). Su primera exposición individual se concreta en 1928 en el contexto de la Agrupación de Gente de Artes y Letras “La Peña” del café Tortoni, formación de la que participa desde 1926 (y que le permitirá entablar una amistad con Quinquela Martín que durará hasta el final de las vidas de ambos).

En la década de 1930 una serie de hechos producen un vuelco en su trayectoria. En el año 1932 la Dirección Nacional de Bellas Artes decide otorgar diez becas a escultores y pintores para trabajar durante un lapso de tres meses en la localidad del país que definiera el beneficiado³; Ramoneda es uno de los seleccionados y elige como destino la ciudad de Humahuaca. Los motivos que explican la decisión son desconocidos. Según el hijo del artista, el pintor

Francisco Ramoneda, *Imilla*, 1935. Óleo sobre hardboard, 66 x 57,5 cm
Colección Museo Francisco Ramoneda, Humahuaca

habría sido persuadido por Pío Collivadino, que creía que el paisaje del noroeste argentino requería de un temperamento fuerte y un dibujo riguroso para ser interpretado, cualidades que veía en el becario⁴. Ramoneda parte desde Buenos Aires en 1933 en compañía de Soto Avendaño (la primera de varias confluencias entre los dos artistas) y del arqueólogo Fernando Márquez Miranda. Transcurridos los tres meses de la beca, retorna a la capital y realiza una exposición en la galería Nordiska en donde muestra los resultados del trabajo en el norte. Sin embargo, a fines del mismo año decide volver a Humahuaca para radicarse allí definitivamente.

El afincamiento en el noroeste produce cambios en la pintura del artista. El más evidente es de orden temático: la obra del período porteño se centraba fundamentalmente en el paisaje urbano y el retrato, mientras que en la nueva etapa predomina el escenario andino y las escenas de tipos y costumbres regionales. Sus telas humahuagueñas están pobladas de changos, cholos, curanderos, campesinos y

otros personajes norteños que transitan las viejas ciudades coloniales, se mezclan en las fiestas populares o atraviesan la tierra enmarcada por los picos andinos. El giro también parece ser estilístico. Las pinturas de Buenos Aires dan muestra de una gama de elementos propios de las corrientes europeas de entreguerras, que formaron parte de la tendencia denominada “Retorno al orden”. El primer Ramoneda despliega figuras de formas sintéticas y volúmenes sólidos, construidas mediante colores planos y dispuestas en espacios que recuerdan la atmósfera “metafísica” de la pintura italiana⁵. La etapa del noroeste trae consigo el empleo de colores saturados y vibrantes, utilizados para representar el dinamismo de los carnavales, la variedad tonal de las montañas y las telas de la vestimenta de los quebradeños. El interés por los efectos de la luz natural en el entorno y el uso de una pincelada más suelta, propia de la interpretación local de las técnicas impresionistas, acercan su obra a la de los más conocidos pintores nativistas.

Francisco Ramoneda, *Autorretrato*, 1947. Óleo sobre tela, 90 x 130 cm. Colección Museo Francisco Ramoneda, Humahuaca



Cabe preguntarse si esa categoría describe a la obra de Ramoneda. En líneas generales, el Nativismo ha sido mirado con ojos críticos en relación a su rol a lo largo del siglo XX: estereotipante y retardatario, ofrece un tratamiento del paisaje y sus habitantes sin marcas de tiempo, de individualidad ni conflicto social. En ese sentido, las pinturas de la quebrada se insertan en una tradición que tiene al paisaje y los personajes del norte como uno de los objetos predilectos para presentar una imagen (armoniosa y generalizadora) del ser argentino. Por otra parte, Ramoneda comparte la deuda con los pintores del regionalismo español, que fueron modelo de los nativistas argentinos⁶. Pero su obra escapa en algunos aspectos de esa descripción general. Quizás su marca más distintiva esté en el dibujo: el lápiz y la carbonilla son utilizados para retratar a los pobladores de la quebrada, que pueden identificarse por su fisonomía particular o muchas veces incluso por sus propios nombres. En esos trabajos el tratamiento esencialista disminuye y se abren paso los individuos que convivieron con el pintor en el norte. Posiblemente en ellos puede verse el resultado más evidente de la intención del artista de volverse un nativo de Humahuaca. Sobre esto, Ramoneda afirmó:

Conozco a caballo toda la región humahuagueña hasta las salinas grandes de Jujuy. He saboreado el encanto de las noches de la quebrada y de la puna, cuando suenan las guitarras acompañando alguna vieja y emotiva canción del lugar. Me he adentrado en las fiestas, en los carnavales, en las procesiones y en los misachicos y puedo decir que conozco a fondo el carácter de esta gente humilde que pasa su vida mirando al cielo y la tierra, porque son hijos de una región elevada, donde casi se dan la mano la tierra y el cielo.⁷

De esta intención nace también su museo. De acuerdo con su hijo Luis Ramoneda, el pintor regresa a la quebrada con el propósito de actuar como intermediario entre la Comisión Nacional de Bellas Artes y el gobierno de Jujuy, para facilitar la fundación del museo de Bellas Artes de la provincia; el proyecto no prospera y finalmente queda trunco. Motivado en parte por este resultado e instado por Quinquela Martín⁸, en 1936 decide transformar la mitad del espacio de la casa colonial que ocupa en Humahuaca en una sala de exposición permanente, en la que se exhiben trabajos suyos y de otros artistas. Desde ese año la vivienda funciona como museo privado que, además de contener la mayor parte del trabajo

de Ramoneda, posee obras de Antonio Alice, Luis Perloti, Quinquela Martín, Larrañaga, Soto Avendaño e Indalecio Pereyra, entre otros. Otras actividades también lo vincularon con el entorno del noroeste: empleado como maestro en la Escuela Normal de Humahuaca, fue luego docente de la Universidad Nacional de Tucumán y, por un tiempo muy breve, intendente de su ciudad de residencia⁹.

El escultor Ernesto Soto Avendaño

Ernesto Soto Avendaño nace en 1886 en Olavarría. Según su propio relato, en 1905 se traslada a Buenos Aires contra la voluntad de su familia, decidido a convertirse en escultor¹⁰. Ingres a la Academia Nacional de Bellas Artes, donde estudia con Lucio Correa Morales. Su carrera está marcada por una amplia serie de reconocimientos. En el Salón Nacional se le adjudican en 1913 y 1914 el Premio Adquisición; en 1918, el Segundo Premio; en 1921, el Primer Premio y en 1948, el Gran Premio Adquisición “Presidente de la República”; también oficia como jurado del certamen en quince ocasiones entre los años 1922 y 1952¹¹ y participa como artista homenajeado en la edición de 1954. Además, obtiene en 1920 y 1930 el Primer Premio Municipal; en 1939, la tercera medalla del Salón de Viña del Mar y en 1966 el Gran Premio de Honor “Independencia Argentina” en el certamen nacional Sesquicentenario de la Independencia, entre otras distinciones. También ejerce la docencia en la cátedra de dibujo de la Escuela Superior de Bellas Artes de la Nación.

La obra de Soto Avendaño es diversa. Sus primeros trabajos destacados son desnudos de corte alegórico (entre los más conocidos se encuentra *El trabajo*, cuya copia en bronce está emplazada en la plaza 1º de mayo de Buenos Aires). Produce un considerable número de bustos, entre los que se cuentan retratos de intelectuales y artistas (tales como el del doctor Enrique Mouchet y el artista José Martorel) y figuras de indios y tipos regionales. Sus esculturas dan evidencia de un amplio conocimiento de las convenciones académicas y de una afinidad por las propuestas renovadoras de Auguste Rodin: exageración anatómica, expresividad de los gestos y las facciones, evidencias del proceso del modelado y la talla a través de las huellas de las herramientas en el material. Esta asociación no es fortuita, dado que el mismo Soto Avendaño hizo explícita su admiración por su colega francés en un artículo que publicó en la revista *Plástica*; en el texto también menciona a Ibsen, Dostoievski, Nietzsche, Emerson y Whitman, quienes junto con Rodin forman un conjunto de pensadores que, a su entender, revelaron la condición del hombre actual¹².

Pero la obra más importante de la carrera de Soto Avendaño es el *Monumento a los héroes de la independencia*, emplazado en Humahuaca. La historia del monumento inicia el 11 de octubre de 1926, cuando se sanciona la ley 11.383 que prevee la creación de una comisión especial encargada de la realización de un concurso entre artistas argentinos, quienes deberían presentar proyectos para un monumento conmemorativo de la independencia (destinado a la ciudad de Humahuaca) y dos pares de columnas con representaciones de los hechos acontecidos en el norte durante las guerras de liberación, (que se ubicarían en la entrada y la salida de la quebrada). El 20 de julio de 1927, la comisión (presidida por Ricardo Rojas) da a conocer las bases para el concurso. El certamen debería cerrarse el primero de marzo de 1928 y antes del primero de abril del mismo año el jurado (compuesto por Rojas, Ernesto Padilla, Leopoldo Lugones, Enrique Larreta, Martín Noel, Benjamín Villafañe y Carlos Ibarguren) debería seleccionar al mejor proyecto y a los de segundo y tercer orden de mérito, que recibirían un premio en metálico. Soto Avendaño es declarado ganador en mayo de 1928. Existen hasta hoy pocos datos ciertos sobre el devenir de la realización del monumento. El reglamento del concurso estimaba un plazo de dos años hasta la finalización de la obra pero, por motivos aún desconocidos, los tiempos se dilataron mucho más. Sabemos que Soto Avendaño se encontraba trabajando aún en 1933, cuando viajó con Márquez Miranda y con Ramoneda; es factible que los dos

artistas hayan compartido taller durante el transcurso de la edificación del monumento¹³.

En el año 1941 Soto Avendaño dicta una conferencia acerca del *Monumento a la Independencia* en Humahuaca en la que da ciertas pautas para interpretar el programa iconográfico que despliega en la obra¹⁴. El escultor revela que concibió el tema durante un primer viaje realizado en 1927. Relata su primer ascenso al cerro Santa Bárbara, donde se hallaba un antígal¹⁵ y en el que actualmente se emplaza el monumento; esta presencia del antepasado indio lo conduce a la organización compositiva de la obra. De acuerdo con las descripciones de Soto Avendaño, los grupos laterales retratan a gauchos norteños que protagonizaron los combates librados en el norte, mientras que la figura mayor representa la potencialidad del pueblo argentino naciente. Las figuras de hombres y caballos parecen surgir del cerro y avanzan con dinamismo en dirección al pueblo; el gran desnudo monumental replica el movimiento y es sostenido por el grupo delantero que vigila. El tratamiento formal de los cuerpos exhibe su filiación rodiniana, pero en este caso predominan los rasgos nativos en los rostros. El monumento es un homenaje a los pobladores locales:

Aquí, en este cerro, bajo mis pies, están enterrados los antepasados gloriosos que dieron su sangre por defender estas tierras de su nacimiento. Este cerro era como una atalaya desde la cual oteaban todo el movimiento, toda la vida de la quebrada.¹⁶



Maqueta del Monumento a los Héroes de la Independencia. Archivo Soto Avendaño.

El desarrollo de la conferencia se transforma en un extenso elogio al indio del norte, cuya comunión física y espiritual con su ambiente le otorgan una sensibilidad y sabiduría universales. Para el escultor, esta unidad forma parte de la verdadera esencia del arte, que todas las culturas de todos los tiempos comparten:

Una obra de esta naturaleza, como comprenderéis, requiere al par que la ciencia necesaria para la realización, el fervor y la inocencia de un primitivo para creer en el simbolismo mágico de las cosas y vivificar su contenido por medio de las imágenes. Lo que a menudo se cree imaginativo es profundamente verdadero en lo ancestral de la criatura. Por ello el poeta está en la entrada de todos los tiempos y sus mensajes preceden siempre a la ciencia y al conocimiento.¹⁷

Las palabras de Soto Avendaño revelan varios niveles de sentido que operan en la obra. Por un lado, el tema histórico (las batallas libradas en el noroeste durante la guerra de la independencia) es presentado sin próceres ni figuras históricas reconocibles: los protagonistas son los indios y gauchos que pelearon anónimamente contra el español. Pero además, el énfasis en el sentido simbólico y estratégico que el indio da al cerro remite directamente a las culturas que ocuparon el noroeste antes de la llegada del

español y resistieron el avance de la colonización. De este modo, el pasado precolombino se actualiza en el proceso de construcción de la nueva identidad moderna: la nación naciente es fruto de la lucha de indios y criollos, animados por los valores imperecederos del espíritu humano.

Después de una larga demora, el monumento se inaugura el 23 de agosto de 1950¹⁸. Años después, Soto Avendaño realiza un gesto que consolida el vínculo entre su obra y el noroeste. En 1965 el escultor hace pública su intención de donar una porción significativa del conjunto de sus trabajos a la ciudad de Tilcara¹⁹; la provincia responde al ofrecimiento en 1968, aceptando un total de 42 obras (entre las que se encuentra una versión del monumento de un tercio del tamaño real)²⁰. El Museo Soto Avendaño inicia sus funciones en el año 1969 en la Escuela Sarmiento de Tilcara hasta que el 27 de enero de 1974 inaugura su sede actual, frente a la plaza principal de la ciudad²¹.

Artistas en un mapa nacional

Ramoneda y Soto Avendaño forman parte de una etapa agitada en la vida del arte argentino. El museo, la academia y el salón creados al inicio del siglo no fueron recibidos como una meta final, sino como el punto de partida de un proceso de construcción de una trama que pondría al arte argentino en escala nacional. La consolidación de las instituciones porteñas fue sucedida por un conjunto de iniciativas que



Monumento a los Héroes de la Independencia. Fotografías reproducidas en Ernesto Soto Avendaño, *Monumento a la Independencia en Humahuaca*. Buenos Aires, Liga Argentina de Educación, 1942.





El pintor Francisco Ramoneda en la puerta de su Museo Estudio en Humahuaca.

buscaron replicar estas plataformas por el resto de las provincias del país, muchas veces a partir de partidas de obras donadas o cedidas en préstamo por el Museo Nacional²². El noroeste no estuvo exento: a la temprana fundación en el año 1916 del Museo Provincial de Bellas Artes de Tucumán, se suman en 1930 el de Salta, en 1943 el de Santiago del Estero y en 1949 el de La Rioja. A las nuevas instituciones se agregan las becas para viajes de formación y perfeccionamiento hacia las provincias y otros países de América, que se intensificaron a partir de 1939 debido al cierre de la frontera europea que implica la Segunda Guerra Mundial. El noroeste fue el destino predilecto: entre 1939 y 1946 viajaron Ernesto Scotti, Antonio Sassone, Antonio Berni, Carlos Torralardona, Nicasio Fernandez Mar, Guido Amicarelli y Antonio Nevot, entre otros²³.

Las instituciones fundadas y los artistas circulantes incrementaron y expandieron las discusiones del campo artístico. La pregunta acerca del arte nacional y las características que lo debían definir se volvió central. En la búsqueda de una respuesta, los artistas recurrieron a las ideas de los principales intelectuales de la generación del Centenario para construir sus imaginarios visuales. Estos pensadores ofrecían distintas concepciones respecto del origen del ser nacional: Manuel Gálvez enfatizó la raíz hispánica y el pasado colonial, Leopoldo Lugones emparentó al criollo con la Grecia antigua y Ricardo Rojas sugirió

la centralidad de la mezcla entre el componente europeo y el aportado por los pueblos originarios²⁴. Estos planteos tuvieron su eco en las discusiones más específicas del ámbito de la estética y la historia del arte: tal es el caso de Ángel Guido, que propuso una revalorización de los elementos estéticos de la arquitectura colonial, donde encontraba el aporte del nuevo mundo a la historia de los estilos. Esta problemática identitaria dio origen a las soluciones plásticas del nativismo, que mantuvieron su vigencia durante toda la primera mitad del siglo XX; no obstante, también generó interés en el ámbito de la vanguardia. Varios artistas (entre los que se cuentan Antonio Berni, Lino Enea Spilimbergo, Alfredo Bigatti y Raquel Forner) emprendieron viajes por el noroeste argentino y en algunos casos continuaron hacia Bolivia y Perú, dejando registro de ello en obras de temática andina. En definitiva, la expansión de las redes del arte propició una ampliación de las discusiones acerca de su naturaleza y su rol en la nueva etapa del país.

Ramoneda y Soto Avendaño forman parte de ese contexto. Ambos se vincularon con una trama de artistas e instituciones que pusieron la problemática de lo nacional en el centro de la escena plástica. Su propia indagación estética los llevó a salir de Buenos Aires en búsqueda de los elementos para construir una poética centrada en la reflexión sobre la identidad, donde el noroeste argentino y sus habitantes fueron uno el foco de mayor interés. En ese sentido, son también un ejemplo de un conjunto de artistas que transformó al viaje por el país en una práctica significativa, que consolidó redes de circulación de obras e ideas. Quizás lo que los hace más excepcionales es la intensidad de su compromiso con esa búsqueda: habiéndose formado y consagrado en Buenos Aires, los dos artistas eligen legar su obra a la región que fue su tema. Al dejar sus obras y fundar museos, formaron parte de la expansión de la modernización cultural que en un principio había sido solo para Buenos Aires. El triunfo posterior de las versiones más internacionalistas de las propuestas de vanguardia (y su consecuente confirmación del dominio de la escena porteña por sobre las provincias) generaron un progresivo relegamiento de la obra de Ramoneda y Soto Avendaño, hasta el día de hoy.

* CONICET – IDAES/UNSAM

Notas

1 Entre las investigaciones producidas alrededor de este tema, la que lo aborda de modo más sistemático es la de Marta Penhos, quien sigue su desarrollo a través de las sucesivas ediciones del Salón Nacional. Ver: Marta Penhos, “Nativos en el salón. Artes plásticas e identidad en la primera mitad del siglo XX”, en Diana Wechsler y Marta Penhos (coords.), *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1999.

2 Diana Wechsler ha sintetizado las diferentes variantes a través de las que se manifestó la “nueva sensibilidad” de los jóvenes porteños. Ver: Diana Wechsler, “Impacto y matices de una modernidad en los márgenes. Las artes plásticas entre 1920 y 1945”, en José Emilio Burucúa (comp), *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.

3 No he encontrado hasta la fecha documentación oficial que otorgue información detallada del funcionamiento de la beca y su retribución, así como tampoco pude dar con los nombres de los otros nueve beneficiados. De momento, el relato más detallado se encuentra en una entrevista publicada por el diario *La Prensa*: Marta Casablanca, “Francisco Ramoneda y sus treinta años de pintura en Humahuaca”, *La Prensa*, Buenos Aires, 18-8-1963.

4 Entrevista a Luis Ramoneda, hijo de Francisco Ramoneda, realizada por el autor, 2010.

5 En relación a esto, María Teresa Constantín ha demostrado la influencia ejercida por el *noventa* en los artistas modernos de Buenos Aires a partir de las dos muestras del movimiento italiano que tuvieron lugar en la ciudad, en 1928 y 1930. Creo que se pueden realizar observaciones sobre la pintura de Ramoneda similares a las que esta investigadora realiza en relación a las obras de Cúnsolo y Lacámara; estos tres artistas habitaron espacios próximos en la ciudad y pertenecieron a círculos afines de la bohemia porteña. Ver: María Teresa Constantín, “Todo lo sólido se petrifica en la pintura o la reformulación de la modernidad en Guttero, Cúnsolo y Lacámara”, en Diana Wechsler (coord.), *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1998.

6 En la entrevista del diario *La Prensa* ya citada el pintor hace explícita su admiración por Zuloaga, a quien estudió desde sus años de formación en Buenos Aires. Además, se conoce que en 1948 brindó un curso en el Ateneo Sarmiento de Tucumán acerca de Sorolla, Zuloaga y Gutiérrez Solana y una conferencia sobre Sorolla en el Museo Provincial de Bellas Artes de Catamarca.

7 Reproducido en: Marta Casablanca, “Francisco Ramoneda y sus treinta años de pintura en Humahuaca”, *La Prensa*, Buenos Aires, 18-8-1963.

8 La afirmación de Luis Ramoneda se vuelve más verosímil si consideramos la similitud entre el caso del museo de Ramoneda y el que Quinquela crea en el barrio de La Boca en el mismo año.

9 Por pedido del ministro José Shukri, Ramoneda ejerció la intendencia desde diciembre de 1971 hasta abril de 1972, cuando renunció para poder volver a dedicarse a tiempo completo a la pintura. Ver la entrevista publicada en el diario *Norte*: “Un intendente que renunció para seguir pintando a Humahuaca”, *Norte*, Salta, 25-7-1972.

10 Ernesto Soto Avendaño, *Una vocación*, La Plata, UNLP, 1930

11 En los años 1922, 1923, 1927, 1928, 1929, 1931, 1935, 1939 y 1940 fue designado jurado por la Comisión Nacional de Bellas Artes. En 1947 y 1949, por el Ministerio de Justicia e Instrucción Pública. En 1937 fue elegido por los expositores.

12 Ernesto Soto Avendaño, “Auguste Rodin”, *Revista Plástica*, Buenos Aires, n°6, mayo de 1936.

13 Un dato parece respaldar esta hipótesis: en el museo de Ramoneda se conserva un busto del escultor que retrata a un personaje que aparece en cuadros del pintor. Según Luis Ramoneda se trataría de Zapana, un anciano residente de Humahuaca.

14 Ernesto Soto Avendaño, *El monumento a la Independencia en Humahuaca*, Buenos Aires, Liga Argentina de Educación, 1942.

15 En el glosario sobre el final del texto se define antigal como cementerio indígena; sin embargo, el concepto designa a muchas más cosas a nivel local. Por otra parte, los arqueólogos han señalado que no resulta claro si efectivamente existió un cementerio indígena en donde se ubican el cerro y la torre de Santa Bárbara o si se trata de un mito local.

16 Ernesto Soto Avendaño, *El monumento a la Independencia en Humahuaca*, Buenos Aires, Liga Argentina de Educación, 1942, página 15.

17 *Ibidem*, página 19.

18 La fecha elegida no es casual: se conmemora ese día el inicio del éxodo jujeño. La estrecha asociación que se propone así entre este episodio y el monumento refuerza su sentido de “homenaje al pueblo”. Para una crónica del acto inaugural, ver: “Humahuaca inauguró ayer el Monumento de la Independencia”. *La Nación*, 24-8-1950.

19 “Legado de espiritualidad patricia, la obra escultórica de Soto Avendaño quiere brindarse al corazón de Tilcara”. *Pregón*, Jujuy, 7-2-1965. En la nota se menciona un total de 53 obras.

20 “Cuarenta y dos obras de arte reciben especial trato oficial”. *Pregón*, Jujuy, 7-1-1968. Sin embargo, el tercio del monumento llegó a Tilcara años más tarde.

21 Datos proporcionados por Walter Apasa, director del Museo Ernesto Soto Avendaño. Entrevista con el autor, 2012.

22 María José Herrera ha reconstruido el contexto de surgimiento de estas iniciativas y las discusiones que suscitaban, poniendo particular énfasis en el caso cordobés. Ver: María José Herrera, “El Museo Nacional de Bellas Artes y su proyección nacional, 1911-1943”, en: María Isabel Baldasarre y Silvia Dolinko (editoras), *Travestidas de la imagen. Historia de las artes visuales en la Argentina (volumen 2)*, Buenos Aires, Eduntref, 2012.

23 Cristina Rossi ha reconstruido una parte significativa de las modificaciones producidas en los itinerarios y las discusiones en el campo local a partir del conflicto bélico europeo. Ver: María Cristina Rossi, “Cambios de rumbo. Nuevas orientaciones en las rutas artísticas entre 1940 y 1960”, en: María Isabel Baldasarre y Silvia Dolinko (editoras), *Travestidas de la imagen. Historia de las artes visuales en la Argentina (volumen 2)*, Buenos Aires, Eduntref, 2012.

24 Una síntesis de estas discusiones se encuentra en: Fernando Devoto, *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.

Listado de obras

Mario Anganuzzi

Buenos Aires, Argentina 1929- 1975

Cerril, 1929

óleo sobre tela, 94 x 104,5 cm

Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Inv. 5968

Anonimo, Escuela Cuzqueña

Señor de los temblores, primera mitad del siglo XVIII

óleo sobre tela, 241 x 156 cm

Colección Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, Bs. As.

Libero Badii

Arezzo, Italia 1916 - Argentina, Buenos Aires, 2001

Figura nortea, 1946

bronce patinado, 53 x 21 x 23 cm

Colección particular, Bs. As.

Jorge Bermúdez

Buenos Aires, Argentina, 1883 - Granada, España, 1926

Gallero viejo, 1914

óleo sobre tela, 111,5 x 105,5 cm

Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Inv. 1684

Jorge Bermúdez

Buenos Aires, Argentina, 1883 - Granada, España, 1926

Don Panta Vilques, 1920

óleo sobre tela, 91 x 76 cm

Colección Complejo Museográfico Provincial Enrique Udaondo, Luján

Jorge Bermúdez

Buenos Aires, Argentina, 1883 - Granada, España, 1926

El niño del huaco, 1919

óleo sobre tela, 74 x 54,5 cm

Colección particular, Bs. As.

Antonio Berni

Rosario, Argentina, 1905 - Buenos Aires, Argentina, 1981

Jujuy, 1937

óleo sobre arpillera, 190 x 285 cm

Colección Museo de la Patagonia Francisco P. Moreno, Bariloche

Antonio Berni

Rosario, Argentina, 1905 - Buenos Aires, Argentina, 1981

Apunte de paisaje, 1942

acuarela sobre papel, 10,4 x 16 cm

Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Inv. 6427

Antonio Berni

Rosario, Argentina, 1905 - Buenos Aires, Argentina, 1981

Apunte de paisaje, 1942

acuarela sobre papel, 10,5 x 16 cm

Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Inv. 6428

Antonio Berni

Rosario, Argentina, 1905 - Buenos Aires, Argentina, 1981

Boceto de composición, 1942

acuarela sobre papel, 26,5 x 27 cm

Colección Museo Nacional de Bellas Arte, Inv. 6425

Antonio Berni

Rosario, Argentina, 1905 - Buenos Aires, Argentina, 1981

Boceto de composición, 1942

acuarela sobre papel, 23,3 x 17,3 cm

Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Inv. 6426

Antonio Berni

Rosario, Argentina, 1905 - Buenos Aires, Argentina, 1981

Boceto de composición, 1942

acuarela sobre papel, 26 x 29,5 cm

Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Inv. 6424

Pompeyo Boggio

Turín, Italia, 1880 - Argentina, Buenos Aires, 1938 (naturalizado argentino)

Tipos quichuas de la Quebrada de Humahuaca, 1912

óleo sobre tela, 160,5 x 90 cm

Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Inv. 1873

Enrique Camino Brent

Lima, Perú, 1909 - 1960

Plaza Mayor de Paucartambo, 1937

óleo sobre tela, 70 x 79,5 cm

Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Inv. 2138

Gertrudis Chale

Viena, Austria 1898 - La Rioja, Argentina, 1954

Montaña solitaria, 1945

óleo sobre cartón, 31 x 43,5 cm

Colección Mauricio I. Neuman, Bs. As.

Gertrudis Chale

Viena, Austria 1898 - La Rioja, Argentina, 1954

Sin título, 1942

oleo sobre madera terciada, 70 x 98,5 cm

Colección particular, Bs. As.

Gertrudis Chale
Viena, Austria 1898 - La Rioja, Argentina, 1954
Madre de América, 1944
óleo sobre tabla, 75 x 103 cm
Colección Jozami, Bs. As.

Gertrudis Chale
Viena, Austria 1898 - La Rioja, Argentina, 1954
India con collar, 1943
óleo sobre papel, 54 x 40 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Inv. 8301

Gertrudis Chale
Viena, Austria 1898 - La Rioja, Argentina, 1954
Sin título
óleo sobre cartón, 36,5 x 31,5 cm
Colección Mauricio I. Neuman, Bs. As.

Gertrudis Chale
Viena, Austria 1898 – La Rioja, Argentina, 1954
Últimas casas, 1945
óleo sobre tela, 70 x 100 cm
Colección particular, Bs. As.

Cultura NOA -Alamito-
Suplicante, período Temprano ca. 300 a.C.- 600 d.C.
piedra, 27 x 14,5 x 10,5 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Inv. 8946

Cultura Aguada (NOA)
Urna, período Medio 650- 850 d.C.
cerámica, 33 x 43 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Inv. 9025

Cultura Aguada
Vaso cilíndrico, período Medio 550- 990 d.C.
cerámica, 16,6 x 14,3 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Inv. 8976

Cultura Aguada (NOA)
Cántaro, período Medio 650- 850 d.C.
cerámica, 35 x 37,6 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Inv. 9101

Nicasio Fernández Mar
Buenos Aires, Argentina, 1916 - Jujuy, Argentina 1979
Cabeza, c. 1945
piedra, 30 x 30 x 32 cm
Colección Alberto Petrina, Bs. As.

Raquel Forner
Buenos Aires, Argentina, 1902 - 1988
Lago Titikaka, 1936
grafito y témpera s/papel sobre cartón, 52,5 x 38,5 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Inv. 8417

Raquel Forner
Buenos Aires, Argentina, 1902 - 1988
Sin título, 1936
acuarela sobre papel, 52 x 39 cm
Colección Fundación Forner-Bigatti, Bs. As.

Raquel Forner
Buenos Aires, Argentina, 1902 - 1988
Chango (La Paz), febrero 1936
lápiz sobre papel, 52,2 x 38,5 cm
Colección Fundación Forner-Bigatti, Bs. As.

Raquel Forner
Buenos Aires, Argentina, 1902 - 1988
Pascualita de Tiahuanaco, 1936
acuarela sobre papel, 52,5 x 38,5 cm
Colección Fundación Forner-Bigatti, Bs. As.

Ramón Gómez Cornet
Santiago del Estero, Argentina, 1898 - Buenos Aires, Argentina, 1964
La Urpila, 1946
óleo sobre tela, 130 x 89 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Inv. 6697

Alfredo Gramajo Gutiérrez
Tucumán, Argentina, 1893 - Buenos Aires, Argentina, 1961
Retrablo de Jesús, 1937-38
óleo sobre madera terciada, 65,5 x 78,7 cm; 79,1 x 65,2 cm; 78 x 63,3 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Inv. 8782

Alfredo Gramajo Gutiérrez
Tucumán, Argentina, 1893 - Buenos Aires, Argentina, 1961
Indios del carnaval de Simoca
(Tríptico: 1º: El cacique; 2º: El cantor; 3º: El bailarín), 1939
óleo sobre madera terciada, 81 x 179 cm
Colección particular, Bs. As.

Alfredo Guido
Rosario, Argentina 1982- Buenos Aires, Argentina, 1967
El templo de Eurindia, 1923
tinta sobre papel, 60 x 79 cm
Colección Museo Casa de Ricardo Rojas, Bs. As.

Álfredo Guido
Rosario, Argentina 1892 - Buenos Aires, Argentina,1967
Nostalgia. El yaravi.
tinta sobre cartón, 35 x 29 cm
Colección Mauricio I. Neuman, Bs. As.

Álfredo Guido
Rosario, Argentina 1892 - Buenos Aires, Argentina,1967
Fiesta en Meja-huira (La Paz), Bolivia 1923
aguafuerte sobre papel, 58 x 49 cm
Colección Museo Municipal de Bellas Artes.Juan B. Castagnino, Rosario

Ángel Guido
Rosario, Argentina 1892 - Buenos Aires, Argentina,1967
Mujeres del Altiplano, Bolivia 1923
aguafuerte sobre papel, 39 x 28,5 cm
Colección Museo Municipal de Bellas Artes.Juan B. Castagnino, Rosario

Alfredo Guido
Rosario, Argentina 1892 - Buenos Aires, Argentina,1967
La Virgen del Lago, Lago de Titicaca, 1923
aguafuerte sobre papel 1/25, 48 x 49 cm
Colección Museo Municipal de Bellas Artes.Juan B. Castagnino, Rosario

Alfredo Guido
Rosario, Argentina 1892 - Buenos Aires, Argentina,1967
San Pedro (La Paz), 1923
aguafuerte sobre papel, 44 x 49 cm
Colección Museo Municipal de Bellas Artes.Juan B. Castagnino, Rosario

Alfredo Guido
Rosario, Argentina 1892 - Buenos Aires, Argentina,1967
La Chola, 1924
óleo sobre tela, 162 x 205 cm
Colección Museo Municipal de Bellas Artes.Juan B. Castagnino, Rosario

Ángel Guido
Rosario, Argentina, 1896 - 1960
Boceto para *La Salamanca* de Ricardo Rojas (Escenografía, Acto I), 1943
pastel y lápiz sobre papel, 60 x 79 cm
Teatro Nacional de Comedia
Dirección: Enrique de Rosas
Escenografía: Gregorio López Naguil
Música: Carlos vega y Silvia Eisenstein
Colección Museo Casa de Ricardo Rojas, Bs. As.

Ángel Guido
Rosario, Argentina, 1896 - 1960
Boceto para *La Salamanca* de Ricardo Rojas (Escenografía, Acto II), 1943
pastel y lápiz sobre papel, 60 x 79 cm
Teatro Nacional de Comedia
Dirección: Enrique de Rosas
Escenografía: Gregorio López Naguil
Música: Carlos vega y Silvia Eisenstein
Colección Museo Casa de Ricardo Rojas, Bs. As.

Ángel Guido
Rosario, Argentina, 1896 - 1960
Ollantay, 1939
acuarela sobre papel, 42 x 62 cm
Colección INET (Instituto Nacional de Estudios de Teatro), Bs. As.

Cecilio Guzmán de Rojas
Potosí, Bolivia, 1899 - La Paz, Bolivia, 1950
Estética mimetista
óleo sobre tela, 70,5 x 60,5 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Inv. 6526

Héctor Greslebin y Luis Perlotti
Buenos Aires, Argentina, 1893 - 1971
Buenos Aires, Argentina, 1890 - Punta del Este, Uruguay, 1969
Proyecto para monumento en la Quebrada de Humahuaca, 1925
(frente posterior y corte), acuarela sobre papel, 63 x 97 cm
Colección Museo Etnográfico.Juan B. Ambrosetti -FFyL- UBA, Bs. As.

Héctor Greslebin
Buenos Aires, Argentina, 1893 - 1971
Proyecto de vivienda unifamiliar. Arredondo 2670. Fachada
acuarela sobre papel, 65 x 54 cm
Colección Museo Etnográfico.Juan B. Ambrosetti -FFyL- UBA, Bs. As.

Héctor Greslebin y Ángel Pascual
Buenos Aires, Argentina, 1893 - 1971
Sevilla, España, 1893 - Buenos Aires, Argentina, 1960
Proyecto Mausoleo Americano, (fachada principal) 1920
acuarela sobre papel, 74,5 x 63 cm
Colección Museo Etnográfico.Juan B. Ambrosetti -FFyL- UBA, Bs. As.

Eduardo A. Holmberg (h.)
Buenos Aires, Argentina, 1852 - 1937
Paisaje [Los Torreones incaicos de Fuerte Quemado], c. 1912
óleo sobre papel, 100 x 160 cm
Colección Museo Etnográfico.Juan B. Ambrosetti -FFyL- UBA, Bs. As.

Eduardo A. Holmberg (h.)
Disco de bronce. Tolombón
tinta sobre papel, 27 x 23 cm
Juan B. Ambrosetti Notas de arqueología Calchaquí, 1899
Colección Museo Etnográfico.Juan B. Ambrosetti -FFyL- UBA, Bs. As.

Eduardo A. Holmberg (h.)
Vasos ornitomorfos. Distrito de Seclantás, Departamento de Molinos, Valles Calchaquies (Salta)
tinta sobre papel, 29,5 x 23,5 cm
Juan B. Ambrosetti Notas de arqueología Calchaquí, 1899
Colección Museo Etnográfico.Juan B. Ambrosetti -FFyL- UBA, Bs. As.

Juan Carlos Iramain
Tucumán, Argentina, 1900 - 1973
Mínero de Galicapo, 1941
bronce, 97 x 60 x 62 cm
Colección Museo de Bellas Artes
de la Boca Benito Quinquela Martín, Bs. As.

Martín Jensen
Vasija de *La ciénaga*, 1924
tinta sobre papel, 31 x 22 cm
Expedición Salvador Debenedetti, 1924
Colección Museo Etnográfico.Juan B. Ambrosetti -FFyL- UBA, Bs. As.

Martín Jensen
Vasija de *La ciénaga*, 1924
tinta sobre papel - 19 x 20 cm
Expedición Salvador Debenedetti, 1924
Colección Museo Etnográfico.Juan B. Ambrosetti -FFyL- UBA, Bs. As.

Martín Jensen
Vasija de *La ciénaga*, 1924
tinta sobre papel, 23 x 20 cm
Expedición Salvador Debenedetti, 1924
Colección Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti -FFyL- UBA, Bs. As.

Martín Jensen
Vasija de *La ciénaga*, 1924
tinta sobre papel, 18 x 21 cm
Expedición Salvador Debenedetti, 1924
Colección Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti -FFyL- UBA, Bs. As.

Martín Jensen
Motivo de Vasija de *La ciénaga*, 1924
tinta sobre papel, 16 x 21 cm
Expedición Salvador Debenedetti, 1924
Colección Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti -FFyL- UBA, Bs. As.

José Malanca
Córdoba, Argentina, 1897 - La Rioja, Argentina, 1967
Altíplano (Bolivia), 1941
óleo sobre tela, 108 x 151 cm
Colección particular, Bs. As.

Leonie Matthis
Troyes, Francia, 1883 - Buenos Aires, Argentina, 1952
Templo del Sol
guache sobre papel, 82 x 118,5 cm
Colección Histórico Histórico Provincial de Rosario Dr. Julio Marc.
Gobierno de la Provincia de Santa Fe

La-La
Cofre con bandera del segundo centenario de Rosario, 1925
madera tallada, vidrio, textil - 90 x 68 x 59 cm
Colección Museo Histórico Provincial de Rosario “Dr. Julio Marc”.
Gobierno de la Provincia de Santa Fe

Ernesto Lanziutto
Venecia, Italia, 1901 - ?
Calleguela incaica, 1943
aguafuerte sobre papel, 29 x 24 cm
Colección Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, Rosario

Medardo Pantoja
Tilcara, Jujuy, Argentina, 1906 - Jujuy, Argentina, 1976
Sin título, 1943
óleo sobre hardboard, 67 x 93 cm
Colección Casa Museo Medardo Pantoja, Tilcara

Medardo Pantoja
Tilcara, Jujuy, Argentina, 1906 - Jujuy, Argentina, 1976
Sin título
tinta color sobre papel, 21 x 30 cm
Colección Casa Museo Medardo Pantoja, Tilcara

Medardo Pantoja
Tilcara, Jujuy, Argentina, 1906 - Jujuy, Argentina, 1976
Viuda
aguada sobre papel, 39 x 25 cm
Colección Casa Museo Medardo Pantoja, Tilcara

Luis Diego Pedreira (Figurinista)
Vestuario para Coyllur para la actriz Luisa Vehil en *Ollantay*, 1939
traje de lino bordado con piezas metálicas, 148 x 52 x 20 cm
Ricardo Rojas, Ollantay. Tragedia de los Andes, 1939
Teatro Nacional de Comedia
Dirección: Antonio Cunill Cabanellas
Escenografía: Gregorio López Naguil
Música: Gilardo Gilardi
Colección INET (Instituto Nacional de Estudios de Teatro), Bs. As.

Luis Perlotti
Buenos Aires, Argentina, 1890 - Punta del Este, Uruguay, 1969
Intillay (saludo al sol), 1939
cerámica policromada, 50 x 30 x 35 cm
Colección Museo Francisco Ramoneda, Humahuaca

Cesáreo Bernardo De Quirós
Gualeguay, Entre Ríos, Argentina, 1879 - Buenos Aires, Argentina, 1968
El poeta y su mundo. Evocación de Ricardo Rojas, 1926
óleo sobre tela, 210 x 240 cm
Colección Museo Casa de Ricardo Rojas, Bs. As.

Francisco Ramoneda
Barcelona, España, 1905 - Humahuaca, Jujuy, Argentina, 1977
Techos de Potosí (Bolivia), 1943
óleo sobre tabla, 40 x 30 cm
Colección Museo Francisco Ramoneda, Humahuaca

Francisco Ramoneda
Barcelona, España, 1905 - Humahuaca, Jujuy, Argentina, 1977
Amanecer en Yavi, 1934
óleo sobre tela, 60 x 75 cm
Colección Museo Francisco Ramoneda, Humahuaca

Francisco Ramoneda
Barcelona, España, 1905 - Humahuaca, Jujuy, Argentina, 1977
El curandero Zapana, 1947
óleo sobre tela, 112 x 120 cm
Colección Museo Francisco Ramoneda, Humahuaca

Raúl Rosarivo
Buenos Aires, Argentina, 1903 - 1966
Hilandera india [Tejedora], 1930
témpera y pastel sobre hardboard - 130 x 99 cm
Colección Museo de Artes Plásticas Eduardo Sivori, Bs. As.

José Sabogal
Cajabamba, Perú, 1888 - Lima, Perú, 1956
Josingo, 1915
óleo sobre tela, 49 x 43 cm
Colección Hugo y Mercedes Pemberton, San Salvador de Jujuy

José Sabogal
Cajabamba, Perú, 1888 - Lima, Perú, 1956
Cardón solitario, 1916
óleo sobre arpillera, 65 x 60 cm
Colección MOSE, Bs. As.

José Sabogal
Cajabamba, Perú, 1888 - Lima, Perú, 1956
Cruz Velacuy-Cuzco, 1925
óleo sobre tela, 74,5 x 69 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Inv. 6008

José Sabogal
Cajabamba, Perú, 1888 - Lima, Perú, 1956
Taytacha Temblores
xilografía sobre papel, 27,2 x 22,2 cm
Colección Museo Casa de Ricardo Rojas, Bs. As.

Ernesto Soto Avendaño
Olavaria, Buenos Aires, Argentina, 1886 - 1969
Joven india de Humahuaca
bronce patinado, 35 x 27 x 20 cm
Colección particular, Bs. As.

Ernesto Soto Avendaño
Olavaria, Buenos Aires, Argentina, 1886 - 1969
Indio tejedor de Aguilar, Jujuy 1934
bronce patinado, 37 x 24 x 21 cm
Colección particular, Bs. As.

Lino Enea Spilimbergo
Buenos Aires, Argentina, 1896 - Unquillo, Córdoba, Argentina, 1964
Cholas bolivianas, 1939
óleo sobre tela, 98 x 75 cm
Colección particular

Lino Enea Spilimbergo
Buenos Aires, Argentina, 1896 - Unquillo, Córdoba, Argentina, 1964
Cholas bolivianas, 1939
óleo sobre madera, 150 x 125 cm
Colección particular

Atilio Terragni
Buenos Aires, Argentina, 1887 - 1962
Atardeciendo, 1920
óleo sobre tela, 145 x 273 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Inv. 10841

Atilio Terragni
Buenos Aires, Argentina, 1887 - 1962
Estudio para *Atardeciendo. Cielo y nubes*, c. 1920
acuarela sobre papel - 27 x 42 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Inv. 10855

Atilio Terragni
Buenos Aires, Argentina, 1887 - 1962
Estudio para *Atardeciendo. Montañas y arbustos*, c. 1920
lápiz sobre papel sobre cartón, 26 x 48,8 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Inv. 10852

Atilio Terragni
Buenos Aires, Argentina, 1887 - 1962
Estudio para *Atardeciendo. Pucará del Tilcara*, c. 1920
lápiz sobre cartón, 33,5 x 49 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Inv. 10846

Atilio Terragni
Buenos Aires, Argentina, 1887 - 1962
Estudio para *Atardeciendo. Manos de indio*, c. 1920
lápiz sobre papel, 48 x 48,5 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Inv. 10849

Atilio Terragni
Buenos Aires, Argentina, 1887 - 1962
Estudio para *Atardeciendo. Cabeza de indio*, c. 1920
lápiz sobre papel, 60 x 48 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Inv. 10853

Atilio Terragni
Buenos Aires, Argentina, 1887 - 1962
Estudio para *Atardeciendo. Alforja en color*, c. 1920
óleo sobre cartón, 34,5 x 28 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Inv. 10856

Atilio Terragni
Buenos Aires, Argentina, 1887 - 1962
Estudio para *Atardeciendo. Un cardo*, c. 1920
lápiz sobre papel, 48 x 21 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes Inv. 10850

José Antonio Terry
Buenos Aires, Argentina, 1878 - 1954
Al bajar del cerro, 1925
óleo sobre tela, 100 x 114 cm
Colección Museo de Artes Plásticas Eduardo Sivori, Bs. As.

José Antonio Terry
Buenos Aires, Argentina, 1878 - 1954
En semana santa, Tilcara 1936
óleo sobre tela, 95 x 166 cm
Colección Museo Regional de Pintura José Antonio Terry, Tilcara

José Antonio Terry
Buenos Aires, Argentina, 1878 - 1954
Hacia la Chichería, 1928.
óleo sobre tela, 117 x 86 cm.
Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Inv. 1721

José Antonio Terry
Buenos Aires, Argentina, 1878 - 1954
El tuerto de Pucará, Tilcara 1931
óleo sobre tela, 122 x 103 cm
Colección Museo Regional de Pintura José Antonio Terry, Tilcara

Miguel Carlos Victorica
Buenos Aires, Argentina, 1884 - 1955
Bendiciones de las velas. Catedral de Arequipa, 1952
tinta sobre papel, 16,2 x 24,3 cm
Colección Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, Rosario

Miguel Carlos Victorica
 Buenos Aires, Argentina, 1884 - 1955
Cuaderno de viaje
 cuero, 17,4 x 26,8 cm
 Colección Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, Rosario

Miguel Carlos Victorica
 Buenos Aires, Argentina, 1884 - 1955
Puente en el Río Chilli, 1952
 tinta y lápiz de color sobre papel, 16,2 x 24,3 cm
 Colección Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, Rosario

Miguel Carlos Victorica
 Buenos Aires, Argentina, 1884 - 1955
Arequipa. Arcada de la plaza y torre de la Compañía, 1952
 tinta sobre papel, 16,2 x 24,3 cm
 Colección Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, Rosario

Miguel Viladrich
 Torrelameu, Lérida, España, 1887 - Buenos Aires, Argentina, 1956
La chica del gallo, 1948
 óleo sobre madera terciada, 100 x 81 cm
 Colección particular, Bs. As

Wifredo Viladrich
 Buenos Aires, Argentina, 1924 - ?
Hijo de la tierra, 1943
 bronce, 56 x 49 x 26,5 cm
 Colección Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, Bs. As.

Sesostris Vitullo
 Buenos Aires, Argentina, 1899 - París, Francia, 1953
Eva Perón Arquetipo Símbolo, 1952
 piedra de Grad, 112 x 95 x 60 cm
 Colección Universidad Torcuato Di Tella, Bs. As.

Federico Voltmer
 Hamburgo, Alemania, 1854 - 1921
Fumaron en pipas los Calchaquies. Amaicha Tucumán
 tinta sobre papel, 17 x 22 cm
 Juan B. Ambrosetti. Notas de arqueología Calchaquí, 1899
 Colección Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti -FFyL- UBA, Bs. As.

PUBLICACIONES

Saber Vivir N.º 33. Dedicada a América.
 Buenos Aires.
 Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes

Música de América N°7
 Buenos Aires, Septiembre de 1920
 Material perteneciente a la Biblioteca Nacional Mariano Moreno de la República Argentina

Eric Bonam y Héctor Greslebin
Alfarería Draconiana, Buenos Aires, 1923.
 Cubierta de Héctor Greslebin.
 Colección Alberto Petrina

Gonzalo Leguizamón Pondal y Alberto Gelly Cantilo
Viracocha. Dibujos decorativos americanos
 Cuaderno N°4
 Buenos Aires, 1923
 Biblioteca Nacional de Maestros

Revista de “El Circulo”.
 Rosario, verano 1924.
 Cubierta de Alfredo Guido.

XIV Salón Nacional de Bellas Artes, 1924.
 Ilustración de tapa de José Fioravanti.
 Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes.

Bernardo González Arrili
La Venus calchaquí, Buenos Aires, Nuestra América, 1924.
 Cubierta de José Bonomi.
 Biblioteca Museo Casa de Ricardo Rojas, Bs As.

El Poncho
 Letra: Fernan Silva Valdes (Poeta uruguayo), Música: F. Eduardo Fabiani (Compositor uruguayo)
 Ediciones Eurindia, c. 1925
 Museo Casa de Ricardo Rojas, Bs. As.

Las Noches en la Enramada
 Impresiones para piano, Vicente Forte
 Ediciones Eurindia, c. 1925
 Museo Casa de Ricardo Rojas, Bs. As.

XVII Salón Nacional de Bellas Artes, 1927.
 Ilustración de tapa de Alfredo Gramajo Gutiérrez.
 Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes.

XIX Salón Nacional de Bellas Artes, 1927.
 Ilustración de tapa de Raúl Mazza.
 Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes.

Horacio Carrillo (Cubierta Alfredo Guido)
Páginas de Bolivia
 Buenos Aires, R. Buttazzoni editor, 1928
 Biblioteca Nacional Mariano Moreno de la República Argentina

Justo G. Dessein Merlo
Andes del sol
 Buenos Aires, El Ateneo, 1929
 Biblioteca Nacional Mariano Moreno de la República Argentina

Amadeo Rodolfo Sirolli
Pacha Mama, Buenos Aires, Samet Editor, 1931.
 Portada e ilustraciones de Raúl Rosarivo.
 Colección Alberto Petrina

Puneñas
 Reducción para piano con prefacio de Carlos Vega 1937.
 Isabel Aretz Thiele.
 Museo Casa de Ricardo Rojas, Bs. As.

Ricardo Rojas
Ollantay. Tragedia de los Andes, Buenos Aires, Editorial Losada, 1939.
 Ilustraciones de Ángel Guido.
 Biblioteca Museo Casa de Ricardo Rojas, Bs As.

Ángel Guido
 Redescubrimiento de América en el Arte, Rosario, Universidad del Litoral, 1941.

Plástica. Anuario 1944.
 Ilustración de tapa de Enrique de Larrañaga.
 Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes.

Vicente Nadal Mora
Manual de arte ornamentalamericano autóctono, Buenos Aires, El Ateneo, 1948.
 Cubierta e iustraciones del autor.
 Colección Alberto Petrina

Ricardo Rojas
Silabario de la decoración americana, Buenos Aires, Editorial Losada S. A., 1953.
 Colección Alberto Petrina

MÚSICA

01- Una boliviana - Cueca. Andrés Chazarreta.
 02- Camino del Indio. Atahualpa Yupanqui. 1957.
 03- Norteña. Jorge Gómez Crespo. 1940. Serie argentina.
 Interpretes: Victor Villadangos y Sergio Moldavsky (guitarras)
 04- Tres tristes. Julián Aguirre.
 05- Vidalita. Alberto Williams.
 06- Vidala Santiagueña. Gilardo Gilardi.

Agradecimiento al Archivo científico de Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” y a SADAIC-BIEM

PANORAMA SONORO DE LA MÚSICA POPULAR ARGENTINA.
 CARLOS VEGA

01- Baguala (Canto-Caja). Salta, Capital. Mercedes Montiel. 1958
 02- Baguala (Canto-Caja). Tafí Del Valle, Tucumán. Pedro Ramos. 1963
 03- Baguala (Canto-Caja). La Quiaca, Jujuy. Angel Reinaga. 1953
 04- Melodía De Erkencho (Erkencho-Caja). Tilcara, Jujuy. Felipe Bejarano. 1953
 05- Huaino (Banda De Sikuris). Tilcara, Jujuy. Banda “Los Veteranos”. 1953
 06- Entierro Del Angelito (Canto-Charango). La Quiaca, Jujuy. Eleuterio Eraza. 1953
 07- Carnavalito (Banda De Sikuris). Tilcara, Jujuy. Banda “Los Veteranos”. 1953
 08- Adoración (Banda De Sikuris). Tilcara, Jujuy. Banda “Los Veteranos”. 1953
 09- Huaino (Canto-Guitarra). Tilcara, Jujuy. F. Murillo. 1945
 10- Triste (Canto-Charango). La Quiaca, Jujuy. Eleuterio Eraza. 1953
 11- Zamba (Guitarra). La Banda, Sgo. Del Estero. Samuel Santillan. 1951
 12- Pala Pala (Canto-Guitarra). Sgo. Del Estero, Capital. Nachi Gómez. 1951
 13- Chacarera (Canto-Guitarra). Loreto, Sgo. Del Estero. Domingo Artasa y Nicolas Bravo. 1951
 14- Aires (Canto-Guitarra). Catamarca, Capital. Arturo Franco. 1945
 15- Vidalita (Coro-Caja). Chilecito, La Rioja. Varios. 1936
 16- Padre Nuestro (Canto). Loreto, Sgo. Del Estero. Rosa R. de Torres. 1951
 17- Gozos (Canto). Salavina, Sgo. Del Estero. Carolina Díaz. 1951
 18- Adoración (Canto). Tilcara, Jujuy. Dionisia Tolaba. 1953

Registros fonográficos pertenecientes al Archivo Científico de Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.

Dirección Ejecutiva

Marcela Cardillo

Dirección Artística

María Inés Stefanolo

Delegación Administrativa y Jurídica

Carlos Valenzuela

Investigación

María Florencia Galesio

Patricia V. Corsani, Paola Melgarejo, Ana Giese,

Pablo De Monte, Lucía Acosta

Documentación y Registro

Paula Casajús

María Rosa Espinoza, Victoria Gaeta, Cecilia García, Silvia

Rivara, Florencia Vallarino,

Coordinación fotográfica: Ana Bertollo

Fotografía: Matías Iesari, Gustavo Cantoni

Gestión de Colecciones

Mercedes de las Carreras

Raúl Alesón, Antonio Facchini, Jimena Velasco, Natalia Novaro,

Darío Aguilar, Bibiana D'Oswaldo, Carolina Bordón,

Dora Isabel Brucas

Museografía**Colección Permanente**

Valeria Keller

Mariana Rodríguez

Pedro Osorio, Gastón Arismendi, Ramón Álvarez

Exposiciones Temporarias

Silvina Echave

Francisco Amatriain, Leonardo Teruggi, Fabián Belmonte,

Alberto Álvarez, Carlos Cortés, Daniel Galán,

Martín José Mendez

Prensa y Comunicación

Martín Reydó

Eleonora Waldmann, Trinidad Massone,

Esteban Benhabib, Lucas Reydó

Diseño Gráfico

Susana Prieto

Candela Gomez

Área de Educación

Mabel Mayol

Silvana Varela, Marina Bertonassi, Gisela Witten, Pablo Hofman,

Alejandro Benard, Roxana Pruzan, Marcela Reich, Susana García,

Cecilia Arthagnan, María Inés Alvarado, Marcos Krämer, Ana

Lobeto, Jeanette Gómez Jolis.

Biblioteca

Alejandra Grinberg

Agustina Grinberg, Lucía Ivorra, Marcelino Medina,

Carolina Moreno, Cristina Maza, Mónica Alem

Sistemas y Tecnología Documental

Walter D. Pirola, Jorge Nocera

Asistencia de Dirección Ejecutiva

Samira Raed, Augusto Macchi, Rosario Martin,

Mariana Folchi, Mónica Gali

Asistente de Dirección Artística

Alejandra Hunter

Delegación Administrativa y Jurídica

Natalia Chagra, María Biaiñ, Patricio Ward

Asuntos Legales

Mariano D'Andrea

Departamento Administrativo. Recursos Humanos

Silvana Sara

María Florencia Martínez, Elena Sanchez, David García,

Amalia Nigro, Horacio Eizayaga

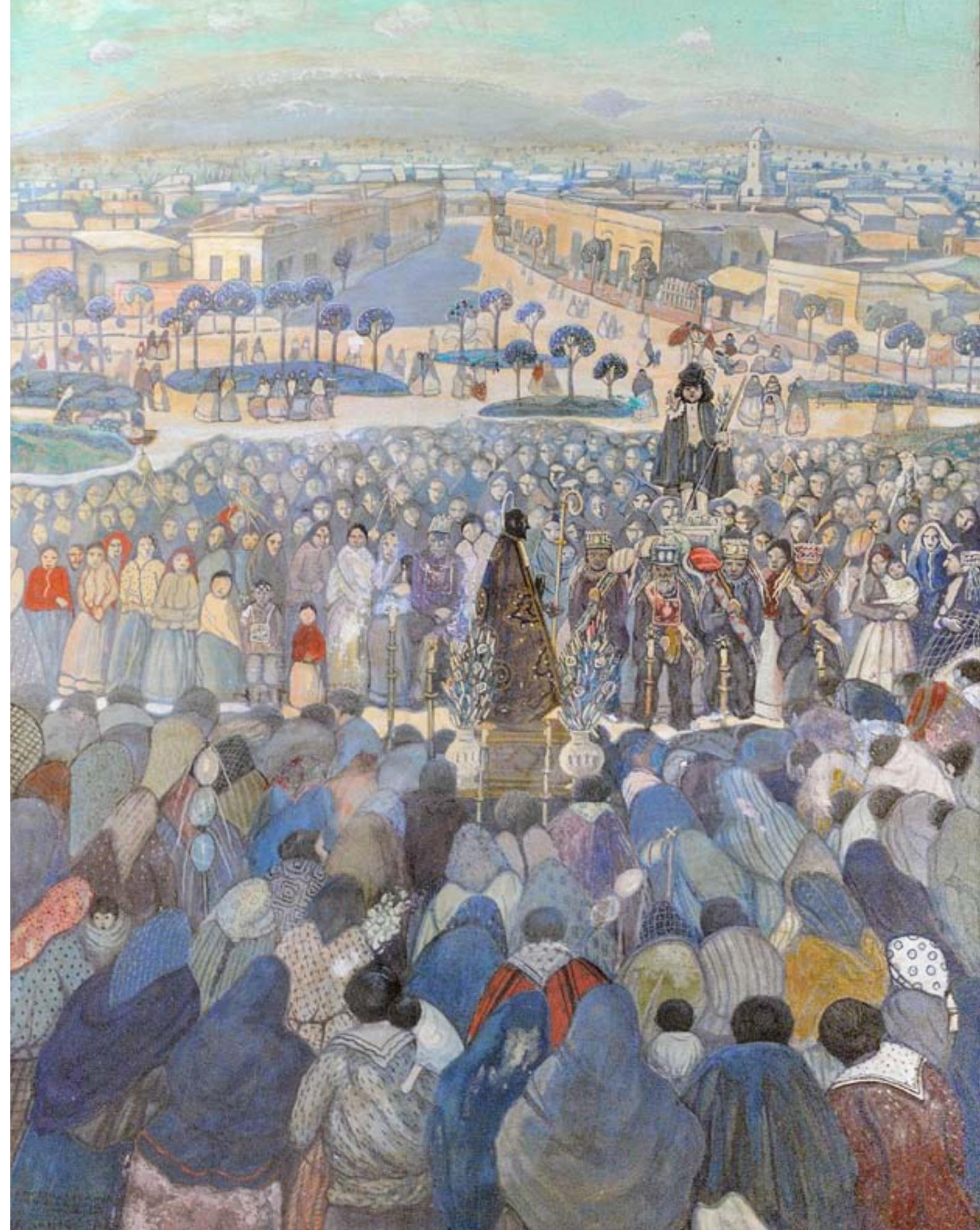
Área de Supervisión y Seguridad

Omar Guateck, Karina Mansilla

Guardianes de sala

Informes

Guardarropas



Amigo, Roberto

La hora americana 1910 - 1950 / Roberto Amigo ; dirigido por
Marcela Cardillo. - 1a ed. - Buenos Aires : Asociación Amigos del
Museo Nacional de Bellas Artes, 2014.

224 p. : il. ; 20x28 cm.

ISBN 978-987-1428-22-9

1. Arte. I. Cardillo, Marcela, dir.
CDD 708

Alfredo Gramajo Gutiérrez
Fiesta de San Nicolás en La Rioja
óleo sobre tela, 80,5 x 60 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes
Inv. 5329

Fecha de catalogación: 01/07/2014

