

# IDENTIDAD LATINOAMERICANA COMO SÍMBOLO DE MODERNIDAD

FRANCISCA LLADÓ POL  
*Universitat de les Illes Balears*

LA PRESENTE COMUNICACIÓN analiza la consolidación de la identidad latinoamericana en el pensamiento y en la práctica artística a principios del siglo pasado. Unos años que supusieron un proceso de actualización del arte nacional, donde se acometía el tema de la identidad a través de postulados específicos sin abandonar los movimientos de vanguardia llegados de Europa.

En paralelo a la provocación de las vanguardias, se publicaron unos textos que teorizaron sobre el mestizaje como necesario crisol superador de razas para conseguir una cultura latinoamericana. Partiendo del pensamiento teosófico y la idea de las *root races*, José Vasconcelos, Ricardo Rojas Xul Solar u Oswald de Andrade pensaron en un nuevo hombre que sería capaz de conseguir la unificación de América Latina. A través del espíritu se llegaría a un arte propio, desvinculado en algunos casos de los modelos convencionales que identificaban arte nacional con un paisaje incontaminado. A partir de dicho pensamiento, buscaremos simultáneamente aquellos artistas plásticos que concretaron los símbolos de unos postulados basados en sentido de pertenencia.

## I. NACIONALISMO Y UNIFICACIÓN ESPIRITUAL EN ARGENTINA

El año 1924 indica un punto de inflexión en el proceso de modernización del arte argentino. La ciudad de Buenos Aires había cambiado su trama urbana gracias a las innovaciones tecnológicas y constructivas provocando un fuerte impacto entre artistas e intelectuales. Unos, incorporaron temas recientes recreando sus propios lenguajes, mientras otros se adhirieron a las propuestas de las vanguardias europeas. Como apunta Verónica Meo<sup>1</sup>, la modernidad de

---

<sup>1</sup> MEO LAOS, V. G., «Vanguardia y renovación estética», en *Vanguardia y renovación estética. Asociación Amigos del Arte (1924-1942)*, Buenos Aires, ediciones CICCUS, 2007, p. 27.

Buenos Aires significó un espacio de novedad y de pérdida al mismo tiempo, convirtiéndose en el epicentro de un debate estético marcado por la defensa o rechazo a los procesos de modernización.

Una fecha, 1924, en que Ricardo Rojas publicó *Eurindia*<sup>2</sup>, primera reflexión integral sobre el arte argentino<sup>3</sup>, donde se establecieron criterios generales para las artes visuales al margen de la vanguardia. Se trata de una identidad fundada en la convergencia de la civilización europea y la herencia autóctona: «Nación, tradición y civilización, realidades orgánicas del proceso histórico, nada valen si el pueblo que las crea no adquiere conciencia de lo que ellas significan. Tal cosa no puede adquirirse plenamente sino por medio del arte»<sup>4</sup>.

Estas ideas fueron retomadas en 1930 en *Silabario de la Decoración Americana*: «la estética de Eurindia, fundada en la experiencia de nuestra literatura, abarca en sus postulados todo el contenido de la conciencia argentina y de sus formas sociales, pero se refiere concretamente al arte americano, conciliando lo indígena con lo exótico, y tiende a infundir su espíritu de armonía en la acción colectiva [...] la fuerza emocional que Eurindia ha definido en estos principios: originalidad del alma nacional, continuidad de la tradición, unidad de cultura, correlación de los símbolos y homologías de la civilización de América. Vigorizar nuestra argentinidad genuina, no para prescindir de lo extranjero, sino para asimilarlo mejor en la medida de nuestras necesidades; hacer de la Argentina un crisol de lo americano y de lo universal [...]»<sup>5</sup>.

La respuesta al nacionalismo cultural se concretó en la valorización de la vida rural frente a la gran ciudad, originando una tendencia criollista delimitada por la pintura de género y de paisaje. Referente al paisaje, son lugares deshabitados del interior del país, verdadera alma nacional y símbolo de contaminación. La cual puede leerse desde dos perspectivas; la primera vinculada a la ausencia de elementos específicos del unanimismo urbano y la segunda, a cuestiones técnicas, acercándose a la pervivencia de modelos de raigambre impresionista y simbolista. Fue en el *Salón de Otoño de la Asociación de Pintores*

<sup>2</sup> ROJAS, R., *Eurindia. Ensayo de estética fundado en la experiencia histórica de las culturas americanas*, Buenos Aires, La Facultad, 1924.

<sup>3</sup> MUÑOZ, M. A., «Nacionalismo y esoterismo en la estética de Ricardo Rojas», en *IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras / CAIA, 1992, pp. 172- 178.

<sup>4</sup> ROJAS, R., *op. cit.*, p. 342.

<sup>5</sup> ROJAS, R., *Silabario de la decoración americana* (1930), Buenos Aires, Losada, 1953, pp. 18-19.

y *Escultores* de 1924 donde se vieron las premisas estéticas de Rojas a través de la obra ganadora, *Chola desnuda* de Alfredo Guido. Un óleo en el que una desnuda mujer cuzqueña, mira fijamente al espectador, rodeada de tejidos indígenas y una cesta con frutas tropicales. Si bien la iconografía se encuentra legitimada en el arte europeo, Guido se acerca a los orígenes de las razas americanas propuestas por Rojas: «[los indios] nos atamos al más viejo linaje de la especie, a la prehistoria del mundo, a la edad de los semidioses y de los diluvios [...]»<sup>6</sup>.

El pensamiento de Rojas se mantuvo vigente en el debate frente a la renovación, aunque de forma coetánea se dieron otras respuestas con la finalidad de promover una imagen del nuevo arte. Así, junto a los *Salones Nacionales* nacieron *Salones de Independientes*, de *Artistas Modernos* e instituciones privadas que alternaban sus gustos estéticos.

En octubre de 1924 Xul Solar expuso en el *Primer Salón Libre*. El pintor acababa de llegar de Europa y abrió las puertas a un duro debate, ya que desde la distancia adquirió una mirada crítica sobre el arte argentino y presentó una alternativa desde el sincretismo y la espiritualidad. Admirador del esoterismo, el misticismo, el ocultismo y el hermetismo, su propuesta se articula en la necesidad de pensar en una unificación espiritual de Latinoamérica, especialmente el arco que se extiende desde México hasta el cabo de Hornos. Por ello piensa en un nuevo hombre, el neocriollo, resultado de una simbiosis espiritual que debía nacer en Latinoamérica y al que le correspondía una nueva lengua, el neocriollo, creada a partir de la fusión entre el portugués y el español. Tal vez sea el primer artista latinoamericano que incluía a Brasil en su discurso.

Si bien durante su estadía en Europa realizó acuarelas de temática pre-hispana como *América* o *Tláloc* en las que se detecta su concepción estética fundamentada en una América mestiza a la vez que utópica, fue en Buenos Aires donde efectuó unas obras que extrapolan la simbología de su pensamiento, coincidiendo con la defensa al criollismo urbano defendido por Jorge Luis Borges. Su mirada se orienta hacia lo anecdótico y el mundo tecnológico, una tecnología controlada por el hombre. Las primeras obras de esta serie son de 1925, *Ronda*, *País y Milicia* y *Fiesta Patria*. Banderas argentina, brasileña, chilena y de otros países se unen a planetas y estrellas con el objetivo de señalar el universalismo, aunque con algunos elementos de anclaje como la Cruz del Sur. Unas obras que encuentran parangón en sus textos: «Somos y nos sentimos nuevos, nuestra meta nueva no conduce caminos viejos y ajenos [...]. Acabe ya

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 23.

la tutela moral de Europa. Asimilemos sí, lo digerible, amemos a nuestros maestros, pero no queramos más a nuestras únicas Mecas en ultramar. No tenemos en nuestro corto pasado genios artísticos que nos guíen (ni tiranicen). Los antiguos Cuzcos y Palenques y Tenochtitlanes se derruyeron (y tampoco somos más de sola raza roja). Veamos claro lo urgente que es romper las cadenas invisibles (las más fuertes son) que en tantos campos nos tienen aún en la colonia, a la gran América Ibérica con 90 Millones de habitantes»<sup>7</sup>.

El criollismo de Xul Solar, difiere de Ricardo Rojas, es una apuesta por el hombre moderno que ocupa un lugar en la ciudad y al igual que Borges, especialmente en los barrios.

## II. LA RESPUESTA MEXICANA: LA RAZA CÓSMICA

En México al igual que en el resto de Latinoamérica, el paisaje se había convertido en símbolo de arte nacional, destacando Dr. Atl quien además de ser uno de los ideólogos del muralismo, promotor del rescate y puesta en valor de las artes populares, realizó paisajes a partir de su formación como vulcanólogo<sup>8</sup>. Sus obras, lejos de ofrecer una imagen de serenidad, exaltan la fuerza telúrica y dan una visión revolucionaria del paisaje.

Vinculado al indigenismo, la manifestación más importante había nacido en tiempos de la Revolución (1910-1917), proyectando un nuevo ideal de nación en que se integraba al indígena. Su recuperación no deja de ser el reconocimiento de su inferioridad, de allí que los artistas comprometidos con la revolución comenzaran a revalorizar el valor de sus tradiciones. En 1916 Manuel Gamio publicó *Forjando patria*<sup>9</sup>, abordando el tema de la identidad nacional a partir de la unión entre elementos indígenas y europeos, no únicamente estéticos, sino también sociales. De allí que apunte: «cuando la clase media y el indígena tengan el mismo criterio en materia de arte, estaremos culturalmente redimidos<sup>10</sup>».

<sup>7</sup> Citado en ANAYA, J. L., *Arte Argentino. Cuatro siglos de historia (1600-2000)*, Buenos Aires, Emecé arte, 2005, p. 196.

<sup>8</sup> GUTIÉRREZ VIÑUALES, R., «Algunas atalayas para pensar el arte latinoamericano», en *América Latina 1810-2010. 200 años de Historias*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2011, p. 61.

<sup>9</sup> GAMIO, M., *Forjando patria (Pro nacionalismo)*, México, Librería de Porrúa, 1916.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 67.

No fue hasta 1921 en que se recuperó la conformación de una cultura nacional, momento en que el secretario de Educación Pública, José Vasconcelos, presentó su proyecto basado en la decoración de muros en espacios públicos, configurando uno de los movimientos más renovadores: el muralismo. A través de esta práctica comenzó a gestar su estética, articulada en el exotismo y mestizaje de una nueva raza: la cósmica, que derivó en el ensayo *La raza cósmica. Misión de la raza iberoamericana*<sup>11</sup>, publicado en 1925 y del cual se desprenden una serie de símbolos que se vislumbran en la producción de Diego Rivera o David Alfaro Siqueiros.

Vasconcelos se refiere a una sociedad futura, nueva y utópica que supone la emergencia de un hombre nuevo: el mestizo, ya que entiende que las etapas más espléndidas son fruto del mestizaje: «las épocas más ilustres de la humanidad han sido, precisamente aquellas en que varios pueblos disímiles se ponen en contacto y se mezclan»<sup>12</sup>. Al igual que para otros intelectuales, el hombre nuevo es un héroe mestizo, un héroe moderno engendrado en la Revolución Mexicana<sup>13</sup> aunque sedimentado en la cultura de la Atlántida, que define como el origen de las civilizaciones precolombinas.

Así, no resulta extraño que uno de los primeros murales de Diego Rivera, *La Creación* (1922), represente a Adán y Eva como una pareja de mestizos desnudos. En el centro aparece el hombre nuevo que emerge de una selva tropical y conectando con sus brazos extendidos la dualidad entre lo masculino y lo femenino, la sabiduría y la ciencia, así como los valores cristianos de fe, esperanza y caridad<sup>14</sup>. Unos símbolos que no resultan extemporáneos, ya que las tesis de Vasconcelos se fundamentan en el exotismo a la manera edénica de los simbolistas europeos, una utopía que concreta geográficamente en Latinoamérica: «la tierra de promisión estará entonces en la zona que hoy comprende el Brasil entero, más Colombia, Venezuela, Ecuador, parte de Perú, parte de Bolivia y la región superior de Argentina<sup>15</sup>». Al presentar esta geografía, Vasconcelos ultrapasa la visión reduccionista de México y su concepción deviene globalizadora en un intento de universalidad.

<sup>11</sup> VASCONCELOS, J., *La raza cósmica. Misión de la raza iberoamericana. Notas de viajes a la América del Sur*, Madrid, Agencia Mundial de Librería, 1925.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>13</sup> GRIJALVA, J. C., «Vasconcelos o la búsqueda de la Atlántida. Exotismo, arqueología y utopía del mestizaje en la Raza Cósmica», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 60, 2004, pp. 329-345.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 336.

<sup>15</sup> VASCONCELOS, J., *op. cit.*, p. 34.

El mestizo, hombre cósmico o quinta raza se convirtió en icono de los muralistas, destacando *El arribo de Hernán Cortés, 1919* (1942-1951), donde Rivera coloca a un niño mestizo de ojos verdes en el centro del mural, un símbolo de la ideología racial de la raza cósmica<sup>16</sup>. El rostro del niño está ligado al sentido de belleza de Vasconcelos, para quien solo aquellos físicamente hermosos se mezclarán para procrear la nueva identidad racial universal: «Los muy feos no procrearán, no desearán procrear, qué importa entonces que todas las razas se mezclen si la fealdad no encontrará cuna»<sup>17</sup>.

El mestizaje resulta una especie de redención estética, pero si se analizan las políticas postrevolucionarias de los años veinte, veremos que si bien hay una apuesta por las mejoras de los mestizos letrados, fue solamente parcial ya que los campesinos fueron excluidos.

Tal como apunta Grijalva<sup>18</sup>, en su discurso, se detecta un doble registro: uno afirma una integración nacionalista y síntesis utópica de las diferencias raciales y culturales; mientras que un segundo sugiere una degradación racial encubierta hacia los pueblos indígenas, de modo que solo los estetizados y redimidos por la alta cultura son los indios sublimes.

Dichas contradicciones se observan en las producciones de los muralistas. Si bien en sus inicios existen tintes mesiánicos, con el paso de los años, las iconografías se irán contaminando por la presencia de la tecnología y de un nuevo grupo social: el proletariado. Las diferencias entre Vasconcelos y Rivera fueron tan notorias, que, uno de los murales de la *Secretaría de la Educación Pública*, el *Segundo Patio* (de Juárez o de las Fiestas), es una verdadera alegoría de la Revolución Mexicana donde introduce a los opositores y detractores, en el mural titulado «Los Sabios», donde dispone a José Vasconcelos de espaldas. Los intereses de los muralistas tendrán nuevos héroes: Benito Juárez, Emiliano Zapata, el soldado, el obrero y el campesino, el cual había sido apartado de la raza cósmica.

El fracaso de Vasconcelos en las elecciones de 1929, puede leerse como la desaparición del símbolo de unidad racial, que por ignominiosa no fue seguida por el muralismo, el cual reconvertido en símbolo de denuncia social fue asimilado a la hora de defender los derechos de los desfavorecidos.

---

<sup>16</sup> PARKINSON ZAMORA, L., *La mirada exuberante. Barroco novomundista y literatura latinoamericana*, Madrid, Iberoamericana / Vervuert, 2011, p. 100.

<sup>17</sup> VASCONCELOS, J., *op. cit.*, p. 41.

<sup>18</sup> GRIJALVA, J. C., *op. cit.*, p. 341.

I. DEVORAR AL EUROPEO: LA APUESTA DE *TUPÍ OR NO TUPÍ*

A principios de siglo xx, São Paulo experimentó un rápido crecimiento financiado por la burguesía. En esta contextualización, fruto de la iniciativa privada y coincidiendo con la celebración del Centenario de la Independencia, tuvo lugar entre el 11 y el 18 de febrero de 1922 *La Semana de Arte Moderna*, la cual marcó el comienzo de la renovación de las artes visuales, la literatura, la poesía y la música. Si bien el modernismo brasileño estaba orientado hacia las tendencias internacionales, en el curso de los años veinte se acentuó su carácter nacionalista a través de la búsqueda de temáticas propias promovidas por las innovaciones de las vanguardias europeas<sup>19</sup>. Como en una suerte de paradoja, durante la celebración de la independencia de Portugal, *La Semana de Arte Moderna*, se convirtió en símbolo de la independencia de Europa y Francia en particular, como consecuencia del fuerte peso de su cultura y del desplazamiento de jóvenes artistas hacia París, quienes, desde la distancia repensaron un Brasil primitivo.

1924 resulta un año igualmente clave. El 18 de marzo, Oswald de Andrade publicó el *Manifiesto de la poesía Pau Brasil* donde se aprecian las ansias de un arte nacional, anclado en la modernidad y en las tradiciones diferenciadoras: «la poesía existe en los hechos. Las casuchas de azafrán y de ocre en los verdes de la Favela [...] Pau Brasil»<sup>20</sup>.

En esta línea resulta fundamental el viaje a Minas Gerais, el *viaje de los modernistas*, efectuado por los poetas Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Mario de Andrade, Manuel Bandeira, Blaise Cendrars y la pintora Tarsila do Amaral. Dicho viaje supuso una re-lectura de las ciudades mineras, la recuperación del escultor mulato Antônio Francisco Lisboa y del barroco mineiro, así como de la naturaleza y la raza negra. Fue una especie de viaje interior donde acabaron de consolidar una estética fundamentada en elementos identitarios que habrían de prevalecer en poesía y en pintura.

Así, la serie de dibujos realizados por Tarsila do Amaral resulta un repertorio autónomo que permite verificar algunas de las actitudes de los modernistas frente al pasado. A través de un dibujo sintético plasmó la arquitectura, las

<sup>19</sup> BRANDA, A., «De la Europa de vanguardias a las entrañas de Brasil: el redescubrimiento del barroco minero», en GUTIÉRREZ VIÑUALES, R. (coord.), *Arte Latinoamericano del siglo xx*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005, p. 193.

<sup>20</sup> DE ANDRADE, O., «Manifiesto de la poesía Pau Brasil», en *Tarsila do Amaral* [catálogo de la exposición], Madrid, Fundación Juan March, 2009, p. 19.

fiestas y la topografía. Su finalidad no era la de estudiar detalladamente los monumentos, sino minimizar su grandeza. Un viaje que supuso para la pintora una personalización del gusto estético a favor del nativismo, con predominio de colores fuertes y directos y una sensual línea ondulada. Es la exaltación de los sentidos y el resultado son obras como *A Cuca* (1924) y *Palmeiras* (1925), que guardan una estrecha relación con su universo subjetivo. Son visiones personales de un paisaje exótico donde destacan la vegetación desbordante y los animales fantásticos. Símbolos de un nuevo Brasil donde lo definitorio no es la tecnología, sino una mirada interna e irreal que derivará en el paisaje antropofágico.

En 1928 apareció la *Revista de Antropofagia*, un viraje ideológico y estético respecto a las producciones imperantes. Contrasta con otras publicaciones por su recuperación de temas locales, su indagación hacia la identidad nacional y su sesgo marcadamente político<sup>21</sup>. El título de la revista consignaba la nueva concepción autóctona: la antropofagia. Oswald de Andrade tomó contacto con esta noción a través de un cuadro que le regaló Tarsila do Amaral titulado *Abaporu*, que significa antropófago en lengua Tupí, una sola figura monstruosa con una cabeza muy pequeña y en contraposición manos y pies enormes.

Fue en el primer número de la revista donde De Andrade publicó el *Manifiesto Antropófago*. Por un lado diagnostica los diferentes elementos de una cultura brasileña que repite los modelos extranjeros, y por otro muestra la posibilidad superadora de una nueva cultura: «Solo la antropofagia nos une. Socialmente. Económicamente. Filosóficamente»<sup>22</sup>. Tal como indica Dubin,<sup>23</sup> se descubriría en la antropofagia un proceso de identidad cultural y para reafirmarlo, aclara en el tercer párrafo: «Tupí, or not tupí that is the question»<sup>24</sup>, es decir, la identidad se adquiere a través de un grupo indígena contemporáneo, y la consolidación de la nueva identidad será a través del parricidio cultural respecto a los colonizadores, causantes de la infelicidad: «Antes de que los portugueses descubrieran Brasil, el Brasil ya había descubierto la felicidad»<sup>25</sup>.

<sup>21</sup> DUBIN, M., «El indio, la antropofagia y el Manifiesto Antropófago de Andrade», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, n.º 44, Madrid, 2010.

<sup>22</sup> DE ANDRADE, O., «Manifiesto antropófago», en *Tarsila do Amaral, op. cit.*, p. 25.

<sup>23</sup> DUBIN, M., *op. cit.*

<sup>24</sup> DE ANDRADE, O., «Manifiesto antropófago», *op. cit.*, p. 25.

<sup>25</sup> *Ibidem*.



Gracias al manifiesto y a la producción pictórica de Tarsila do Amaral se recupera una identidad nacional fundada en el origen indígena y en la necesidad de ruptura con la cultura europea. La nueva instancia superadora es la de devorar la cultura europea y así convertirla, una vez asimilada, en cultura propia.

## CONCLUSIONES

La búsqueda de un proyecto identitario continental en la década de los años veinte es tarea complicada si no se quiere caer en clichés que reducen y cosifican el arte latinoamericano. He intentado recuperar de forma breve, unos textos y prácticas artísticas donde el mestizaje resulta ser el gran protagonista. Nos encontramos ante un nuevo hombre, símbolo de un continente que busca sus propias filiaciones. La teorización sobre el mestizaje se estructuró a partir de unos postulados que gozaron de mayor o menor fortuna, pero que en todos los casos gestaron un lenguaje artístico marcado por los aprendizajes europeos a los que se les otorgó el espíritu específico de cada nación. La praxis artística fue la que permitió crear símbolos nacionales con la ambición de llegar a la totalidad del continente en un momento en que la historiografía no se planteaba su realidad en términos actuales.