



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD MORELIA

TRAYECTORIAS DEL ARTE POPULAR EN EL ARTE DE VANGUARDIA:
MÉXICO Y PERÚ 1921-1950

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTORA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
ANDREA GARCÍA RODRÍGUEZ

TUTOR PRINCIPAL
DR. RENATO GONZÁLEZ MELLO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

TUTORES
DRA. NATALIA MAJLUF
INVESTIGADORA INDEPENDIENTE
MTRA. KAREN CORDERO REIMAN
INVESTIGADORA INDEPENDIENTE
DRA. DEBORAH DOROTINSKY ALPERSTEIN
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
DRA. YANNA HADATTY MORA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

CIUDAD DE MÉXICO, MARZO 2022



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**TRAYECTORIAS DEL ARTE POPULAR
EN EL ARTE DE VANGUARDIA:
MÉXICO Y PERÚ 1921-1950**

ANDREA GARCÍA RODRÍGUEZ

ÍNDICE

- 5 LISTA DE ILUSTRACIONES

- 10 AGRADECIMIENTOS

- 15 INTRODUCCIÓN
 - 23 Distancias temporales: el punto de partida
 - 30 Producción historiográfica
 - 35 México y Perú en los años veinte: el pasado en escena

- 41 1. EXCAVACIONES
 - 45 I. El despliegue arqueológico en el Altiplano mexicano
 - 49 Un fruto del «genio nacional»: el *Álbum* de motivos decorativos
 - 57 Manuel Gamio en Teotihuacán y el centralismo de «lo nacional»
 - 70 Rafael Yela Günther y el relato sobre el origen
 - 94 II. Los orígenes pensados desde el Sur
 - 98 El Perú antiguo: las búsquedas del pasado precolombino
 - 103 Philip Ainsworth Means y la reactivación de las industrias textiles
 - 112 Las artes manuales: educación del niño, ciudadanización del indígena

- 117 2. INVENCIONES Y TRAYECTORIAS VIAJERAS
 - 123 Tradiciones, artefactos y gestos políticos
 - 125 I. La entidad creadora: una retórica de la fragmentación
 - 134 Una inteligencia desplazada
 - 146 Lo decorativo y las fuerzas desbordadas del paisaje
 - 159 II. José Sabogal y la mirada peruana de México
 - 163 Lo técnico y las materialidades mestizas

174	3. MISIONES INDIGENISTAS
177	Repensar los años veinte
187	I. La formación de un misionero
201	II. Taxco: de la labor institucional a la vocación personal
216	III. Circuitos de diálogo con el Sur
228	IV. 1937: la puesta en escena
232	CONCLUSIONES
241	ARCHIVOS CONSULTADOS
242	BIBLIOGRAFÍA
263	FIGURAS

LISTA DE ILUSTRACIONES

- Fig. 1 Fotografía desconocida, “Cerámica moderna” en Manuel Gamio, *La Población del Valle de Teotihuacán. El medio en que se ha desarrollado. Su evolución étnica y social. Iniciativas para procurar su mejoramiento*, tomo II. (México: Dirección de Antropología, 1922), lám. 69.
- Fig. 2 Fotografía desconocida, “Cerámica esmaltada teotihuacana. (Industria que implantó la Dirección de Antropología en la región” en *Ethnos*, 2ª época, tomo I, núm. 1 (noviembre de 1922-enero de 1923).
- Fig. 3 Fotografía desconocida, “Cerámica esmaltada teotihuacana. (Industria que implantó la Dirección de Antropología en la región” en *Ethnos*, 2ª época, tomo I, núm. 1 (noviembre de 1922 - enero de 1923).
- Fig. 4 Fred Davis, Brazaletes con motivos de espiral [*Swirl Glyph Cuff Bracelet*], ca. 1935. Plata. Colección LACMA [<https://collections.lacma.org/node/708385>].
- Fig. 5 Sello cuadrangular con espiga, excavado e inciso. Arcilla. Centro Comunitario Culhuacán, Ex Convento de San Juan Evangelista. Fuente: Mediateca INAH [https://lugares.inah.gob.mx/es/museos-inah/museo/museo-piezas/8660-8660-10-574101-sello.html?lugar_id=384].
- Fig. 6 Autor desconocido, Aztec Mask Brooch Mexican Silver Sanborn's Fred Davis, ca. 1930. Piedra, plata, ónix. Fuente: Etsy.com [<https://www.etsy.com/mx/listing/199124535/mascara-azteca-broche-de-plata-mexicano>]
- Fig. 7 Rafael Yela Günther, *Tríptico de la raza: La población prehispánica*, viñeta de portada, 1922. En Manuel Gamio, *La Población del Valle de Teotihuacán. El medio en que se ha desarrollado. Su evolución étnica y social. Iniciativas para procurar su mejoramiento*, tomo I. (México: Dirección de Antropología, 1922).
- Fig. 8 Rafael Yela Günther, *Tríptico de la raza: La población colonial*, viñeta de portada, 1922. En Manuel Gamio, *La Población del Valle de Teotihuacán. El medio en que se ha desarrollado. Su evolución étnica y social. Iniciativas para procurar su mejoramiento*, tomo II. (México: Dirección de Antropología, 1922).
- Fig. 9 Rafael Yela Günther, *Tríptico de la raza: La población contemporánea*, viñeta, 1922. En Manuel Gamio, *La Población del Valle de Teotihuacán. El medio en que se ha desarrollado. Su evolución étnica y social. Iniciativas para procurar su mejoramiento*, tomo III. (México: Dirección de Antropología, 1922).
- Fig. 10 Rafael Yela Günther, *Tríptico de la raza: La población prehispánica*, bajorrelieve, 1921. En Manuel Horta, “El más Grande Escultor de Guatemala. R. Yela Gunther”, *El Universal Ilustrado*, (29 de mayo de 1923): 19-20.
- Fig. 11 Rafael Yela Günther, *Tríptico de la raza: La población colonial*, bajorrelieve, 1921. En Manuel Horta, “El más Grande Escultor de Guatemala. R. Yela Gunther”, *El Universal Ilustrado*, (29 de mayo de 1923): 19-20.
- Fig. 12 Rafael Yela Günther, *Tríptico de la raza: La población contemporánea*, bajorrelieve, 1921. En Manuel Horta, “El más Grande Escultor de Guatemala. R. Yela Gunther”, *El Universal Ilustrado*, (29 de mayo de 1923): 19-20.

- Fig. 13 José María Fernández Urbina, Fuente en el Teatro al Aire Libre Charles Lindberg, Colonia Hipódromo Condesa, 1927. Colección Villasana-Torres.
- Fig. 14 Autor desconocido, Anuncio de la Librería Brentano en Nueva York, en *Ethnos*, tomo I, núm. 4 (julio de 1920): [3].
- Fig. 15 Rafael Yela Günther, Grabado religioso de la Asociación Cristiana Femenina de México, ca. 1925. Mediateca INAH [<http://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia%3A311344>].
- Fig. 16 Fotógrafo desconocido, [Emilia and José Téllez, children of Mexican ambassador Don Manuel Tellez, in the Mexican Room at the Mexican Embassy, Washington, D.C.], ca. 1925. Fuente: Library of Congress [<https://www.loc.gov/item/2006686124/>].
- Fig. 17 Rafael Yela Günther, [Mural at the Mexican Embassy, Washington, D.C.], ca. 1925. Fuente: Library of Congress [<https://www.loc.gov/item/2006686119/>].
- Fig. 18 Rafael Yela Günther, [Mural in Mexican Embassy, Washington, D.C., showing children, trees, and animals], ca. 1925. Fuente: Library of Congress [<https://www.loc.gov/item/93506481/>].
- Fig. 19 Rafael Yela Günther, [Mural at the Mexican Embassy, Washington, D.C.], ca. 1925. Fuente: Library of Congress [<https://www.loc.gov/item/2006686121/>].
- Fig. 20 Rafael Yela Günther, [Mural at the Mexican Embassy, Washington, D.C.], ca. 1925. Fuente: Library of Congress [<https://www.loc.gov/item/2006686121/>].
- Fig. 21 Víctor Morey, Portada de *Ciudad y Campo y Caminos*, núm. 13, diciembre de 1925. Biblioteca Nacional del Perú.
- Fig. 22 Víctor Morey, *El espíritu litúrgico de la Raza*. En “Cuatro notas de la Exposición de Víctor Morey en el Salón Chandler”. *La Nación* (Buenos Aires; 9 de noviembre de 1924).
- Fig. 23 Víctor Morey, *Koya (La Reina)*. En “Cuatro notas de la Exposición de Víctor Morey en el Salón Chandler”. *La Nación* (Buenos Aires; 9 de noviembre de 1924).
- Fig. 24 “Notas de Arte de las Antiguas Civilizaciones”. *Variedades*, año XVIII, núm. 673 (22 de enero de 1921).
- Fig. 25 Fotógrafo desconocido, *The Sub-prefect of Cotahuasi, his military aide, and messrs. Tucker, Hendriksen, Bowman, and Bingham inspecting the local rug-weaving industry*, 1914. En Hiram Bingham, *Inca Land*. (Londres: Constable & Co., 1922), 61.
- Fig. 26 Fotógrafo desconocido, *Vista del fondo del salón, que ostenta el maravilloso tríptico de Daniel Hernández*, 1924. En Clovis, “El Nuevo Gran Salón del Palacio de Gobierno”. *Ciudad y Campo y Caminos*, núm. 4 (enero 1925): 26-27.
- Fig. 27 Fotógrafo desconocido, *Vista del fondo del salón, que ostenta el maravilloso tríptico de Daniel Hernández* (detalle), 1924. En Clovis, “El Nuevo Gran Salón del Palacio de Gobierno”. *Ciudad y Campo y Caminos*, núm. 4 (enero 1925): 26.
- Fig. 28 Elena Izcue, *Lámpara, pedestal y zócalo*, 1921. Acuarela sobre papel. Archivo Daniel Giannoni. Fotografía: Daniel Giannoni. Archivo Digital de Arte Peruano
- Fig. 29 Elena Izcue, *Vitrina para huacos*, 1921. Acuarela sobre papel. Archivo Daniel Giannoni. Fotografía: Daniel Giannoni. Archivo Digital de Arte Peruano

- Fig. 30 S/a, *El retrato*. En Morgan, “El retrato”. *Mundial*, año II, núm. 53 (29 de abril de 1921): [37].
- Fig. 31 José Sabogal, *A la procesión*, portada de *Mundial*, año II, núm. 63 (8 de julio de 1921).
- Fig. 32 Miguel Petrone, *Indios argentinos*, portada de *Mundial*, año II, núm. 64 (15 de julio de 1921).
- Fig. 33 Edward Weston, *Hand of the Potter Amado Galván*, 1926. En Anita Brenner, *Idols Behind Altars*, (Nueva York: Payson & Clarke Ltd., 1929).
- Fig. 34 Fotógrafo desconocido. Ilustración del artículo “La exposición de arte popular”, de S. Suárez Longoria. *Azulejos*, tomo 1, núm. 3 (octubre 1921): 28.
- Fig. 35 Familia Lucano, *Plato*, sf. Barro petatillo. Tonalá, Jalisco. Colección AAMAP, A.C. Museo de Arte Popular, CdMx.
- Fig. 36 Alfonso Cravioto, “El barro de Guadalajara” con ilustración de Roberto Montenegro. *Azulejos*, tomo 1, núm. 5, p. 13.
- Fig. 37 Fotógrafo desconocido. Imagen incluida en Dr. Atl, *Las artes populares en México. Volumen primero*. (México: Secretaría de Industria y Comercio / Editorial Cvltvra, 1922), 49.
- Fig. 38 Ángel Zárraga, *La décoration de l'Église de Suresnes. Les présents de L'Ange a la Vierge*, ca. 1922-1924 en Louise Hervieu, “Zarraga”. *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe*, (junio 1926): 343.
- Fig. 39 Autor desconocido, Mantos bordados pertenecientes a la colección de la princesa Tenisheva, expuestos en la Galerie des Artistes Contemporains, 1912. Ilustraciones aparecidas en Louis Vauxcelles, “Broderies Russes”. *Art et industrie: revue mensuelle illustrée*, núm. (enero 1912): [63]-[75].
- Fig. 40 Autor desconocido, Muñecos de trapo rusos, propiedad de Vadim Falileev. Ilustraciones aparecidas en *L'Art décoratif*, vol. 15, núm. 197 (noviembre 1913), tomadas de Anna Winestein, “Artists at Play. Natalia Erenburg, Iakov Tugendkhod, and the Exhibition of Russian Folk Art at the “Salon d'Automne” of 1913”. *Experiment*, núm. 25 (2019): 328-345.
- Fig. 41 Autor desconocido, Falda bordada de origen ruso. Préstamo de Tambov *zemstvo*. Ilustraciones aparecidas en *Geliosf*, núm. 1 (noviembre 1913), tomadas de Anna Winestein, “Artists at Play. Natalia Erenburg, Iakov Tugendkhod, and the Exhibition of Russian Folk Art at the “Salon d'Automne” of 1913”. *Experiment*, núm. 25 (2019): 328-345.
- Fig. 42 José Sabogal, *La tapada*, 1921. Óleo sobre tela. Fuente: archi.pe
- Fig. 43 Carlos Orozco Romero, *A pagar una manda*, ca. 1921. En “La exposición de Carlos Orozco Romero se inauguró ayer”. *El Informador* (16 de junio de 1921): 3.
- Fig. 44 José Sabogal, *Chulillo de Paucartambo*, 1925. Óleo sobre tela. Fuente: archi.pe
- Fig. 45 José Sabogal, *Manco Cápac y Mamá Ocllo*, 1929. Óleo sobre tela. Museo de la Nación, Perú. Fuente: archi.pe
- Fig. 46 José Sabogal, *Los orfebres*, 1929. Óleo sobre tela. Museo de la Nación, Perú. Fuente: archi.pe

- Fig. 47 José Sabogal, *El Inca y la Ñusta*, 1929. Óleo sobre tela. Museo de la Nación, Perú. Fuente: archi.pe
- Fig. 48 Francisco Olazo, *Felino en relieve del vaso Núm. 2*, 1932. Dibujo. En *Revista del Museo Nacional* [Perú], tomo I, núm. 1, 15.
- Fig. 49 Francisco Olazo, *Vaso de madera o Kero Núm. 2*, 1932. Dibujo. En *Revista del Museo Nacional* [Perú], tomo I, núm. 1, 12.
- Fig. 50 José Sabogal, Portada para *De la vida Inkaica*, de Luis Valcárcel, 1925. En Luis Valcárcel, *De la vida Inkaica. Algunas captaciones del espíritu que la animó*. (Lima: Editorial Garcilaso, 1925).
- Fig. 51 Francisco Olazo, *Escudos*. Acuarela. En *Revista del Museo Nacional*, tomo I, núm. 1, 1932, 13.
- Fig. 52 Miguel Covarrubias, *El maestro*, ca. 1930. En *Mexican Arts*. (Portland: The American Federation of the Arts, 1930).
- Fig. 53 Leopoldo Méndez, portada para *El Maestro Rural*, 1932. Xilografía.
- Fig. 54 Aurora Reyes, *Atentado a las maestras rurales*, 1936. Mural al fresco, Centro Escolar Revolución
- Fig. 55 Miguel Covarrubias, *El hueso (El maestro rural)*, ca. 1940. Óleo sobre tela, Colección del Museo Nacional
- Fig. 56 José Clemente Orozco, *Retrato de Moisés Sáenz* [Reproducción de época], 1930. Óleo sobre yute. Fondo Rafael Heliodoro Valle de la Biblioteca Nacional de México.
- Fig. 57 José Clemente Orozco, *El entierro del obrero sacrificado*, 1925. Fresco. Muro sur del segundo descanso del cubo de la escalera, Colegio Chico. Escuela Nacional Preparatoria.
- Fig. 58 David Alfaro Siqueiros, *Retrato de Moisés Sáenz*, 1931. Litografía, 54 x 41 cm. Weyhe Gallery, NY.
- Fig. 59 David Alfaro Siqueiros, *Retrato de Moisés Sáenz*, 1931. Litografía, 54 x 41 cm. Museo Carrillo Gil.
- Fig. 60 Autor desconocido, *Casa Sáenz en Taxco, Gro.*, ca. 1930-1935. En Daniel Schávelzon, *El mural de Siqueiros en Argentina. La historia de Ejercicio Plástico*. (Buenos Aires: Fundación YPF, 2010), 186.
- Fig. 61 Cerradura de la puerta de entrada a la casa Sáenz en Taxco, Gro. En Verna Cook Shipway y Warren Shipway, *The Mexican House. Old & New*. (Nueva York: Architectural Book Publishing, 1968), 71.
- Fig. 62 Llave de la entrada a la casa Sáenz, en Taxco, Gro. En Verna Cook Shipway y Warren Shipway, *The Mexican House. Old & New*. (Nueva York: Architectural Book Publishing, 1968).
- Fig. 63 Fachada de la casa Sáenz en Taxco, Gro. En Verna Cook Shipway y Warren Shipway, *The Mexican House. Old & New*. (Nueva York: Architectural Book Publishing, 1968), 70.
- Fig. 64 Escultura a la entrada de la casa Sáenz. En Verna Cook Shipway y Warren Shipway, *The Mexican House. Old & New*. (Nueva York: Architectural Book Publishing, 1968), 167.

Fig. 65 Tinaja de Tonalá, Jalisco. Siglo XVII. Perteneciente a la colección de Moisés Sáenz. En *Mexican Arts*. (Portland: The American Federation of the Arts, 1930).

Fig. 66 José Sabogal, portada para la revista *Palabra. En defensa de la cultura*, núm. 1, septiembre de 1936.

· AGRADECIMIENTOS ·

Sin duda, mi mayor agradecimiento es a la Universidad Nacional Autónoma de México, por la oportunidad de desarrollar esta investigación en el posgrado de Historia del Arte, un espacio extraordinario y siempre estimulante que me ha formado en tantos sentidos. Ahí tuve la fortuna de contar con un comité asesor excepcional, integrado por mi asesor, guía y maestro, Renato González Mello, a quien admiro y agradezco profundamente por su generosidad, sus preguntas lúcidas y provocadoras, el cúmulo de enseñanzas compartidas y el enorme apoyo que me ha brindado a lo largo de los años. Agradezco inmensamente a Natalia Majluf, quien también formó parte del comité y, con su agudeza e inteligencia, me condujo por senderos de intensa reflexión sobre las ideas que damos por sentadas y la necesidad de revisar lo que creíamos agotado. Gracias por sembrar un montón de nuevas preguntas y vetas por explorar, Natalia. Karen Cordero Reiman, pionera en los acercamientos críticos al arte popular, fue otra de las integrantes del comité asesor. A ella debo una constante incitación a escudriñar las imágenes e ir más lejos en nuestras lecturas; pero también, un esfuerzo en voltear a ver críticamente nuestra propia disciplina y entender en qué medida nuestras metodologías o aproximaciones reproducen mecanismos que perpetúan ciertos sesgos o formas de exclusión.

Un enorme agradecimiento va también a la maravillosa Deborah Dorotinsky Alperstein, quien con sus incisivas reflexiones, su propio trabajo de investigación y su ímpetu creador abrió dos espacios inigualables de discusión sobre el arte popular: el seminario de “Arte popular, artesanías e industrias típicas; tránsitos y transiciones 1940-1980”, adscrito al Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, y el seminario “Artes

Populares en el siglo XX: conceptos, diálogos artísticos, resistencias sociales”, auspiciado por el Connecting Art Histories de la Fundación Getty. Ambos fueron el mejor aliciente, durante el periodo de pandemia, para continuar pensando en estos temas y sentirnos acompañadxs por lxs compañerxs. Gracias Deborah y gracias a cada unx de los integrantes, su interlocución tiene una potente presencia en esta investigación.

Para completar el jurado, quiero agradecer la atenta y perspicaz lectura de la muy querida, Yanna Hadatty Mora, cuyos comentarios y enseñanzas me han acompañado a lo largo de buena parte de mi formación. Agradezco además la posibilidad de formar parte del Seminario Permanente de Investigación sobre Revistas de América Latina (ESPIRAL), coordinado por Yanna y la también muy querida, María Andrea Giovine, a quien agradezco por su orientación académica desde hace ya varios años. ESPIRAL, a su vez, y las discusiones con quienes lo forman, me ha permitido aproximarme al estudio de revistas, fundamental para el periodo estudiado y ha fomentado un grupo entrañable. ¡Gracias Espirales!

En el mismo sentido, agradezco la invitación de Dafne Cruz Porchini a formar parte del Seminario de Agentes Culturales, que me dio la posibilidad de profundizar en la figura de Moisés Sáenz y pensar con mayor amplitud las diferentes dimensiones de su agencia transnacional, en diálogo con otros personajes de la época. Qué lujo aquellas sesiones de discusión con Ana Garduño, Elissa Rashkin, Claudia Garay, Deborah Dorotinsky, Mireida Velázquez, Santiago Barrios y la propia Dafne; agradezco mucho sus comentarios.

Otro de esos espacios sumamente estimulantes fue el Seminario de los Años 20, coordinado por Renato González Mello, donde la premisa fue volver a mirar esa época y

repensarla: una incitación fascinante y enormemente fructífera. En ese marco, agradezco el apoyo para estudiar con mayor cuidado los murales de José Sabogal en el Panteón de los Próceres, Lima, Perú. Dicho apoyo brindado por el Proyecto PAPIIT IN402417, “La superficie y el color. Estudios interdisciplinarios sobre los materiales de pintura del arte moderno”, permitió realizar estudios técnicos de los murales para comprender mejor su relación con el muralismo mexicano, que Sabogal había conocido en su viaje a México, pocos años antes; un estudio liderado por la especialista Sandra Zetina Ocaña, también integrante del seminario y la invaluable colaboración de Eumelia Hernández. Gracias a Renato González, Dafne Cruz Porchini, Rebeca Barquera, Zyanya Ortega, Omar Flores Tavera, Aranzta Arteaga, María Alejandra Triana, Julio César Merino y la propia Sandra Zetina por tan enriquecedora experiencia. Gracias también al Centro de Estudios Histórico Militares del Perú, por permitirnos realizar ese estudio.

Un último espacio de discusión fundamental para encaminar el último tramo de la investigación fue el Seminario de tesis que compartí cada miércoles con Renato González, Rebeca Barquera, Claudia Garay y Ady Carrión. Gracias, fue una verdadera fortuna tenerles como interlocutorxs.

Con especial afecto, agradezco el apoyo constante y el ánimo brindado por la coordinación del Posgrado: Érik Velásquez García, Héctor Ferrer y Gabriela Sotelo. Les debo mucho por su orientación, su guía y su amable compañía a lo largo de este proceso. Asimismo, agradezco el apoyo del Programa Nacional de Posgrados de Calidad (PNPC) del CONACYT por otorgarme una beca para desarrollar esta investigación, así como al Programa de Apoyo a los Estudios de Posgrado (PAEP) por darme la posibilidad de viajar

al Perú para realizar las consultas necesarias para este estudio. Agradezco también el apoyo de la Latin American Studies Association (LASA), cuyo apoyo me permitió volver al Perú hacia el final de la investigación para revisar materiales faltantes y aspectos que requerían de mayor profundización.

Por otra parte, quiero expresar mi agradecimiento a compañerxs y amigxs cuya interlocución fue de enorme valor para este trabajo: Élodie Vaudry, Haydeé López Hernández, Marco Polo Juárez, Aldo Solano, Manuela Luengas, Fernando Villegas, Marta Turok, Natalia de la Rosa, Roselyn Rodríguez, Ariadna Solís e Ileana García Rodríguez. Y a mis siempre queridxs “Sureños”: Yermain Méndez, Humberto Rodríguez, Sophia Kitlinski, Emiliano Lazo, Sebastián Eduardo y Fernanda Barrera. Gracias inmensas por su apoyo, su cariño y su amistad.

Finalmente, dedico este trabajo con todo mi amor a María, René, Ileana y Ulises. Gracias por su cariño, apoyo y complicidad. Buena parte de esta investigación la desarrollé a la par de que mi mamá, mi hermana y mi pareja desarrollaban sus propias tesis. En ese contexto, les agradezco por su retroalimentación, las charlas nocturnas, las pesquisas en Michoacán, Jalisco, Taxco, Huánuco, Ayacucho, Cuzco..., los cuidados cotidianos, los ánimos y ese impulso vital que representan en mi vida. María, mi mamá, tiene un motorcito interno contagioso que, aun en los momentos más complicados que pasamos, iluminó nuestros días de pandemia. René, mi papá, tiene la capacidad y la fortaleza de sembrar la duda y sospechar de cualquier esencialismo, lo que abre siempre nuevas preguntas y defiende el libre pensamiento. Ileana, mi hermana y amiga, es inquisitiva y a la vez, sensible; sus cuestionamientos fueron cruciales para plantear el problema de este trabajo y desarrollar una autocrítica en relación a él, recordándome que

todo tema alberga vínculos profundos con quiénes somos. Ulises, mi compañero, recorrió este camino de búsquedas conmigo, lo nutrió con sus propias reflexiones, su buen humor, su empatía y lucidez. A Nala y Pechita, peluditas imprescindibles.

· INTRODUCCIÓN ·
Circuitos de intercambio México - Perú

No podemos entender las formaciones raciales nacionales
si es que no entendemos los procesos dialógicos
que los articularon más allá de la nación,
y a través de los cuales se cristalizaron como nacionales.

Marisol de la Cadena, *Indígenas mestizos*.

Es tentador pensar en las identidades nacionales como construcciones monolíticas inmutables. Sobre todo al vincularlas a aspectos específicos asociados al orgullo nacional como la comida, la indumentaria o ciertas expresiones de la cultura popular. La fuerza de lo distintivo, de lo singular, conduce fácilmente a pensar que esas manifestaciones albergan una excepcionalidad incontestable, desligada de otras culturas. Pero esa ficción tiende a encubrir el cúmulo de lazos que éstas albergan: sus afinidades históricas con otros objetos culturales, las semejanzas técnicas y formales que entranan o los entrelazamientos de sus valoraciones simbólicas.

Esta investigación se centra justamente en una de esas expresiones profusamente dialógicas: el arte popular. A inicios del siglo XX, México y Perú atravesaron por búsquedas análogas de aspectos identitarios, en las cuales el «arte popular» –y la cultura popular, en general– ocupó un lugar preponderante. Se produjo un cambio profundo en la percepción de los objetos contemplados bajo esa denominación y éstos pasaron de ser meras curiosidades de origen popular, a convertirse en piezas susceptibles de provocar un deleite estético, estrechamente vinculadas con las conceptualizaciones de “lo nacional”

formuladas durante ese periodo en ambos países. Este proceso es el que Karen Cordero ha llamado la «invención del arte popular».¹

En ese sentido, el «arte popular» constituyó un elemento instrumental de los discursos nacionalistas de la época, como ha estudiado Partha Chatterjee para el caso de la India. Chatterjee ha identificado tres estrategias predominantes mediante las cuales las élites de los estados poscoloniales se apropiaron de la cultura popular, que pueden muy bien caracterizar los discursos del Perú y México. Por un lado, dicho proceso involucró la conceptualización de ciertos aspectos de la cultura apropiada mediante rasgos de infantilización –inocencia, espontaneidad, irracionalidad–, frente a los cuales se simuló un gesto de retorno. «Lo popular» fue proyectado como un repositorio de la esencia verdadera de la cultura nacional, ajeno a la contaminación de la razón colonial. Fue concebido además bajo una forma higienizada, libre de cualquier marca de vulgaridad y localismo, así como con una clara marca de género, en el sentido de ser apropiado por el discurso hegemónico bajo la impronta de una sexualidad femenina: “impulsivo, ignorante, supersticioso, artero, beligerante y potencialmente peligroso e incontrolable”.² Es por ello que se contempló la necesidad de los «agentes mediadores», quienes habrían de moldear «lo popular» para extraer su belleza oculta.³

¹ Lo anterior se enmarcó en un esfuerzo de “recuperación”, asociado a los intereses políticos de los grupos artísticos e intelectuales en el poder y a una idea homogeneizadora de «arte nacional» que recuperaba valores estéticos de diversos grupos sociales, incluyendo grupos subalternos. Los artículos clásicos de Partha Chatterjee, *The Nation and Its Fragments: Colonialism and Postcoloniality*, (Princeton University Press, 1993), objetos artesanales y los usos discursivos que les dieron. Karen

³ Partha Chatterjee, *The Nation and Its Fragments*, 73. El autor concibe el nacionalismo como un proyecto de mediación, en el cual «los mediadores» son aquellos sujetos que, desde su posición intermedia en la que son simultáneamente dominados y dominadores, operan y transforman uno de los términos de una relación frente al otro. Véase Partha Chatterjee, *The Nation and Its Fragments*, 35-36.

La infantilización, higienización y generización son claras marcas de los discursos sobre el «arte popular» que circularon en México y Perú a inicios del siglo XX, y que en alguna medida, siguen vigentes. Pero en ambos países se sumó además otro rasgo: el «arte popular» fue codificado como pasado, un pasado lineal homogéneo y ajeno a las corrientes modernizadoras de la época; situado convenientemente lejos de la industrialización y las tendencias cosmopolitas, en un espacio edénico antiguo donde reina “una felicidad pretérita y marchita que reposa en un profundo estrato mítico [...] y por el que sólo podemos sentir una emoción melancólica. En un lugar donde el presente y el pasado se confunden para excluir al futuro.” En aquel territorio al que Roger Bartra ha llamado «arqueotopía».⁴

Así, en esta investigación analizo cómo entre los años 1921 y 1941 el «arte popular» fue entendido por artistas e intelectuales en México y Perú como un vestigio de aquel añorado territorio. Mi propósito es cuestionar y reconstruir esa relación entre la categoría de «arte popular» y determinadas narrativas sobre el pasado, proyectadas en diversas aproximaciones artísticas. Como ya se mencionaba, lo anterior formó parte de procesos análogos de «apropiación de lo popular», empleados por las élites intelectuales como una estrategia de legitimación, en un intento por “incorporar” a las poblaciones rurales e indígenas a una idea de nación homogénea, unitaria. Este esfuerzo era, por supuesto, de raigambre romántica. Provenía de la idea alemana del *Volksgeist*, el espíritu colectivo de un pueblo que se manifestaba a través de las costumbres, canciones y cuentos de la población de un territorio determinado, cuya particularidad era el sentido de comunidad

⁴ Roger Bartra, *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*. (Ciudad de México: Penguin Random House Grupo Editorial, 2005), 34.

(*Gemeinschaft*) con el que se asociaba, propio de la vida campesina, erigido en oposición a la sociedad industrial y la cultura letrada; lo que devino en el término «folklore».⁵

Sin embargo, en el caso del Perú y México, estas ideas se proyectaron con especial fuerza sobre las denominadas artes populares, en las cuales se volcaron una serie de valores para distinguir “lo nacional” frente a la mirada internacional, a la vez que buscaban moldear una subjetividad identitaria al interior de esas fronteras nacionales. Se trató de narrativas ficcionales elaboradas en torno de los objetos, aparentemente operativas sólo dentro de los marcos nacionales, que al ser vistas en paralelo revelan, por el contrario, las tramas de contacto y movilidad transnacional que las soportaban. Trayectorias dinámicas que transformaron la mirada, no sólo sobre los objetos, sino también sobre sus creadores, a la par de otorgarles un orden –temporal, geográfico, social– y un valor dentro de los proyectos políticos en marcha.

Sostengo que pese a haber sido intrínsecamente asociado a la construcción de nacionalismos nativistas, con un carácter endógeno y acotado por las fronteras territoriales de la nación, el proceso de conceptualización y ordenamiento del «arte popular» se configuró a inicios del siglo XX, justamente a partir de trayectorias dialógicas, es decir, a partir de los intercambios, disputas, encuentros y discusiones transnacionales entre los «agentes mediadores» de la denominada alta cultura y la cultura popular de diversos países latinoamericanos. Dichos agentes interactuaron y fueron partícipes de una serie de discusiones y propuestas discursivas en busca de aquello que sustentaba la identidad particular de cada país. Se posicionaron a través de redes de publicaciones impresas, viajes,

⁵ William Rowe y Vivian Schelling, *Memoria y modernidad. Cultura popular en América Latina*. (Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Grijalbo, 1993), 16.

exposiciones internacionales e intercambios diplomáticos. Y en el caso particular de México y Perú, centraron sus esfuerzos en poner en valor determinadas narrativas sobre el pasado prehispánico y colonial e incorporarlas dentro de una línea de continuidad con su presente.

Para analizar lo anterior, me he centrado en tres momentos distintos, desarrollados en cada uno de los capítulos sucesivos. En ellos analizo las operaciones que agentes mediadores del ámbito cultural y artístico realizaron para poner en valor el «arte popular», desde su propia concepción de lo que significaba «lo popular». El primero se centra en los proyectos de «revitalización» de las industrias populares impulsados por Manuel Gamio (1883-1960) y Philip Ainsworth Means (1892-1944) en México y Perú, respectivamente. Ambos proyectos se enmarcaron en los esfuerzos por ampliar el espectro de investigación de la disciplina antropológica, para enfocarse no sólo en el pasado, sino también en iniciativas que tuvieran un impacto en las poblaciones indígenas del presente. Bajo ese mismo afán de amplitud, ambos personajes entablaron vínculos estrechos con los artistas de la época y buscaron incidir en sus formas de aproximarse al pasado, a veces incluso de manera programática. En ese sentido, el primer capítulo muestra las dinámicas de circulación binacional de estos proyectos de «revitalización», con formas específicas de entender el pasado precolombino, susceptibles de “reactivarse” y modernizar a las poblaciones indígenas mediante las industrias populares.

A diferencia del primer capítulo, enfocado en los centros políticos de Lima y la Ciudad de México, el segundo capítulo sitúa el análisis en la sierra sur del Perú y Guadalajara, donde se produjeron narrativas alternativas sobre el pasado y el valor de la tradición en el núcleo de proyectos de vanguardismo artístico. En este caso, me interesa

entender qué operaciones se dieron en torno de la concepción del «arte popular» como baluarte de un pasado inalterado, cuya persistencia podía darse a través de técnicas y estilos tradicionales. Para ello, problematizo la noción de autenticidad depositada en el «arte popular» y sus creadores, mediante el estudio de la obra de Edward Weston (1986-1958) en Tonalá y José Sabogal (1888-1956), tras su viaje al Cuzco. Estos casos permiten ver cómo las ideas de autenticidad incorporaron discursos sobre el cuerpo y, fundamentalmente, sobre el trabajo, en un ámbito de intercambio y discusión transnacional. A su vez, demuestran el carácter vitalista que el «arte popular» empezó a adquirir, ganando terreno sobre la propia representación de los creadores, sobre todo en el caso de México. También deja ver cómo los estudios sobre la técnica y el estilo del «arte popular» derivaron en el apuntalamiento del formalismo y estrategias estéticas enfocadas en la materialidad de los objetos.

Finalmente, el tercer momento estudiado se enfoca en el coleccionismo del «arte popular» y su incorporación a narrativas nacionales del patrimonio. Para ello, circunscribo el análisis a la figura de Moisés Sáenz (1988-1941), un agente mediador que conectó a México y Perú no sólo mediante sus viajes, contactos e intercambios cruzados, sino a través de un proyecto, nunca realizado, de indigenismo continental. Su caso permite rastrear, por un lado, la movilidad de las ideas sobre el «arte popular» desde finales de los años veinte, y por el otro, cómo esa categoría se volvió clave para entender la conceptualización de «integración nacional» en la cual comulgaban creencias protestantes, proyectos educativos y estrategias de sobrevivencia política en tiempos de relevo generacional y de duras críticas hacia el indigenismo de la década anterior.

En conjunto, esos tres momentos estudiados dentro del amplio arco temporal elegido contribuyen a trazar un panorama de cómo se discutieron y circularon las distintas posturas sobre el lugar que el «arte popular» podría ocupar dentro de los proyectos culturales de ambos países. De ninguna manera busco agotar los casos de aproximación artística al «arte popular», abundantes en ambos países. Mi interés es, más bien, identificar momentos clave de coyuntura y discusión transnacional que permitan entender las trayectorias interdisciplinarias y transnacionales que siguió el «arte popular» como categoría dominante durante aquellos años. El punto de partida de este estudio, 1921, corresponde a la exposición sobre *La población del Valle de Teotihuacán* que montó Manuel Gamio para dar a conocer sus avances en el proyecto estudiado. Asimismo, el año coincide con la Exposición de arte popular organizada en México y los festejos por los Centenarios de la independencia en ambos países, conmemoración que fomentó un intercambio más cercano entre México y el Perú. Por su parte, el año de cierre, 1941, corresponde a la muerte de Moisés Sáenz y el posterior giro en el proyecto fundacional del futuro Instituto Indigenista Interamericano.

Como podrá advertirse, el Indigenismo es uno de los temas que enmarcan estas discusiones, por desarrollarse en el periodo temporal estudiado y vincularse de manera directa con la construcción de esta forma particular de entender el «arte popular». No obstante, de manera deliberada he tratado de mantener la discusión de los dos primeros capítulos al margen de esa matriz ideológica por dos motivos. El primero de ellos se debe a que, si bien algunos de los agentes mediadores tuvieron un fuerte impacto en el devenir del Indigenismo artístico latinoamericano, como fue el caso de Manuel Gamio o José Sabogal, el debate sobre su papel en ese sentido se dio de manera posterior a los proyectos

e iniciativas que emprendieron, por lo que insertarlos en el campo indigenista desde un inicio resultaría anacrónico y obstaculizaría el propósito de articular narrativas precisas, que rastreen las trayectorias del «arte popular» como categoría, en diferentes esferas y grupos de pensamiento. Esto me lleva al segundo motivo. La discusión y exploración en torno del «arte popular» no se restringió a los así llamados indigenistas, ni era únicamente el producto de expresiones artísticas de grupos indígenas. Ese es uno de los mitos que han obstaculizado una comprensión más amplia del lugar que las artes populares tuvieron en el arte moderno latinoamericano. Considero que la posibilidad de analizar estos proyectos al margen de las etiquetas y delimitaciones posteriores puede brindar nuevas luces sobre las distintas aproximaciones al «arte popular».

En ese sentido, al concebir el «arte popular» como una categoría cambiante e históricamente situada, cuyas trayectorias entablaron vínculos entre artistas e intelectuales de distintos ámbitos y tendencias estilísticas –virreinalistas y prehispanistas, cosmopolitas y nacionalistas, vanguardistas y tradicionalistas–, este trabajo también marca un distanciamiento de la historiografía que ha estudiado a estos personajes reforzando las fronteras temáticas y la segmentación de los grupos dentro del campo cultural de la época, relegando el papel de las artes populares al de un mero motivo de inspiración para la renovación del arte moderno y las ideas sobre «lo popular». El «arte popular» como categoría permite, en cambio, reconstruir de manera más amplia las discusiones sobre el trabajo manual, las epistemologías materiales en distintos contextos históricos y el lugar que «lo popular» podía tener en los procesos de construcción nacional en dos países con claras semejanzas, a la vez que insoslayables particularidades.

De tal manera que, como ha insistido Natalia Majluf, el estudio comparativo es clave en este caso, no sólo para demostrar las afinidades culturales y políticas del Perú y México y su relación con «lo popular», sino para señalar la necesidad de estudiar estos procesos de manera amplia, entretejiendo historias, cruces y diálogos, así como las discusiones y preocupaciones comunes entre ambos países y sobre todo, los proyectos que, en mayor o menor medida, moldearon los imaginarios visuales sobre el pasado y la otredad durante aquellos años, algunos de los cuales sobreviven hasta el presente.

Distancias temporales: el punto de partida

Este trabajo empezó como un cuestionamiento sobre el tiempo: ¿por qué a inicios del siglo XX, ciertos grupos de vanguardia latinoamericanos buscaron fundar su visión de futuro bajo la impronta del pasado?, ¿por qué en medio de las proclamas de progreso y el estruendo de la modernidad, las imágenes vanguardistas persistían en su afán por mirar atrás, materializando sus aspiraciones a veces bajo la forma de una vasija, otras, bajo la apariencia velada de un tapiz? Ahí estaba el pasado invariablemente: un objeto silente, pero nunca mudo, inmóvil, pero nunca exánime. Se presentaba como “un otro” frente al cual distinguirse y desmarcarse temporalmente; como un gesto de posicionamiento de la mirada: un aquí y un allá, donde ese otro era observado y reimaginado. Se manifestaba como una poética del retorno: la continua evocación, mediante un disparador material, del regreso a los orígenes y al orden imperturbable de un “pasado nacional” unívoco.

Pero gradualmente se hizo patente que había una pregunta más acuciante y menos explorada por la historiografía que era necesario responder antes. ¿Por qué el «arte popular» se codificó como pasado, un pasado homogéneo y siempre en las antípodas del

progreso? El supuesto de esta relación parecería un hecho dado, una estrategia familiar para los historiadores del arte, sobre todo si se piensa en las recurrencias primitivistas del vanguardismo europeo. No obstante, la construcción del «arte popular» como un detonador de asociaciones al pasado nacional –ya fuera prehispánico o colonial, de cualquier parte de los territorios nacionales– constituyó una aproximación distinta,⁶ en la medida en que no se trató de un recurso de automarginación frente al canon artístico, sino un mecanismo narrativo, en el que los objetos fungían como el Otro frente al cual distinguirse. Se trató de un ejercicio desarrollado en la línea del pensamiento colonialista, en el que “lo indígena” fue concebido como una rémora del pasado.

La historiografía que ha señalado este problema de manera crítica es reducida y se ha insertado en la línea de las discusiones sobre el Indigenismo. En primer lugar, se encuentra Luis Villoro, quien rastreó estas concepciones en su influyente obra *Los grandes momentos del indigenismo en México* (1950). Para Villoro, el distanciamiento de lo indígena y su reivindicación como parte de un pasado visto en términos positivos constituyó el segundo momento del pensamiento indigenista, desarrollado a la luz de la Ilustración, como reacción a las opiniones de autores europeos que buscaban asentar la inferioridad del continente americano.⁷ Personajes como Francisco Xavier Clavijero (1731-1787) encontraron en lo indígena un pasado rico y trascendental, fuente de tradición y sentido

⁶ Como ya ha señalado Natalia Majluf en relación con las manifestaciones visuales del indigenismo latinoamericano, “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. Tomo II*. Ed. por Gustavo Curiel, Renato González Mello, Juana Gutiérrez Haces. (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1994), 611-628; 616.

⁷ Luis Villoro, *Los grandes momentos del indigenismo en México*. (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2021), 139.

histórico.⁸ Casi un siglo después, en un tercer momento, ese pasado indígena se ausentó por completo de la realidad circundante. Según el filósofo, fue el historiador mexicano Manuel Orozco y Berra (1816-1881) el primero en tratar el tema de “lo indígena” desde el desapasionamiento y la frialdad de la ciencia. Al concebir al indígena como un objeto racional, “sin bagaje subjetivo”, Orozco lo entendía como un fenómeno pretérito: un mero tema arqueológico.⁹ “Se ha petrificado –apunta Villoro–, mineralizado en las manos del historiador. Como cosa entre las cosas, sólo puede tener ahora un valor: el de la utilidad. [...] Lo indígena se ha convertido, por su muerte, en manejable instrumento.”¹⁰ Si bien para Villoro, esta visión historicista de lo indígena como un objeto determinable fue gradualmente rebasada por la concepción de lo indígena como alteridad, propia del indigenismo contemporáneo, en realidad un sustrato de ese pensamiento siguió operando en la mirada indigenista.

En 1976, el estudioso peruano Mirko Lauer volvió a referir a aquella visión, ya ampliamente extendida como parte de una aproximación hacia “lo indígena” en América Latina. En su *Crítica de la artesanía*, Lauer afirmaba:

Lo moderno se concibe a sí mismo como un progreso [...]. Ese progreso es ubicado históricamente al final de una secuencia que empieza con el pasado indígena y se prolonga –engañosamente trunca y continua a la vez– en lo colonial y lo republicano. Lo indígena como pasado funda, pero como presente cuestiona, atenta contra el monopolio de la modernidad, lo califica. Así, lo indígena presente es visto como una de las causas de que el paradigma de la modernidad occidental nunca se realice: es así como la burguesía introyecta la dominación imperialista de

⁸ Luis Villoro, *Los grandes momentos del indigenismo en México*, 177.

⁹ Luis Villoro, *Los grandes momentos del indigenismo en México*, 166.

¹⁰ Luis Villoro, *Los grandes momentos del indigenismo en México*, 182.

la que procede. Lo que para ellos frustra la modernidad, es de hecho, pasado, es un *pasado en el presente*, una suerte de muerte en vida social.¹¹

Así, como pasado fundador, lo indígena continuaba siendo empleado como instrumento, sobre todo en las narrativas nacionalistas de países como el Perú y México a inicios del siglo XX, cuando el pasado fue convertido en capital simbólico por parte de las élites en el poder, incluyendo a los intelectuales y artistas. En ese sentido, el trabajo de Guillermo Bonfil Batalla en las décadas de los años setenta y ochenta, representó una aportación fundamental para la comprensión de la categoría de «lo indio» como una designación de origen colonial, que lejos de especificar un origen, aludía a una condición estructural de dominación.¹² A su vez, Bonfil elaboró una crítica sobre el papel que el Indigenismo había tenido al perpetuar un sistema de poder basado en la diferenciación de clases y la imposición de un modelo de cultura hegemónico y colonialista. Lo anterior fue un parteaguas en la crítica a las categorías étnicas y sus pliegues simbólicos, así como un llamado a integrar variables de clase en los estudios antropológicos. Para la Historia del Arte, por su lado, estas críticas abrían un cuestionamiento sobre las formas en que el arte había contribuido a perpetuar estos imaginarios de dominación y exclusión.

En 1994, ya desde la Historia del arte, Natalia Majluf se refirió al discurso visual del indigenismo en México y Perú, y a los usos que las élites le dieron a «lo indio» en ambos países :

¹¹ Mirko Lauer, *Crítica de la artesanía. Plástica y sociedad en los Andes peruanos*. (Lima: Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo, 1982), 113. Las cursivas provienen del original.

¹² Véase Guillermo Bonfil Batalla, “El concepto de indio. Una categoría de la situación colonial”, *Anales de Antropología*, vol. IX, (1972): 106-124; “Del indigenismo de la Revolución a la Antropología Crítica”. En *De eso que llaman la antropología mexicana*. (México: ENAH, 1986), 39-65.

‘Lo indio’ es, pues, todo y es nada. Es una metáfora que sirve para rescatar un pasado remoto, una categoría étnica para distinguir lo nativo, pero es sobre todo un ideal de autenticidad. Para los artistas indigenistas, que intentaron emplazarse en el campo de la modernidad artística, una modernidad que se postulaba como un fenómeno de cambio en constante evolución, lo indio fue el ancla que proveía una identidad sólida y estable. Por ello, la distancia que caracteriza la relación del indigenismo plástico con lo indígena es al mismo tiempo una relación temporal.¹³

De este modo, el distanciamiento temporal fue uno de los medios fundamentales para entablar una relación con «lo indígena» y facilitar su instrumentalización. Pero, ¿cómo fue que se transfirió esta relación a los objetos y en específico a aquellos denominados «arte popular»? ¿Por qué el «arte popular» empezó a adquirir estas cualidades y a proyectarlas de manera casi unívoca, hasta el punto de llegar a prescindir, en algunos casos, de las propias personas?

Sostengo que el «arte popular», como término paraguas, ha operado desde el borramiento de las temporalidades y las geografías específicas, por lo que constituyó un recurso idóneo para la homogenización y la univocidad. Apelaba, además, según autores como Dr. Atl y Adolfo Best Maugard, a valores como la inocencia y la espontaneidad, por lo que ejercía su proyección desde los confines de la neutralidad política y la ingenuidad, ocultando así aquellos aspectos incómodos para el poder hegemónico como las desigualdades sociales o el reconocimiento del trabajo manual como ejercicio creativo intelectual. En ese sentido, el «arte popular» fue frecuentemente entendido como un baluarte de positividad,¹⁴ un territorio que por su gracia y simpatía, facilitaba la

¹³ Natalia Majluf, “El indigenismo en México y Perú: hacia una visión comparativa”, 625.

¹⁴ Como ha señalado críticamente Florencia Garramuño sobre la “pura positividad” frecuente en el estudio de la cultura, y la constante visión de ésta como una “unidad expresiva”. Florencia Garramuño, *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*. (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007), 27-28.

convivencia con el Otro. A su vez, al ser continuamente contrapuesto con el arte culto, el «arte popular» reprodujo las relaciones de alteridad jerarquizada entre «lo indígena» y lo «no indígena»; ordenamiento reforzado con el constante uso del «arte popular» como término aglutinador, desprovisto de especificidad y contexto.

Pero, ¿acaso esto significa que el «arte popular» fue empleado como una mera estrategia de incorporación y modernización de aquello que había sido designado como «indígena»? Sería un error reduccionista verlo así. Como ha señalado Stuart Hall sobre la cultura popular, el lugar del «arte popular» dentro de los discursos nacionalistas puede entenderse en un doble juego de contención y resistencia, al ser, por un lado, un dispositivo de incorporación a las dinámicas de producción modernizadoras y por el otro, espacio de resistencia de esos mismos mecanismos de apropiación.¹⁵

Algunos artistas e intelectuales de los años veinte entendieron esta paradoja y propusieron distintas formas de definir el valor del «arte popular», en una época en la que la propia noción de «lo popular» estaba en disputa. Unos se dedicaron a investigar, registrar y clasificar las técnicas tradicionales en distintas regiones de ambos países; mientras otros dedicaron sus reflexiones a observar los rasgos decorativos y las tradiciones estilísticas locales. En ambos casos, dichos personajes contribuyeron a la comprensión de estos aspectos a partir de su valor epistemológico: en términos tecnológicos y materiales, pero también como parte de un régimen visual alternativo para el arte.

Esta nueva forma de mirar el «arte popular» se enmarcó en un momento de profundos cambios en la comprensión de la realidad material, derivada de los avances

¹⁵ Stuart Hall, “Notas sobre la desconstrucción de «lo popular»”. En *Historia popular y teoría socialista*. Ed. Ralph Samuel. (Barcelona: Crítica, 1984), 2.

científicos en la física, la química y otras disciplinas como la arqueología. Desde la teoría de la relatividad y los hallazgos en química orgánica, hasta las ideas bergsonianas sobre las fuerzas vitales que permiten la existencia y funcionamiento de organismos vivos, estos grupos de artistas e intelectuales, frecuentemente discordantes entre sí, realizaron variadas operaciones mediante las cuales le dieron un profundo peso a la materialidad: la inscribieron en una lógica historicista, la vincularon geográficamente con territorios específicos y proyectaron sobre ella una concepción vitalista.

En ese sentido, estos agentes mediadores entendieron al «arte popular» como la expresión material de formas de conocimiento que preservaban las fuerzas vitales de la Nación. Un conocimiento que, como las propias poblaciones indígenas, habría de encauzarse y volverse productivo. Si bien todos ellos coincidían en que el «arte popular» era una expresión del alma nacional, pueden distinguirse dos posturas generales en relación con el arte. La mayor parte de ellos optaron por incluir representaciones de «arte popular» dentro de sus obras de índole figurativa, limitándose a evocar el pasado y esa distancia temporal referida líneas atrás. Pero se dieron también, como lo ha apuntado Natalia Majluf, casos en los que los artistas retomaron estrategias visuales concretas provenientes de las artes populares, como la falta de perspectiva, el contraste cromático mediante colores planos, las texturas ásperas con rastro de las herramientas, entre otros rasgos.¹⁶ Ese es un tema menos explorado en la historiografía, al que aquí daré mayor peso, en particular en los dos primeros capítulos.

¹⁶ Natalia Majluf, “El indigenismo en México y Perú: hacia una visión comparativa”, 620-622.

Producción historiográfica

El estudio del «arte popular» y sus usos simbólicos en los proyectos políticos y culturales del siglo XX ha sido copioso, sobre todo a finales de los años sesenta.¹⁷ No obstante, el énfasis en sus vínculos con las vanguardias artísticas ha recibido menor atención, limitándose a ser una mención sobre las estrategias de los artistas para producir imaginarios de modernidad alternativa en América Latina.¹⁸ De ese modo, las obras que mencionaré a continuación han sido determinantes para la definición del tema en esta investigación. Éstas coinciden en el entretejimiento de una mirada crítica de la relación entre el arte moderno y el arte popular y el ímpetu por mostrar una multiplicidad de

¹⁷ En el caso de México, el Primer Coloquio de Historia del Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, organizado en 1975, constituyó un momento fundamental para el estudio del arte popular como categoría de estudio académico. Véase VVAA, *La dicotomía entre arte culto y arte popular. Coloquio internacional de Zacatecas*. (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1979). Por su parte, en el caso del Perú, 1975 también fue un año de inflexión en cuanto a los estudios y la discusión sobre las artes populares debido a la polémica sobre el Premio Nacional de Cultura otorgado a Joaquín López Antay. En adelante, el trabajo de diversos teóricos como Juan Acha, Mirko Lauer y Néstor García Canclini, incorporó las reflexiones sobre las artes populares a los debates sobre el subdesarrollo y la dependencia económica en los países latinoamericanos. Véase Juan Acha, “Artesanías, artes y diseños en las sociedades actuales”. Ponencia presentada en el Simposio *Nuevas formas de participación social de las artes visuales*, UNAM, 1979. En Juan Acha, *Ensayos y ponencias latinoamericanistas*. (Caracas: Ediciones Galería de Arte Nacional, 1984), 205-220. Mirko Lauer, *Crítica de la artesanía. Plástica y sociedad en los Andes peruanos*. (Lima: DESCO Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo, 1982); Néstor García Canclini, *Arte popular y sociedad en América Latina*. (México: Grijalbo, 1977); Néstor García Canclini, *Las culturas populares en el Capitalismo*. (México: Nueva Imagen, 1982).

¹⁸ Pueden revisarse en este sentido, los siguientes trabajos para el caso de México: Fausto Ramírez, *Crónica de las artes plásticas en los años de López Velarde 1914-1921*. (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1990); Irene Vázquez Valle, *La cultura popular vista por las élites. Antología de artículos publicados entre 1920 y 1952*. (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1991), Mireida Velázquez, Karen Cordero et al., *Facturas y manufacturas de la identidad*. (México: Museo de Arte Moderno, 2010). Y para el caso del Perú: Gustavo Buntinx, “Los atavíos de lo andino: el travestismo cultural en el indigenismo peruano”. En *México y la invención del arte latinoamericano, 1910-1950 Vol. 5*, Coord. Mercedes de Vega. (México: Secretaría de Relaciones Exteriores, 2011), 141-180; Mirko Lauer, *Andes imaginarios. Discursos del indigenismo 2* (Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos “Bartolomé de Las Casas”, 1997): 107; Pauline Antrobus, *Peruvian Art of the Patria Nueva, 1919-1930*. PhD Dissertation. (Essex: Universidad de Essex, 1997); María Eugenia Ulfe, *Cajones de la memoria. La historia reciente del Perú a través de los retablos andinos*. (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2011).

interpretaciones y asimilaciones por parte de los artistas, dejando claro que no hubo un solo proyecto, ni una sola visión.

Un primer texto seminal es el de Karen Cordero Reiman, “Del mercado al museo: la valoración estética del arte popular, 1910-1950”,¹⁹ publicado en 1989, en el que plantea por primera vez que el «arte popular» y su asociación a “lo mexicano” fue una construcción elaborada durante la Revolución mexicana y el periodo subsecuente a esta. En ese contexto, la autora señala que los artistas seleccionaron y emplearon distintas estrategias de aproximación al arte popular, cuyo fin último era la modernización técnica y política del contexto rural y la integración económica.²⁰

Además de ser el primer texto en tratar el tema del «arte popular» como una invención deliberada por parte de las élites artísticas de ese periodo, el ensayo de Cordero recupera una serie de fuentes visuales y bibliohemerográficas que dan cuenta de la amplitud del tema, hasta entonces sin explorar. Por ejemplo, las revistas *Azulejos* (1921-

¹⁹ Karen Cordero Reiman, “Del mercado al museo: la valoración estética del arte popular, 1910-1950”. En *Museo Nacional de Arte: Salas de la Colección Permanente. S. XVII al XX* (México: Museo Nacional, 1989), 1-7.

²⁰ En adelante, la autora continuó trabajando este tema, por lo que me remitiré a una versión ampliada de este texto: Karen Cordero Reiman, “La invención del arte popular y la construcción de la cultura visual moderna en México”. En *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*. Tomo III. Coord. Esther Acevedo. (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002), 67-90. Como parte de su exploración analítica sobre el tema, también pueden consultarse: “Fuentes para una Historia social del «Arte Popular» Mexicano 1920-1950”. *Memoria: Museo Nacional de Arte 2* (primavera-verano 1990): 31-56; “*Mexican Folkways* y las lecturas de lo popular”, en *Tiempo y Arte. XIII Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1991, pp. 409-425; “Deconstruyendo la «Escuela Nacional»: diversas formas de abordar el arte popular en el arte mexicano posrevolucionario”. En *XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Arte, historia e identidad en América: Visiones comparativas. Tomo II*. Gustavo Curiel, Renato González Mello, Juana Gutiérrez Haces. (México: UNAM, 1994): 637-645; “La invención y reinención del *arte popular*: los discursos de la identidad nacional mexicana de los siglos XX y XXI”. En *Imaginario de lo popular. Acciones, reflexiones y prefiguraciones*, Johanna C. Ángel Reyes y Karen Cordero Reiman (México: Universidad Iberoamericana, 2015).

1923) y *Mexican Folkways* (1925-1932) o las obras monográficas de Roberto Montenegro. Su ensayo también incorpora el papel de Manuel Gamio dentro de este momento, aunque se restringió al análisis de *Forjando patria* (1916), por lo que es difícil vislumbrar la variación existente entre el libro y otros textos en los que el antropólogo abordó el mismo problema, así como entender por qué le dio tal relevancia a las industrias populares dentro de su proyecto, aspectos que amplió en el primer capítulo.

Otra faceta fundamental del trabajo de Cordero Reiman es el esfuerzo por ampliar el panorama sobre las estrategias de modernidad del arte mexicano durante ese periodo, intentando ir más allá del muralismo mexicano y “los tres grandes”. La autora abrió así un nicho de preguntas sobre cómo cada artista entendió esa relación con “lo popular” y los proyectos de mestizaje. Si bien ella no aborda las variaciones en aquellas concepciones, su trabajo abre interrogantes sobre cómo esas ideas sobre el «arte popular» se transformaron a través de la década de los veinte y en los años treinta, un cuestionamiento que retomo en el arco temporal de esta investigación.

En segundo lugar, dos fuentes primordiales para el planteamiento de este trabajo fueron los textos de Natalia Majluf. El primero de ellos, “El indigenismo en México y Perú: hacia una visión comparativa” fue presentado en el XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte, organizado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, cuyo eje de discusión fueron las visiones comparativas en torno del arte, la historia y la identidad en América Latina.²¹ El texto abrió la discusión sobre el «indigenismo» en la

²¹ 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. Tomo II*. Ed. por Gustavo Curiel, Renato González Mello, Juana Gutiérrez Haces. (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1994), 611-628.

plástica, desligándolo primero de lecturas simplificadoras como la mera “exaltación de lo local” o el “exotismo”, y definiéndolo en términos de una apropiación identitaria articulada sobre la base de una identidad colectiva que no se considera propia y, en su incongruencia, enfatiza la alteridad. Su carácter, señalaba Majluf, es así necesariamente paradójico al presentar al indio como paradigma, origen y fuente primordial de la nacionalidad auténtica, y simultáneamente, admitir que el que lo representa no lo es.²²

Uno de los aspectos fundamentales de su trabajo, y de estudios posteriores como el de Gustavo Buntinx, fue enfatizar el carácter paradójico de los indigenismos en sus diferentes contextos, sus múltiples interpretaciones y sus diversas conexiones transnacionales. Lo anterior abrió un cuestionamiento sobre las estrategias de representación empleadas por los indigenismos nacionales y la visibilización de las contradicciones al interior de la retórica misma.²³ Para ello, el estudio de Majluf retomó fuentes hemerográficas de la época y las memorias escritas de los artistas, además de discutir a detalle la vasta bibliografía del indigenismo en el Perú y México, aunque la discusión de las imágenes como tal, quedó en cierta medida relegada. Si bien para la autora, el «arte popular» fue uno más de los soportes de la plástica indigenista, mi interés en esta investigación, como ya lo mencionaba, fue entender los usos y significaciones dadas al «arte popular» sin supeditar su existencia o interpretación al indigenismo. Considero que aún hay un amplio campo por estudiar sobre el lugar del «arte popular» en

²² 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. Tomo II*, 611-628; 615.

²³ Gustavo Buntinx, “Los atavíos de lo andino: el travestismo cultural en el indigenismo peruano”. En *México y la invención del arte latinoamericano, 1910-1950 Vol. 5*, Coord. Mercedes de Vega. (México: Secretaría de Relaciones Exteriores, 2011), 141-180.

la obra de artistas que no se identificaron con el indigenismo plástico, pero sí estuvieron interesados en retomar sus pautas simbólicas o de representación. El segundo texto de Majluf en colaboración con Luis Eduardo Wuffarden fue el libro monográfico dedicado a José Sabogal.²⁴ Dicho estudio constituye una valiosa aportación al reconstruir las múltiples rutas de formación, creación y contacto de Sabogal con otros intelectuales del continente, ofreciendo una mirada transnacional y más completa de los diferentes aspectos de su trabajo, sin dejar de lado una mirada crítica sobre la ambigüedad de sus posicionamientos políticos y su relación con «lo indígena». Esta obra fue clave para comprender mejor el paso de Sabogal por Guadalajara y la importancia de ese encuentro, así como para sugerir relaciones más complejas e inesperadas como Sabogal y Roberto Montenegro o los inicios de la gráfica en México.

Finalmente, el trabajo de Rick A. López, *Crafting Mexico. Intellectuals, Artisans, and the State after the Revolution* (2001), el cual estudia la relación entre los intelectuales, el Estado y la cultura popular. Su trabajo busca entender las transformaciones simbólicas del «arte popular» y sus usos políticos en los años veinte, así como las dinámicas del coleccionismo, de figuras como Dwight Morrow.²⁵ Al poner en relación a los agentes mediadores de México y Estados Unidos con las visiones sobre el «arte popular», el trabajo de López permite entender de manera más amplia cómo se conectaron estas ideas y el papel crucial de los agentes estadounidenses en el ámbito mexicano. Mediante esta contraposición, se visibilizan las distintas visiones sobre el progreso y la nostalgia por el

²⁴ Natalia Majluf y Luis Eduardo Wuffarden, *Sabogal*. (Lima: Museo de Arte de Lima, 2013).

²⁵ Rick A. López, *Crafting Mexico. Intellectuals, Artisans, and the State after the Revolution*. Durham / Londres: Duke University Press, 2010 (basado en su tesis de doctorado, presentada en 2001); Susan Danly (ed.), *Casa Mañana. The Morrow Collection of Mexican Popular Arts*. (Amherst: Trustees of Amherst College, 2002).

pasado, además de mapear las redes de afinidad ideológica entre los agentes activos durante ese periodo.

Al buscar un equilibrio entre el panorama general, en la primera parte de su investigación, y el estudio de caso, en la segunda, López da cuenta de la importancia de reconstruir historias específicas como una forma de restituir los contextos y las especificidades de aquello que de otra manera, operó desde la ambigüedad. En ese sentido, su panorama general sobre los contactos estadounidenses abre la brecha para seguir profundizando en las operaciones específicas que contribuyeron a la puesta en valor del «arte popular» desde la mirada y la influencia estadounidense.

México y Perú en los años veinte: el pasado en escena

Las conmemoraciones por los centenarios de independencia de 1921 fueron la ocasión idónea para el encuentro con la comunidad internacional y la exhibición de una imagen de unidad y progreso urbanístico, industrial y político de las naciones latinoamericanas. Dicha imagen grandilocuente frecuentemente se contrapuso a un conjunto de fisuras y fragmentos escindidos al interior de sus contextos nacionales. En particular, en el caso del Perú y México, ambos países se encontraban en un momento crucial de reinvención nacional, por lo cual, los festejos permitieron el despliegue escenográfico de renovación política y social, que ambos gobiernos deseaban proyectar hacia el exterior.

En México, tras los años de lucha revolucionaria, una de las prerrogativas de los festejos era afirmar el inicio de una etapa de estabilidad política frente al escenario internacional, que diera lugar al dilatado reconocimiento por parte de Estados Unidos,

bajo un nuevo régimen democrático y más cercano a la población.²⁶ Grandes esfuerzos se hicieron por evidenciar un distanciamiento respecto de las celebraciones organizadas diez años antes, bajo el régimen porfirista. “El Centenario de 1910 fue aristocrático y culto; el de 1921 puede ser popular”, señalaba un periodista del *Excélsior* al describir los eventos que se aproximaban.²⁷ Pensados para un público amplio y de todas las clases sociales, los festejos incluyeron eventos deportivos, corridas de toros, presentaciones teatrales, musicales y de ópera, así como desfiles militares y de carros alegóricos. Además, se montaron espectáculos como la “Noche mexicana”, inspirada en las ferias regionales y amenizada con comida y trajes típicos, vajilla artesanal y un número de baile estelar, el jarabe tapatío.²⁸

En el caso del Perú, por su parte, el proyecto de renovación política emprendido por el presidente Augusto B. Leguía llevaba por nombre la Patria Nueva. Éste contemplaba un programa de modernización urbana y desarrollo de infraestructura en comunicaciones y transporte a nivel nacional, con el apoyo de capital estadounidense. Revestido de un discurso progresista y de transformación social, en oposición a la “República aristocrática” de los regímenes anteriores, la Patria Nueva fue ganando detractores con el paso de la década, especialmente tras la reelección del presidente en 1924, efectuada tras diversos

²⁶ Para una análisis más puntual de las motivaciones de fondo véase Elaine C. Lacy, “Obregón y el Centenario de la Consumación de la Independencia” en *Boletín, Fideicomiso Archivo Plutarco Elías Calles y Fernando Torreblanca*, núm. 35, (septiembre-diciembre 2000): 1-15.

²⁷ “Aspectos del Centenario”, *Excélsior*, 21 de agosto de 1921, 3. En *Un acercamiento a las artes plásticas en el marco de los centenarios de la Independencia (1910-1921)*. Coordinado por Alicia Azuela de la Cueva. (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2017), 347-348; 347.

²⁸ Una descripción más amplia del evento puede encontrarse en Rick López, *Crafting Mexico. Intellectuals, Artisans, and the State after the Revolution*. (Durham / Londres: Duke University Press, 2010), 65-76.

ajustes a la Constitución.²⁹ En ese contexto, los festejos del Centenario –incluyendo las conmemoraciones de la Batalla de Junín y la victoria de Simón Bolívar en Ayacucho, en 1924– tuvieron como epicentro la ciudad de Lima, donde se inauguraron numerosas obras y ejes viales, a la par de monumentos y sitios de conmemoración durante el periodo de festejos e incluso, en años posteriores.³⁰

Resulta interesante el papel central que la modernización urbana cobró en el caso del Perú, donde la ciudad fue el terreno de proyección de los valores de progreso y desarrollo nacional que el gobierno leguista deseaba mostrar. Esto contrasta con las celebraciones en México, donde, si bien también se inauguraron proyectos urbanos, como el Bosque de Chapultepec, el énfasis radicó en la imagen de unidad social y el despliegue artístico-cultural de los espectáculos. Sin embargo, en ambos países se le dio especial importancia a la exhibición de las industrias nacionales, inaugurando en cierta forma un periodo de apertura económica que se prolongaría durante toda la década. Para ello, se organizaron grandes exposiciones cuyo principal objetivo era alentar las relaciones comerciales con otros países, promover los productos y empresas nacionales, así como incentivar el consumo de productos industrializados en general.³¹

²⁹ Jorge Basadre, *Historia de la República del Perú (1822-1933)*, tomo XIV. (Lima: El Comercio / Producciones Cantabria, 2014), 14-34.

³⁰ El impulso del desarrollo urbano en Lima durante este periodo ha sido estudiado con mayor detalle por Elio Martuccelli Casanova, “Lima, capital de la Patria Nueva: el doble Centenario de la Independencia en el Perú”, *Apuntes*, vol. 19, núm. 2 (2006): 256-273; 258. Johanna Hamann Mazuré, “El nacimiento de Lima: la imposición de un nuevo orden”, *on the w@terfront. Public Art. Urban Design. Civic Participation. Urban Regeneration*, núm. 19 (2011): 23-37.

³¹ En el caso del Perú, la *Exposición internacional de industrias*, organizada por el italiano Antonio Smeraldi, se montó inicialmente en la Escuela Normal de Varones, y posteriormente, se pasó al Parque de la Exposición. Compuesta principalmente por expositores foráneos, la Exposición ofreció una imagen del Perú como potente foco de inversión extranjera y centro de un mercado cosmopolita ante el mundo. Véase Carlota Casalino Sen, *Las celebraciones de la Independencia 1921-1924*. (Lima: Municipalidad de Lima, 2017), 49-50. Por su parte, la *Exposición Comercial*

El contacto entre México y Perú durante los festejos de 1921 y 1924 se dio a partir de dos vías notables. Éstas evidencian una constante oscilación, recurrente en ese periodo, entre la asociación oficial, por un lado, y por el otro, la afiliación en el ámbito intelectual y cultural, la cual tomó vías diversas, como la prensa, correspondencia y viajes. Como se verá, hacia los años treinta cobraría mayor importancia en la medida en que las relaciones diplomáticas oficiales se vieron afectadas por cuestiones políticas. Antonio Caso (1883-1946) encabezó la delegación mexicana en el Perú en ambas celebraciones.³² Además de Lima, el filósofo y profesor universitario fue comisionado para emprender una gira sudamericana y visitar Santiago, Buenos Aires, Montevideo y Río de Janeiro. Su presencia en el medio peruano se destacó por fortalecer las relaciones entre ambos países justamente por las dos vías mencionadas, al extender un homenaje al escritor Ricardo Palma el día de su llegada y ofrecer diversas conferencias en ámbitos académicos, a la par de cumplir con los actos oficiales de rigor.³³

Internacional del Centenario, S.A. en México, tuvo como sede el Palacio del Poder Legislativo y reunió más de un centenar de expositores nacionales e internacionales afiliados a diversas industrias, incluyendo la cementera, la farmacéutica y la prensa. Véase “Gran Exposición Comercial Internacional del Centenario”, *El Universal*, (11 de septiembre de 1921): 5; “La gran exposición comercial constituye una brillante prueba de la vitalidad de México”, *El Universal* (28 de septiembre de 1921): 5.

³² Acompañado de José Benítez y Honorato Bolaños, en 1921; y de Leopoldo Ortiz, Ignacio Herrera y José de Jesús Núñez y Domínguez, en 1924. Cabe mencionar además la presencia de Rafael Heliodoro Valle, quien también asistió a los festejos del Centenario como miembro de una delegación especial por parte de Honduras. Sin embargo, para 1924, el poeta, periodista e historiador ya radicaba en México y si bien su visita favoreció los lazos diplomáticos oficiales entre Honduras y el Perú, también fortaleció los vínculos culturales entre México y el país sudamericano, sobretodo a través de sus relaciones como periodista. Véase *La embajada de México en el Centenario del Perú*. (México: Secretaría de Educación Pública, 1922); Rogelio Sotela, *Crónicas del Centenario de Ayacucho en Lima*. (Lima: Imprenta María v. de Lines, 1927).

³³ *La embajada de México en el Centenario del Perú*, 3- ; Pablo Yankelevich, “Cuando Antonio Caso conoció Sudamérica”, *Revista de la Universidad*, núm. 581 (junio 1999): 41-44.

La respuesta del presidente Leguía a Caso, tras presentar sus credenciales, deja ver el papel preponderante que el pasado precolombino tenía para las relaciones entre los dos países:

Gemelos en la excelsitud de sus orígenes, y en el trágico estrépito de su caída; gemelos en la epopeya de su invasión y de su conquista, y hasta en la etapa medioeval de su tricentenaria sujeción; aztecas y quechuas, mexicanos y peruanos, fueron e irán siempre, como sus imperios legendarios, unidos en los estudios de los sabios, en la admiración de los estadistas, en la memoria de los eruditos y en los fastos de los historiadores, como, en efecto, van unidos Moctezuma y Atahualpa, Cortez [sic] y Pizarro, sus similares y sorprendentes hazañas.³⁴

Fue de especial importancia la conferencia dictada en la Universidad de San Marcos el 8 de agosto de 1921, pues entre los asistentes se encontraban Óscar Miró Quesada –quien presentó a Caso ante la audiencia–, el estudiante de derecho, Luis Alberto Sánchez y Víctor Raúl Haya de la Torre, representante de la Federación de Estudiantes.³⁵ No era casual la presencia de los representantes estudiantiles. Una de las misiones de Caso era fortalecer los lazos con el sector universitario sudamericano y promover el programa del gobierno mexicano entendido como la realización de las demandas de la Reforma Universitaria.³⁶ Además, Caso habría de gestionar lo necesario para que una delegación de estudiantes peruanos pudiera asistir al Primer Congreso Internacional de Estudiantes en México, formada por Raúl Porras Barrenechea (1897-1960) y Erasmo Roca. Éste último, deportado el mismo día que Haya de la Torre, en 1923. Por su propia cuenta, también Víctor Andrés Belaúnde (1883-1966) se presentaría al Congreso.³⁷

³⁴ “Las recepciones diplomáticas de ayer. Los discursos oficiales”. *El Comercio*, 19 de julio de 1921, 4.

³⁵ “La brillante actuación de ayer en San Marcos”, *La Crónica*, 9 de agosto de 1921. En *La embajada de México en el Centenario del Perú*, 22-25.

³⁶ Pablo Yankelevich, “Cuando Antonio Caso conoció Sudamérica”, 41, 42 n.4.

³⁷ Daniel Cosío Villegas, *Memorias*. (México: Secretaría de Educación Pública, 1986), 71-72.

Así daría inicio una importante relación entre pensadores peruanos y mexicanos afiliados al ámbito universitario, que se prolongaría por lo menos durante tres décadas.³⁸ A su vez, dicha red sentó las bases para la articulación de otros lazos culturales y artísticos durante varios años,³⁹ nutrida por círculos de periodistas y de los antropólogos y científicos, cuyo núcleo de encuentro fueron los Congresos Internacionales de Americanistas.

³⁸ En el cuarto capítulo se abordarán algunas de estas redes, entabladas en los años treinta, cuando un grupo de universitarios peruanos editó la revista *Palabra. En defensa de la cultura* (1936-1937), que entraría en diálogo con intelectuales mexicanos como Alfonso Reyes, Moisés Sáenz y Alfonso Teja Zabre. A su vez, los lazos universitarios entre ambos países pueden rastrearse a través de la *Revista de la Universidad* (1930-), editada en México, donde se dio conocer la inauguración del “Centro Cultural Universitario Mexicano-Peruano Luis Fabio Xammar”, el 24 de julio de 1947. Véase Agustín Yáñez, “Identidad de México y Perú”, *Universidad de México. Órgano de la Universidad Nacional Autónoma de México*, vol. 1, núm. 11 (agosto 1947): 24.

³⁹ Como ya lo han señalado Beverly Adams y Natalia Majluf en la Introducción al catálogo de exposición de *Redes de vanguardia. Amauta y América Latina 1926-1930*. Ed. Beverly Adams y Natalia Majluf. (Lima: Blanton Museum of Art / Museo de Arte de Lima, 2019), 16-23; 19.

1 | EXCAVACIONES

El presente capítulo indaga la forma en que las nacientes disciplinas de la arqueología y la antropología contribuyeron a configurar un discurso artístico sobre el pasado precolombino y la noción de “origen” que circuló entre México y Perú en las primeras décadas del siglo XX. Los avances en dichas disciplinas y el desarrollo de ciertos métodos de estudio de los vestigios arqueológicos en ambos países posibilitaron una nueva manera de entender los sustratos espaciotemporales del suelo y el territorio, permitiendo la conformación de una idea particular de «lo indígena» y una comprensión del pasado que nutrió la noción de «arte popular» desde los campos de las antigüedades y las industrias. En particular, ciertos objetos como la cerámica y los textiles fungieron como materialidades susceptibles de detonar preguntas e indagaciones experimentales para los artistas de la época. El potencial epistemológico no sólo radicó en sus rasgos formales y técnicos, sino en las relaciones que suscitaron a partir de su materialidad, es decir, del conjunto de asociaciones al espacio geográfico del Perú y México, respectivamente, así como a las posibilidades económicas que albergaban.

Aunado a ello, la arqueología y la antropología fueron campos fundamentales en el desarrollo e implementación de los proyectos de incorporación de las poblaciones indígenas a la llamada “modernidad”. Dicha narrativa se proyectó en iniciativas para reactivar las «industrias» del pasado, con el propósito de articular una continuidad artística desde el periodo precolombino hasta su presente y “modernizar” los diseños, las técnicas, los materiales, adaptándolos a la época y al consumo de un sector de élite nacional e

internacional, fuertemente influido por el turismo. De esa manera, bajo la idea del «renacimiento artístico» se buscó asentar la noción de que el esplendor del pasado podía restablecerse mediante los objetos y la producción artística de las poblaciones indígenas, por lo que esta fue una denominación frecuente entre artistas e intelectuales peruanos y mexicanos.

Así, este capítulo rastrea los mecanismos constructores de continuidad histórica durante las primeras décadas del siglo XX, sobre todo aquellos que se proyectaron entre el denominado «arte prehispánico» y el «arte popular». Estas ficciones de continuidad tuvieron como base dos conceptos esenciales mediante los cuales se vislumbró la posibilidad de incorporar a los grupos originarios a la modernidad: por un lado, la idea de una revitalización cultural, y por el otro, una reactivación económica. Destaco ambos conceptos porque permiten comprender el alcance de los programas planteados tanto en México como en el Perú, impulsados fundamentalmente desde la Antropología. En ambos casos, los esfuerzos situaban a las técnicas precolombinas como el medio idóneo para unir un pasado remoto idealizado con el presente, en clara decadencia. De ese modo, las antigüedades y el material arqueológico fueron leídos como un medio para restablecer el vínculo con el pasado perdido, olvidado, pero esplendoroso, estratégicamente situado dentro del territorio nacional. A su vez, su puesta en valor se enmarcó en una serie de discusiones cruzadas entre México y Perú, que justamente buscaban repensar el lugar del pasado prehispánico dentro de sus historias nacionales.

Como podrá advertirse, parte de las preguntas que orientan este capítulo se nutren de estudios inscritos en la historia de la ciencia. Desde la primera década del siglo XXI, una línea de estudio dentro de este campo ha indagado sobre el papel que las disciplinas

científicas emergentes un siglo atrás, como la arqueología, la antropología y la etnografía, tuvieron para la conformación de imaginarios sobre el pasado nacional. Dicho enfoque ha permitido rastrear el lugar de los objetos –en particular antigüedades, ruinas y piezas arqueológicas– en la conformación del conocimiento científico y el desarrollo de las disciplinas mismas, así como su relación con las narrativas históricas asociadas a “lo nacional”. A su vez, dado el carácter dinámico del conocimiento, concebido como una continua “acción comunicativa”,⁴⁰ los estudios desde la historia de la ciencia han asumido como una preocupación central el tema de la circulación y los patrones de movimiento del saber; dos aspectos que orientan el presente análisis.

En ese marco, este capítulo abordará los proyectos de estudio de Philip Ainsworth Means (1892-1944) y Manuel Gamio, y su recepción y circulación entre los círculos de intelectuales y artistas de los años veinte, puesto que éstos permiten comprender cómo se formuló el sustrato prehispánico del «arte popular» –así como de denominaciones asociadas– y cómo contribuyó a complejizar y dar profundidad a la dimensión histórica de sus usos semánticos y simbólicos. Ambos proyectos dejan ver el papel que la cultura material cumplió en el proceso de elaborar uno o varios relatos visuales sobre el pasado nacional, al dar pie a una transformación sobre la concepción de la cerámica y los textiles en el ambiente artístico de los años veinte, así como a un nutrido diálogo entre artistas y científicos, quienes se asumieron como la mayor autoridad para orientar y difundir las iniciativas de revitalización de las expresiones artísticas del pasado.

⁴⁰ James A. Secord, “Knowledge in Transit”. *Isis*, vol. 95, núm. 4 (diciembre 2004): 654-672; p. 661.

Considerando lo anterior, la primera parte de este capítulo se enfocará en el estudio emprendido por Manuel Gamio en el Valle de Teotihuacán, para analizar el proyecto indigenista que planteó y cómo éste se vinculó a sus concepciones sobre la cultura material de la región. Estudia la producción artística del guatemalteco Rafael Yela Günther, quien encarnó el ideal de artista que Gamio impulsaba durante ese periodo. En un segundo momento, se enfocará en el escenario cultural limeño y el creciente interés por estudiar y visibilizar los hallazgos arqueológicos recientes, así como por pensar el “Perú antiguo”. El interés central, como ya se mencionaba, es analizar cómo se configuró un relato de continuidad con las poblaciones del presente, en el cual el pasado regional y la cultura material, –arqueológica sobre todo– fue fundamental. Asimismo, el estudio de ambos proyectos deja ver las dinámicas binacionales de circulación del conocimiento a través de las cuales se llevó a cabo una crítica sobre la idea prevaleciente hasta entonces, de que la antropología sólo estudiaba el pasado y estaba desligada del presente. En contraposición a ello, se movilizó una nueva manera de asumir la labor antropológica que tomara en cuenta a las poblaciones indígenas y elaborara programas dirigidos a ellas, con una base histórica. Fue justamente en esa forma de entender el quehacer científico, como un ejercicio relacional, que se abrieron los canales para colaborar y dialogar con las disciplinas artísticas, en el entendido de que era necesario llevar ese conocimiento histórico a la expresión artística de la época.

Si bien se trató de proyectos distintos, en ambos casos se emprendieron estudios históricos sobre el periodo precolombino, en un gesto de descentramiento del pasado

hispanico como el único pasado nacional válido.⁴¹ De esa manera, la noción de origen – mítico y arqueológico– fue central para ambos, en la medida en que permitió la formulación de proyectos intelectuales y estéticos que intentaran definir una identidad de cara a la modernidad, desde «el origen», con una idea de «nación» más integradora.

Otro punto en común entre ambos proyectos fue la búsqueda de una representación del indio que se apartara de la romantización de su aislamiento, y otros rasgos frecuentes en los discursos decimonónicos como la pasividad, la nostalgia y la inmutabilidad. En términos políticos, esto significó una ventana para abrir el debate sobre la inclusión de las poblaciones indígenas en los proyectos nacionales. En ese sentido, ambos proyectos recurrieron a la idea de raíz histórica –y en cierta medida, también racial– para trazar continuidades desde un pasado que cada vez adquiriría mayor valor en la esfera cultural internacional –debido al ascenso del turismo en los sitios arqueológicos, los Congresos de Americanistas y la creciente circulación de antigüedades– para ampliar la visibilidad sobre las condiciones de vida del indio contemporáneo.

I. El despliegue arqueológico en el Altiplano mexicano

Hacia 1921, una controversia rodeaba los estudios arqueológicos. Ese año había salido a la luz la segunda edición –y la más difundida– del *Álbum de colecciones arqueológicas*, un estudio que Franz Boas había conducido entre 1911 y 1912, cuyo propósito esencial era dejar asentada la secuencia cultural-cronológica del Valle de México mediante el análisis y clasificación de un conjunto de fragmentos cerámicos hallados en diferentes estratos del

⁴¹ Mirko Lauer, *Andes imaginarios: discursos del indigenismo-2*. (Cuzco: Sur Casa de Estudios del Socialismo, 1997), 87.

Valle de México.⁴² El *Álbum* incluía los dibujos arqueológicos que Adolfo Best Maugard (1891-1964) había realizado, así como un texto de Manuel Gamio en el que explicaba y fundamentaba la secuencia hallada durante las excavaciones en las cuales también él había participado.

Además de impulsar la secuencia formulada por Boas,⁴³ Gamio se proponía afirmar simultáneamente su lugar de avanzada dentro de la implementación de los métodos arqueológicos modernos. Así, en la introducción señalaba:

Las informaciones tradicionales de los antiguos cronistas no siempre suministran datos suficientes para la determinación de las características culturales de las agrupaciones humanas que vivieron en la América prehispánica. [...]

En efecto, el estudio de las manifestaciones objetivas de las civilizaciones precolombinas: arquitectura, escultura, cerámica [...], no sólo facilita el conocimiento de las industrias respectivas: construcción, cinceladura, modelado [...], sino también contribuye a la comprensión de manifestaciones intelectuales: ideas éticas, estéticas, religiosas y otras que presidieron la factura de aquellas obras. [...]

La cerámica es un factor de gran importancia en el estudio de las civilizaciones pretéritas: el análisis de las materias de que está compuesta, así como su factura y grado de conocimiento, suministran datos relativos al terreno de la región donde fue construida y muestran las aptitudes industriales de sus constructores. La morfología y la decoración señalan los elementos del mundo exterior que originaron el arte del pueblo que la moldeó, y sintetizan gráficamente el proceso mental que consistió en observar dichos elementos y expresar materialmente la impresión estética que produjeron. Además, hay que hacer notar lo fácil y económica que es la adquisición de la cerámica.⁴⁴

⁴² La primera edición fue publicada en 1912 por la Librería Internacional de Müller Hermanos. Contenía el mismo número de láminas, pero no contaba con el estudio de Manuel Gamio que la edición de 1921 presentaría al inicio. Agradezco a Renato González Mello por esta referencia.

⁴³ La propuesta había sido planteada desde años atrás por Leopoldo Batres y William Henry Holmes. La discusión es más ampliamente desarrollada por Haydeé López Hernández, *En busca del alma nacional*, 125-134.

⁴⁴ Manuel Gamio, *Álbum de colecciones arqueológicas* (México: Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, 1921), 5-6.

De ese modo, Gamio apuntaba a la caducidad e insuficiencia de los dos métodos más recurrentes para datar el material arqueológico, empleados por los estudiosos decimonónicos para datar el material arqueológico: la lectura de fuentes documentales y la interpretación de glifos e inscripciones en los monumentos.⁴⁵ En cambio, afirmaba la necesidad de redirigir la atención a los materiales o “manifestaciones objetivas”, como fuentes para datar y obtener un conocimiento más certero sobre las industrias antiguas, así como sobre el conjunto de ideas y creencias que habían motivado su creación.

Para dichos fines, la cerámica constituía un recurso privilegiado. Por un lado, los materiales y la técnica para su elaboración aportaban información asociada al territorio y el desarrollo de la industria de los que provenían. Por otro lado, su morfología y decoración revelaban los procesos y motivaciones estéticas de sus creadores, en relación con su medio, con el paisaje y sus circunstancias. El método que Gamio proponía, como discípulo de la Escuela Internacional de Arqueología y Etnología Americanas (EIAEA), era la estratigrafía, un método basado en la clasificación de los “tipos cerámicos”, procedentes de los diferentes estratos excavados. El criterio de agrupación se basaba en los estilos de las piezas o fragmentos cerámicos, tanto de manufactura, como de decoración, los cuales se correlacionaban posteriormente, con grupos culturales específicos.⁴⁶

En Sudamérica, por su parte, el método estratigráfico había sido tempranamente implementado en el Perú por Max Uhle en sus excavaciones en Pachacamac de 1896.

Alumno de los vulcanólogos alemanes Wilhelm Reiss y Alphons Stübel, diversos

⁴⁵ Haydeé López Hernández, “Nación y ciencia. Reflexiones en torno a las historias de la Arqueología mexicana durante la posrevolución”. En *Saberes locales. Ensayos sobre historia de la ciencia en América Latina*. Editado por Frida Gorbach y Carlos López Beltrán (Zamora: El Colegio de Michoacán, 2008), 83-110; 100.

⁴⁶ Haydeé López Hernández, “Nación y ciencia. Reflexiones en torno a las historias...”, 95.

investigadores han propuesto que Uhle retomó la idea de la superposición geológica de sus maestros, quienes realizaron famosas excavaciones en Ancón.⁴⁷ Una parte fundamental de las exploraciones de Reiss y Stübel fueron las tumbas, en las cuales se hallaron momias acompañadas de las posesiones del difunto, como vasijas, trofeos, piezas artísticas y textiles. Fue sobre todo en la región costera donde los textiles alcanzaron mayor preservación en los entierros, por lo que éstos formarían la base de las propuestas de arqueólogos como William H. Holmes y Philip Ainsworth Means sobre los estilos textiles y sus correspondencias con los estilos cerámicos de periodos temporales y culturas concretas.⁴⁸

Si bien en los últimos años se ha reconocido el papel de otros precursores en el uso del método estratigráfico en México,⁴⁹ para los fines de este trabajo, el interés reside en lo que Haydeé López Hernández ha señalado como la novedad del método estratigráfico y en particular, de la propuesta de Boas en México: un cambio en la concepción de las piezas arqueológicas, en especial de la cerámica y los textiles, los cuales se volvieron artefactos para medir el tiempo, proponer secuencias cronológicas y periodos de

⁴⁷ Joanne Pillsbury, "Finding the Ancient in the Andes...", 60; Daniel Schávelzon, "The origins of stratigraphy in Latin America: the same question again and again", *Bulletin of the History of Archaeology*, vol. 9, núm. 2 (noviembre 1999): 1-10.

⁴⁸ William H. Holmes, *Textiles Fabrics of Ancient Peru*. (Washington: Smithsonian Institution, Bureau of Ethnology, 1889), 6; Philip Ainsworth Means, "Note on the Chronology of Early Peruvian Cultures". En *Peruvian Textiles. Examples of the Pre-Incaic Period*. Introducción de Joseph Breck. (Nueva York: Metropolitan Museum of Art, 1930).

⁴⁹ En el ya citado capítulo de Haydeé López Hernández se analiza cómo la estratigrafía había sido empleada previamente por Alfredo Chavero y Leopoldo Batres como un método para interpretar monumentos y secuencias temporales. Véase Haydeé López Hernández, "Nación y ciencia. Reflexiones en torno a las historias...", 98-103. Asimismo, Daniel Schávelzon ha señalado la labor de William H. Holmes, quien visitó México en 1895 y realizó excavaciones por su cuenta. Derivado de éstas y anticipándose a Boas y Gamio, Holmes propuso una secuencia compuesta por dos grandes capas, divididas a su vez por dos subperiodos: Arcaico- Intermedio (asociado a Cholula, luego Tolteca)- Teotihuacano-Azteca. Véase: Daniel Schávelzon, "The origins of stratigraphy in Latin America: the same question again and again".

ocupación cultural, piezas susceptibles de ser historizadas. Este factor se sumó al conjunto de sentidos espaciales que las antigüedades habían transmitido en los mapas de los siglos anteriores, cumpliendo el papel de marcadores geográficos y representaciones simbólicas de los recursos humanos y materiales de una región específica.⁵⁰ Así, los objetos permitieron leer el pasado en términos espaciotemporales, pero también, en términos raciales, al vincular ese pasado a poblaciones humanas determinadas a las cuales se les asignaron valoraciones diferenciadas y jerarquías según su legado. Textiles y cerámica adquirieron así el carácter de objetos epistémicos.

Un fruto del «genio nacional»: el Álbum de motivos decorativos

El proyecto iniciado por Manuel Gamio en 1917 constituía una vía de legitimación cultural para asentar el carácter “desarrollado” del pasado prehispánico del centro de México. Su interés en el estudio de Teotihuacán se daba en el contexto de una discusión más amplia relacionada con la búsqueda del núcleo civilizatorio originario que se propagó hacia el resto de las culturas prehispánicas antes de la Conquista y el impulso de una

⁵⁰ En ese sentido, las antigüedades y objetos arqueológicos contribuyeron a trazar una cartografía de aquello que constituía el territorio de la nación, aportando información sobre tipos y estilos que conformaron nuevos modos de trazar secuencias temporales y culturales, en relación con regiones específicas. Cabe pensar, por ejemplo, en el *Atlas pintoresco é historico de los Estados Unidos Mexicanos* (1885) de Antonio García Cubas, cuyos mapas permitían situar espacialmente los relatos sobre el pasado de la nación, así como transmitir una idea de diversidad y amplitud cultural, modelo fundamental para otras cartografías del arte popular como el *Mapa de las artes populares en México* (1929) de Roberto Montenegro, los mapas de Carlos Mérida para *Your Mexican Holiday* (1932), de Anita Brenner o el *Mapa Artesanal del Perú*, de Pedro Rojas Ponce. Sobre el tema véase Magali M. Carrera, *Traveling from New Spain to Mexico. Mapping Practices of Nineteenth-Century Mexico*. (Durham/Londres: Duke University Press, 2011) y Mónica Ramírez Bernal, *El océano como paisaje. Pageant of the Pacific: la serie de mapas murales de Miguel Covarrubias*. (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2018).

narrativa particular sobre el pasado de la nación mexicana.⁵¹ En dicha discusión, la postura de Gamio se asentaba sobre la idea de que Teotihuacán era la mítica civilización de la cual se habían desprendido los aztecas y en la cual se había dado un alto desarrollo artístico, científico y arquitectónico. Así, Teotihuacán era la antigua *Tollan* a la cual se había referido fray Bernardino de Sahagún.⁵² De esa manera, la consolidación de una estética teotihuacana dentro del imaginario visual de la nueva nación era fundamental, como parte del proyecto de integración promovido por Gamio, en el cual contemplaba una integración lingüística, cultural, racial y, por supuesto, estética.⁵³

Como se mencionó anteriormente, una parte fundamental del esfuerzo para reconstruir la secuencia cronológica del Valle de México, y con ello, identificar el núcleo civilizatorio “original”, fueron las excavaciones realizadas por la EIAEA en el Valle de México, en 1911. Era la segunda vez que Franz Boas se encontraba en el país, tras haber dado una serie de conferencias en la Escuela de Altos Estudios el año anterior.⁵⁴ Las excavaciones dieron inicio a finales de octubre, conducidas por Isabel Ramírez Castañeda (1881-1943) y Manuel Gamio. En la quinta excavación, realizada en San Miguel

⁵¹ La búsqueda decimonónica de un origen americano y su tránsito hacia la búsqueda del origen nacional y la *cultura madre* han sido estudiados por Haydeé López Hernández en: *En busca del alma nacional. La arqueología y la construcción del origen de la historia nacional en México (1867-1942)*. (México: Secretaría de Cultura / Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2018). Este capítulo debe mucho a sus reflexiones en este libro y las discusiones personales con ella.

⁵² Contrario a la opinión de otros de sus contemporáneos, quienes afirmaban que la *Tollan* se ubicaba en Tula, Hidalgo. Haydeé López Hernández, *En busca del alma nacional*, 127-128.

⁵³ Renato González Mello ha señalado el papel central de la integración estética en el proyecto de Gamio, al constituir una alternativa evolutiva a las nociones de raza tradicionales. Bajo dicho propósito, Gamio alentó la difusión de imágenes que permitieran a la población mestiza familiarizarse con las artes prehispánicas y en paralelo, promovió una comprensión de las ideas que les dieron vida. Renato González Mello, “Manuel Gamio, Diego Rivera, and the Politics of Mexican Anthropology”, *RES: Anthropology and Aesthetics*, núm. 45 (primavera 2004): 161-185; 161-164.

⁵⁴ Sobre las visitas de Franz Boas a México y su papel en la EIAEA, véase Mechthild Rutsch, *Entre el campo y el gabinete*, caps. 3 y 4.

Amantla, Azcapotzalco, Gamio logró ubicar un conjunto cerámico en su contexto original. Con la ayuda del geólogo Jorge Engerrand (1877-1961), se identificaron los tres tipos culturales superpuestos ya mencionados: en la capa más profunda, el tipo “de los cerros”, posteriormente llamado arcaico; luego, el tipo teotihuacano o tolteca, de mayor duración, y, finalmente, en la capa más superficial, el tipo azteca.⁵⁵

Así, el *Álbum de colecciones arqueológicas*, con más de dos mil piezas cerámicas dibujadas por Best Maugard, se convirtió en el primer estudio visual sistemático derivado del método estratigráfico, a partir del cual se vinculó el contexto espacial y territorial –entendido también como el “ambiente”–, con restos materiales del pasado prehispánico, legibles en términos arqueológicos para establecer secuencias temporales y rasgos culturales asociados a un carácter “civilizado”.⁵⁶ En ese sentido, la búsqueda de núcleos civilizatorios, perseguida por la disciplina arqueológica durante ese periodo,⁵⁷ tuvo su paralelo en la búsqueda de los núcleos estéticos prehispánicos, emprendida por artistas como Adolfo Best Maugard y Carlos Mérida (1891-1984).

La afirmación conceptual de los restos arqueológicos como una alternativa artística para el gusto estético de la modernidad vendría poco tiempo después. En un texto titulado “El concepto de arte prehispánico”, publicado en el semanario *Revista de Revistas*, Manuel Gamio denunciaba los prejuicios estéticos en torno del “arte

⁵⁵ Franz Boas, “Archaeological investigations in the Valley of Mexico by the International School, 1911-12”, texto presentado en el XVIII Congreso de Americanistas, 1912. En *Race, Language and Culture*. (Nueva York, The Macmillan Company, 1955), 530-534; Mechthild Rutsch, *Entre el campo y el gabinete*, 336-337.

⁵⁶ Sobre el álbum, véase Karen Cordero, “Para devolver su inocencia a la nación. (Origen y desarrollo del Método Best Maugard)”. En *Abraham Ángel y su tiempo*. (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1984), 9-21; 12.

⁵⁷ Mechthild Rutsch, *Entre el campo y el gabinete*, 333.

arqueológico”, que impedían la valoración de éste por lo que realmente era y no por lo que cada quien imaginaba que debía ser.⁵⁸ El autor se preguntaba:

¿Dónde está el arte en lo arqueológico? ¿Deja de ser artístico un ejemplar arqueológico por el solo hecho de no despertar en nosotros igual emoción estética que una producción de arte clásico o moderno? Indudablemente que no, pues bien por desconocimiento del ambiente arqueológico ese objeto pudiera, explicablemente, no ser considerado como actualmente artístico o artístico desde nuestro punto de vista o de acuerdo con nuestra estética, no hay motivo para que, lógicamente, se le despoje del carácter artístico que tuvo para pueblos pretéritos.⁵⁹

De ese modo, para que el arte prehispánico despertara una emoción estética en los observadores modernos, el autor afirmaba que era necesaria una integración entre la belleza de la forma material y la comprensión de la idea que los objetos manifestaban, la cual estaba directamente asociada al ambiente físico-biológico social de sus creadores.⁶⁰ Este planteamiento será central en los trabajos de Gamio de este periodo. Para el autor, uno de los impedimentos más graves para el proyecto de integración estética era la mezcla inarmónica, anacrónica y heterogénea de las manifestaciones culturales prehispánicas con las coloniales, derivada del desconocimiento sobre las culturas del pasado.⁶¹

Por ello, su propósito consistía en dar a conocer los motivos iconográficos, con una explicación de su uso y su sentido, basado en el conocimiento científico. Ante dicho panorama, Gamio consideraba que correspondía a los antropólogos, y a los etnólogos en particular, la labor de conocer a profundidad a las culturas indígenas, forjándose “un alma

⁵⁸ Manuel Gamio, “El concepto del arte prehispánico”, *Revista de Revistas*, núm. 267 (6 de junio de 1915): 9. El artículo fue publicado al año siguiente en *Forjando Patria. Pro-nacionalismo*. (México: Librería Porrúa Hermanos, 1916), 71-82.

⁵⁹ Manuel Gamio, “El concepto del arte prehispánico”, *Forjando Patria*, 71-72.

⁶⁰ Manuel Gamio, “El concepto del arte prehispánico”, *Forjando Patria*, 73, 78.

⁶¹ Manuel Gamio, *Forjando Patria. Pro-nacionalismo*. (México: Librería Porrúa Hermanos, 1916), 42-43.

indígena” que permitiera compenetrarse con su pensamiento y actuar en su beneficio, así como darlo a conocer al resto de la población.⁶² Como se analizará más adelante, lo anterior también permeó la visión de Gamio sobre los registros visuales para el proyecto de la población del Valle de Teotihuacán, realizados por Francisco Goitia, Mateo A. Saldaña y Rafael Yela Günther.

No obstante, un ensayo de José Vasconcelos presentado al año siguiente en Lima sugiere que la propuesta de Gamio no fue del todo aceptada entre sus contemporáneos. Al presentarse ante la Sociedad de Bellas Artes de Lima, invitando a la creación de escuelas nacionales de arte, Vasconcelos señaló:

Al hablar de las escuelas nacionales de arte y de arte genuinamente latinoamericano urge advertir que no ensalzamos lo que hasta hoy se ha llamado el criollismo, ni mucho menos el culto arqueológico del arte indígena. El artista aumenta los valores del mundo, usa poca historia y mucha videncia. No serán, pues, nuestros turbios orígenes el venero principal del numen. La alta poesía no se engendra amasando vestigios de decadencia, no es plañir desconsolados por la muerte de lo mediocre; el arte es esplendor de civilizaciones logradas y atrevidas, triunfo, esperanza, goce y eternidad.⁶³

En contraste con Gamio, quien afirmaba que el artista debía nutrirse del ambiente y los estudios históricos, Vasconcelos planteaba que el artista captaba el mundo que le rodeaba a través de los sentidos, sintetizándolo, conservando su esencia y fundiéndolo en una melodía de valores estéticos organizados.⁶⁴ Así, la inspiración debía extraerse de aquello que era afín al universo del artista, es decir, su propio tiempo y lugar, su “tradición

⁶² Manuel Gamio, *Forjando patria*, 40.

⁶³ José Vasconcelos, “El Arte Creador. Lineamientos de un sistema estético y teoría de la eternidad del acto estético”. En *El Monismo Estético* (México: Editorial Trillas, 2009), 45. Sin embargo, Gamio y Vasconcelos sí coincidieron en la preferencia por la arquitectura neocolonial. Este punto se tratará más adelante.

⁶⁴ José Vasconcelos, “El Arte Creador. Lineamientos de un sistema estético...”, 42.

étnica”.⁶⁵ Desligarse de su ambiente, era perder “lo mejor de su energía en las nuevas adaptaciones o en el asombro y la curiosidad de lo exótico”.⁶⁶ En ese sentido, Vasconcelos se asumía como un promotor de un nacionalismo vernáculo, cuyo fin último era universal.⁶⁷ Lo anterior remite, invariablemente, a uno de los propósitos expuestos años después por Best Maugard en el *Método de dibujo* (1923): la idea de sintetizar la expresión popular, reduciéndola a una tradición homogénea, aprehensible por la población y los niños en particular, para dar pie a su continua evolución y perfeccionamiento.⁶⁸ De ese modo, su sistema de motivos provenientes del arte prehispánico se fundaba, a su vez, en el carácter universal del arte primitivo en general, conciliando de alguna manera ambas visiones e incorporando una idea que Boas promovió durante su periodo en México: la idea del genio nativo, entendido como el espíritu nacional.⁶⁹

Entre los promotores de esta idea se puede identificar al filósofo alemán Johann Gottfried von Herder (1744-1805), a quien se ha reconocido como uno de los fundadores del pensamiento nacionalista.⁷⁰ Para Herder, la noción del “genio nativo” estaba íntimamente asociada a la idea de la fuerza vital –o elan vital, de Henri Bergson–, que

⁶⁵ José Vasconcelos, “El Arte Creador. Lineamientos de un sistema estético...”, 43.

⁶⁶ José Vasconcelos, “El Arte Creador. Lineamientos de un sistema estético...”, 43.

⁶⁷ José Vasconcelos, “El Arte Creador. Lineamientos de un sistema estético...”, 43.

⁶⁸ Adolfo Best Maugard, *Método de dibujo: tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*. (Ciudad de México: Departamento Editorial de la Secretaría de Educación, 1923), 20. Sobre las afinidades de pensamiento entre Best Maugard y los ateneístas, véase Karen Cordero en “Para devolver su inocencia a la nación. (Origen y desarrollo del Método Best Maugard)”, 10-11.

⁶⁹ Mechthild Rutsch, *Entre el campo y el gabinete*, 296. Dicha noción permanecerá latente, con distintos matices, entre los intelectuales de los años veinte y treinta, como fue el caso de Moisés Sáenz, cuya obra se analizará en capítulos posteriores.

⁷⁰ Algunos teóricos han propuesto una lectura de las ideas nacionalistas de Herder como una reacción ante la superioridad política y cultural de Francia a finales del siglo XVIII. En ese contexto, Álvaro Fernández Bravo afirma que la lengua y la cultura abrían una vía de contrapeso frente a la influencia francesa, ofreciendo un terreno de “autonomía moral” para la cultura alemana. Véase A. Fernández Bravo, “Introducción”. En *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*. (Buenos Aires: Manantial, 2000), 11-23; 17.

también tendría un lugar central entre los pensadores e intelectuales de principios del siglo XX. Su planteamiento se basaba en una estrecha relación entre el clima de un territorio o ambiente –sobre todo la incidencia del calor, el frío y el aliento vital del aire–, la estructura corporal o fisonomía de las poblaciones humanas y su psicología –alegrías, hábitos, estilo de vida–.⁷¹ Así, Herder afirmaba que el sutil influjo del clima⁷² sobre las poblaciones humanas promovía o retrasaba la generación de vida, mediante una fuerza orgánica que se manifestaba engendrando vida, ahí donde ya existía un contenido y sólo restaba materializar su contenedor; donde ya existía un espíritu y sólo hacía falta un cuerpo. De ese modo, el principio calorífico y el principio vital se unían indisolublemente para crear, conservar y alimentar a los seres vivientes, con una fuerza vital congénita, orgánica y genética, que constituía el genio interno de la existencia.⁷³

Si el hombre es el ser más perfecto de la creación terrena –argumentaba Herder–, ello no tiene otra razón sino que las fuerzas orgánicas más sutiles que conocemos operan informándolo sobre los instrumentos de precisión más delicados de su organismo. Así es como el hombre representa el zoófito, la planta animal más perfecta: un genio nativo en forma humana.⁷⁴

Partiendo de ello, el filósofo argumentaba que las mutaciones de carácter genético podían modificar o “perfeccionar” la constitución corporal de los seres humanos, al igual que

⁷¹ Johann Gottfried von Herder, “Genio nacional y medio ambiente”. El texto apareció en su obra *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, cuyos cuatro volúmenes se publicaron entre 1784 y 1791. La versión consultada fue publicada en *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*. Compilado por Álvaro Fernández Bravo (Buenos Aires: Manantial, 2000), 27-52; 34.

⁷² El aliento vital del aire conllevaba un arsenal de energías y electricidad que eran asimiladas por los organismos humanos en múltiples y misteriosas formas, tanto a nivel físico como psíquico. Aunado a ello, el clima de un lugar también incluía los alimentos y bebidas, la vestimenta, el trabajo, las diversiones y artes de sus pobladores, en incluso, los hábitos corporales como el modo de sentarse. Johann Gottfried von Herder, “Genio nacional y medio ambiente”, 35.

⁷³ Johann Gottfried von Herder, “Genio nacional y medio ambiente”, 44.

⁷⁴ Johann Gottfried von Herder, “Genio nacional y medio ambiente”, 44.

sucedía con los pueblos, quienes al entrar en contacto con otras naciones, podían “reorientar” o hacer desaparecer sus rasgos nacionales.⁷⁵

Asimismo, Herder notaba que el genio nativo se manifestaba en los artistas de cada época, quienes lograban captar las regularidades de las proporciones físicas de su pueblo – también entendidas como su tipo físico– y plasmarlas en las representaciones de su creación. De tal modo que: “En cada una de estas figuras vive el genio de un ser individual que comunica su alma inspirando su envoltura material y dando a la más pequeña medida y posición de los movimientos un carácter similar al que tiene el conjunto.”⁷⁶

De esa manera, en la formulación de Herder se establecía una relación interdependiente entre las fuerzas naturales de un ambiente o territorio determinados, mediante las cuales se manifestaba la fuerza vital; la constitución física de las poblaciones humanas –asociadas a una nacionalidad–, la cual representaba un instrumento moldeable, perfectible, para materializar las fuerzas externas; y finalmente, el genio nativo, manifestación psíquica y espiritual de la fuerza vital encarnada en los organismos vivos. Dicha relación territorio-cuerpo-creación fungía como base para emitir una crítica sobre el despojo de la tierra en el continente americano por parte de los europeos, aduciendo que: “Privándolos de su tierra, se les ha quitado todo absolutamente.”⁷⁷ Con ello, Herder articulaba una de las bases argumentales sobre la cual se desarrollarían diversos planteamientos en torno del territorio, el paisaje y la propiedad, asociados a las

⁷⁵ Johann Gottfried von Herder, “Genio nacional y medio ambiente”, 45. Lo anterior es interesante puesto que representa un temprano planteamiento sobre el mestizaje asociado a los principios eugenésicos que tomarán un fuerte impulso hacia el siglo XIX y principios del XX.

⁷⁶ Johann Gottfried von Herder, “Genio nacional y medio ambiente”, 46.

⁷⁷ Johann Gottfried von Herder, “Genio nacional y medio ambiente”, 34.

poblaciones indígenas, entre los indigenistas de la primera mitad del siglo XX.⁷⁸ A su vez, en su pensamiento se sentaban las bases para una visión vitalista que eventualmente concibiría la existencia de esas mismas fuerzas en una de las creaciones más “puras” y “auténticas” de los pueblos: el «arte popular».

Manuel Gamio en Teotihuacán y el centralismo de «lo nacional»

Tras un largo periodo de espera, en 1922 se publicaron finalmente los tres tomos de la obra *La Población del Valle de Teotihuacán*, el estudio dirigido por Manuel Gamio.⁷⁹ El proyecto había iniciado formalmente en 1917, aunque ya desde 1913 Gamio tenía intenciones de hacer estudios sobre el “tipo teotihuacano”, excavado junto a Boas un par de años antes, empezando en Teotihuacán y posteriormente, extendiéndose hacia las zonas concéntricas hasta llegar a los límites con Veracruz.⁸⁰ Aunado a ello, Renato González Mello señala que, probablemente, al igual que Andrés Molina Enríquez (1868-1940) en 1909, Gamio consideró la zona del valle central como la de mayor importancia geopolítica, además de ofrecer un sitio de análisis histórico ideal por sus monumentos y la

⁷⁸ Piénsese por ejemplo en Enrique González Prada, quien postuló que: “Nada cambia más pronto ni más radicalmente la psicología del hombre que la propiedad”. E. González Prada, “Nuestros indios” [1904]. En *Páginas libres. Horas de lucha*. (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1976), 332-343; 342.

⁷⁹ Es probable que el largo periodo de impresión se debiera a la complejidad editorial y la extensión de la obra. Los tres volúmenes incluían numerosas imágenes a color, viñetas, mapas plegables, diagramas y fotografías. De acuerdo con el testimonio de Gamio, la impresión inició en 1919 y tuvo varias interrupciones, lo cual ocasionó que saliera a la luz hasta 1922. Manuel Gamio, “Advertencia”, *La población del Valle de Teotihuacán. El medio en que se ha desarrollado. Su evolución étnica y social. Iniciativas para procurar su mejoramiento, 3 tomos*. (México: Dirección de Antropología, 1922), CII.

⁸⁰ Correspondencia Gamio a Boas, 11 de agosto de 1913. Archivo Manuel Gamio, Museo Nacional de Antropología (en adelante, MG-MNA).

proximidad a la capital,⁸¹ por lo que fue allí donde inició los primeros estudios.⁸² El periodo de trabajo se prolongaría hasta 1925, cuando se montó una obra teatral llamada *Tlahuicole*, poco antes de que Gamio fuera cesado de su puesto como subsecretario de Educación Pública.⁸³

Es difícil dimensionar la trascendencia del proyecto para el campo intelectual y artístico del momento. Había un claro interés por parte de Gamio en destacar su papel dentro de la vanguardia científica, con métodos de investigación que enfatizaban las cualidades históricas de los objetos y sus materiales. A su vez, el investigador tenía plena conciencia de la importancia de la difusión y la posibilidad de sus alcances, no sólo en términos educativos y sociales, sino también económicos, turísticos y políticos. En ese sentido, el proyecto editorial,⁸⁴ las exposiciones y los productos cinematográficos derivados del estudio dejan ver las múltiples vías a través de las cuales circuló este modelo de estudio *integral*, cuyo impacto trascendió la disciplina arqueológica y resonó en los proyectos de estudio emprendidos en el Perú. En especial, fue el proyecto editorial el que tuvo mayor alcance en el campo intelectual. Muestra de ello es la obra *Opiniones y juicios*

⁸¹ Renato González Mello, “Manuel Gamio, Diego Rivera...”, 164.

⁸² A ello habría que añadir el importante papel que Teotihuacán tenía en el ámbito cultural desde el siglo XIX y el prestigio que adquirió a partir de los trabajos arqueológicos de Leopoldo Batres para el Centenario de la Independencia y como sede del XVII Congreso de Americanistas, en 1910.

⁸³ Aurelio de los Reyes, *Manuel Gamio y el cine*. (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1991), 99.

⁸⁴ Puede decirse que se trató de un proyecto editorial en un sentido amplio, al considerar las diversas publicaciones asociadas con el estudio, dirigidas a distintos públicos e intereses. En 1921, Gamio publicó la *Guía para visitar la ciudad arqueológica de Teotihuacán*. (México: Secretaría de Agricultura y Fomento, 1921), reeditada nuevamente en 1922 y traducida al inglés. Además, en 1922 se publicó la *Introducción, síntesis y conclusiones de la obra La población del Valle de Teotihuacán* (México: Talleres Gráficos de la Nación, 1922) y el folleto sobre la *Exposición de la Dirección de Antropología sobre la población del Valle de Teotihuacán* (México: Secretaría de Agricultura y Fomento, 1922). Aunado a ello, Gamio también publicó la revista *Ethnos* (1920-1925) donde dio a conocer los hallazgos y noticias sobre el trabajo en Teotihuacán.

críticos sobre la obra La población del Valle de Teotihuacán, publicada en 1924, en la cual se reunieron las opiniones de diversos especialistas y diplomáticos de veintidós países del mundo.⁸⁵

Además, el libro fue uno de los vehículos más importantes y perdurables del estilo teotihuacano que Gamio buscaba promover, según él mismo explicaba:

Con el fin de mostrar la riqueza de motivos decorativos que existen en el valle, tanto prehispánicos como coloniales, así como la conveniencia de aplicarlos en las bellas artes contemporáneas, se seleccionaron algunos de ellos para dibujar las cornisas, capiteles y remates que aparecen en esta obra, así como para componer los frisos que decoran los muros del Museo Regional.⁸⁶

De acuerdo con Gamio, el *estudio integral* de la población del Valle de Teotihuacán permitiría obtener un conocimiento en conjunto, con el cual se podría gobernar lógicamente, tomando en cuenta las particularidades de México, cuya población heterogénea habitaba en territorios extremadamente diferenciados.⁸⁷ Este argumento, que ligaba el conocimiento antropológico a un mejor desempeño político y gubernamental,

⁸⁵ Véase Manuel Gamio, *Opiniones y juicios críticos sobre la obra* La población del Valle de Teotihuacán *de la Dirección de Antropología*. (México: Secretaría de Agricultura y Fomento, 1924). A nivel local, puede pensarse que *La Población del Valle de Teotihuacán* se volvió un bien preciado, difícil de conseguir al interior del territorio nacional. Como explicara Gamio a Rafael Heliodoro Valle, entonces secretario de José Vasconcelos, en respuesta a su petición de que le enviara un ejemplar de la obra, en 1922 los Talleres Gráficos de la Nación habían publicado unos cuantos ejemplares para distribuir entre los colaboradores y el resto, se habían enviado al Congreso de Americanistas en Brasil. Por ello, ni el mismo Gamio contaba con ejemplares adicionales. Para 1924, cuando Valle volvió a solicitar ejemplares para llevar al Perú, en ocasión del Centenario por la Batalla de Ayacucho, Gamio sólo le remitió uno, aduciendo que la obra se encontraba agotada. Con ello podemos pensar que la distribución se realizó prioritariamente hacia el exterior. Véase correspondencia entre Manuel Gamio y Rafael Heliodoro Valle, 17-19 de agosto de 1922 y 24-25 de octubre de 1924. Fondo Rafael Heliodoro Valle del Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México (en adelante, RHV-FR-BNM).

⁸⁶ Manuel Gamio, , “Introducción”. En *La población del Valle de Teotihuacán*, XCII.

⁸⁷ Manuel Gamio, *La población del Valle de Teotihuacán. El medio en que se ha desarrollado. Su evolución étnica y social. Iniciativas para procurar su mejoramiento*, tomo 1 (México: Dirección de Antropología, 1922), X.

había sido enunciado desde 1916, en *Forjando Patria*;⁸⁸ para 1925, Gamio añadiría un énfasis en la utilidad del conocimiento de la cultura material indígena o «el folklore», como un instrumento para formular reglas de gobierno e impulsar el proyecto de modernización de las poblaciones indígenas.⁸⁹ Dicha elaboración convertía a la antropología en una herramienta imprescindible para el ejercicio político y los proyectos de incorporación de las poblaciones indígenas a la modernidad; pero, ¿cómo entendía Gamio la modernidad?

Además del estudio desarrollado por distintos especialistas, el proyecto en Teotihuacán también implementó una serie de mejoras de infraestructura y comunicación, promovió el consumo de bienes locales y el reparto de tierras, difundió medidas de salud e higiene, así como métodos de cultivo más óptimos. Se fundó una Escuela Regional, se produjo material cinematográfico para contribuir a la educación de la población y se inauguró un teatro al aire libre, diseñado por Carlos Noriega Hope y Rafael Yela Günther, en el cual los mismos pobladores montaron obras teatrales.⁹⁰ A su vez, se dedicó especial atención a crear un corpus de representación del paisaje y la cultura del valle. Parte de esa labor fue realizada por Francisco Goitia, en la plástica; Ignacio Marquina, en los planos y reproducciones arquitectónicas; Julián Carrillo y Alba Herrera y Ogazón, en la música; José María Lupercio, en la fotografía; los dibujantes Agustín

⁸⁸ Manuel Gamio, *Forjando patria*, 45-46.

⁸⁹ Manuel Gamio, “El aspecto utilitario del Folklore”, *Mexican Folkways*, núm. 1 (junio-julio 1925): 7-8.

⁹⁰ Manuel Gamio, , “Introducción”. En *La población del Valle de Teotihuacán*, LXXXVII-XCI.

García, José S. León, Carlos González, Mateo A. Saldaña y Valerio Prieto, así como el mencionado Yela Günther, para las viñetas de portada de los tres volúmenes de la obra.⁹¹

Una de las iniciativas más importantes dentro del proyecto fue la revitalización de las antiguas industrias regionales. Gamio argumentaba al respecto que las industrias modernas en México tendían al avance lento y lleno de vicisitudes, lo cual lo ponía en desventaja frente a otros países cuya producción industrial se perfeccionaba día con día, a precios cada vez más bajos.⁹² Ante ello, el antropólogo planteaba como alternativa el fortalecimiento de las industrias nacionales y, sobre todo, de las industrias típicas indígenas; aunque recomendaba actuar con cautela, para evitar una modernización técnica excesiva que opacara el carácter típico de las creaciones.⁹³

De ese modo, la cerámica, a la par del tallado en obsidiana, fue la primera de las industrias que se impulsó con miras a fomentar el trabajo textil y el tejido con fibra de maguey posteriormente.⁹⁴ Para ello, se implementaron talleres de cerámica y se eligió a un grupo de alfareros para que estudiaran la técnica de la mayólica en Puebla, por ser la “que tiene más demanda y es más remunerativa que la se produce en el valle.”⁹⁵ Asimismo, se construyó un horno de cocción y se promovió el estudio de las técnicas para el esmalte y la coloración de los productos de barro. Gamio informaba que, para entonces, la cerámica ya se vendía en los alrededores de la región, en las estaciones de ferrocarril y en la misma capital. Sin embargo, el autor advertía a sus lectores: “Debe tenerse presente que la

⁹¹ Manuel Gamio, , “Introducción”. En *La población del Valle de Teotihuacán*, CI-CII.

⁹² Manuel Gamio, “Las industrias indígenas y la cerámica teotihuacana”, *Ethnos*, 2ª época, tomo I, núm. 1, (nov de 1922 – ene 1923): 52-56; 52.

⁹³ Manuel Gamio, “Las industrias indígenas y la cerámica teotihuacana”, 52.

⁹⁴ Manuel Gamio, “Las industrias indígenas y la cerámica teotihuacana”, 52.

⁹⁵ Manuel Gamio, , “Introducción”. En *La población del Valle de Teotihuacán*, XCI.

Dirección sólo procura industrializar la producción y venta de cerámica, de acuerdo con los métodos modernos; pero deja que se exprese y desarrolle espontáneamente la personalidad artística de los alfareros.”⁹⁶

Una fotografía publicada en *La población del Valle de Teotihuacán* permite imaginar cómo se materializó la iniciativa de cerámica moderna impulsada por Gamio (fig. 1). La imagen muestra un conjunto de piezas de barro rojo, decoradas con motivos florales y elementos orgánicos. Los motivos distan del «estilo teotihuacano» estudiado por Gamio en la misma obra, aproximándose más a los diseños de la loza de Puebla del tipo doméstico, por lo que es posible inferir que dichos ejemplares formaban parte de los primeros resultados del taller. Entre las piezas de la fotografía, destaca la forma de la jarra central por el relieve antropomorfo a la altura de la vertedera, que remite a algunas de las cornisas publicadas en la obra impresa. Otro conjunto de imágenes fue publicado en la revista *Ethnos* (1920-1925), a inicios de 1923 (fig. 2 y 3). En ese caso, se trataba de piezas de barro blanco, esmaltadas, con mayor profusión y estilización en las decoraciones. Algunos de los motivos coincidían con las formas registradas por Best Maugard en el *Álbum de colecciones arqueológicas* (1921) y en el *Método de dibujo* (1923), lo que abre la posibilidad de que los artesanos hayan retomado algunas de las sugerencias del artista para sus composiciones.

Quizá lo más distintivo entre los primeros ejemplares y los segundos, publicados en *Ethnos*, es el tipo de piezas retratadas. Las de barro rojo incluían vasijas, cántaros y ollas con un fin más utilitario, mientras que las piezas de barro blanco, entre las que se encontraban tibores, platos decorativos y floreros, estaban orientadas a un uso decorativo.

⁹⁶ Manuel Gamio, , “Introducción”. En *La población del Valle de Teotihuacán*, XCI-XCII.

En 1933, un lote de cerámica moderna teotihuacana llegó al Museo Nacional de Antropología. La lista de obra que lo acompañaba incluía piezas de barro negro, blanco y rojo, con diseños fitomorfos en la mayoría de ellas y varios ejemplares con relieves semejantes.⁹⁷ Lo anterior da cuenta de la diversificación en la técnica y materiales de la cerámica moderna, orientada probablemente a distintos públicos. Asimismo, la lista de obra deja ver que uno de los diseños más frecuentes entre las piezas registradas fueron las cabecitas de tipo teotihuacano y las máscaras, diseño recuperado de algunas de las piezas arqueológicas encontradas en el sitio y que también se extendió a la obsidiana, lo cual sugiere que, aunque inicialmente el modelo estético que se siguió fue el poblano –con fuerte influencia española y oriental–, paulatinamente se fue incorporando la iconografía teotihuacana a las piezas.

El afán de modernizar las técnicas y estilizar los diseños de las artes populares motivó otras iniciativas emprendidas durante esos años, en distintas regiones de México, y también del Perú. Haydeé López Hernández ha estudiado, por ejemplo, la labor realizada en 1920 por la Sección de Fomento de las Artes Etnográficas Indígenas, en el Departamento de Etnografía del Museo Nacional, dirigido por Miguel Othón de Mendizábal (1890-1945). En dicho proyecto se puso en evidencia un esfuerzo por ampliar el conocimiento sobre los productos artísticos de las poblaciones indígenas de Michoacán, Oaxaca y Puebla en particular, así como por darlos a conocer y encauzar su elaboración, bajo “modificaciones atinadas”.⁹⁸

⁹⁷ “Relación de objetos etnográficos expuestos en el salón 6, vitrina 14, clasificación XIV. Cerámica moderna de Teotihuacán, México” (1933) AHMNA, vol. 434, exp. 30. fs. 223-227.

⁹⁸ Haydeé López Hernández, “Arte, folklore e industria: artes populares e indigenismo en México: 1920-1946”, *Journal of Latin American and Caribbean Ethnic Studies*. En traducción al

La Sección impulsó proyectos en colaboración con Ramón Alva de la Canal, Gabriel Fernández Ledesma y Humberto Garavito, entonces alumnos de la Escuela Nacional de Bellas Artes, así como con el crítico y artista Raziel Cabildo, quienes realizaban dibujos y diseños que habrían de “rejuvenecer la[s] industria[s]” textil, cerámica y plumaria.⁹⁹ Dentro de los proyectos de la Sección, Renato Molina Enríquez fue comisionado para evaluar la enseñanza de la decoración cerámica en la Academia de Bellas Artes de Puebla. El informe presentado en 1922 revelaba la decepción de los inspectores al notar una desafortunada orientación hacia las ornamentaciones “pseudo-aztecas”, ante lo cual se recomendaba una inmediata “labor depuratoria”, conducida con discreción para evitar “lesionar el carácter típico de las decoraciones” poblanas.¹⁰⁰

El asunto era delicado: estaba en juego aquella cualidad que determinaba el valor artístico y cultural de los objetos, en correspondencia con su afiliación regional, a la vez que su cabal reconocimiento como expresión nacional. Una cualidad, argumentaban, susceptible de desviarse y corromperse ante el gusto estético o la ignorancia de alguien desautorizado: la autenticidad. Nadie deseaba que ocurriera lo que había sucedido en Jalisco, donde un grupo de “artistas pintores tapatíos” –cuyas iniciativas se abordarán en el siguiente capítulo– eran responsables de un “delito de leso arte, [...un] desastre,” al

inglés y en prensa. Este último objetivo puede entenderse como una respuesta directa al proyecto impulsado por Gerardo Murillo en Tlaquepaque, en 1914, quien fundó un taller de cerámica junto a su hermano, Luis Murillo y alentó a los artesanos a incorporar motivos prehispánicos provenientes de distintos códices. Lo anterior se analizará con mayor detalle en el segundo capítulo.

⁹⁹ Juan del Sena, “El renacimiento de un arte autóctono”, *El Universal Ilustrado*, IV, núm. 204, (31 de marzo de 1921): 30-31; Fausto Ramírez, *Crónica de las artes plásticas en los años de López Velarde 1914-1921*. (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1990), 145.

¹⁰⁰ Renato Molina Enríquez, “Informe de labores del Departamento de Etnografía Aborigen”, 6 de enero de 1922. AHMNA, vol. 40, exp. 36. fs. 219-221.

promover la incorporación de motivos prehispánicos provenientes de distintos códigos, dando como resultado ornamentaciones híbridas.¹⁰¹

Este tipo de encuentros entre artistas y antropólogos –o etnólogos–, con artistas populares son un espacio idóneo para entender a las artes populares en ese periodo, como una materialización de los espacios de negociación entre ambos, o lo que Mary Louise Pratt ha llamado “zonas de contacto”;¹⁰² un territorio social en el cual culturas dispares convergen y se confrontan, mediadas por relaciones de subordinación asimétricas,¹⁰³ donde tienen lugar distintos fenómenos, uno en particular importante para el caso que se analiza aquí: la transculturación. Entendida como la selección e invención que los grupos subordinados ejercen a partir de las pautas y materiales que les son transmitidos por la cultura dominante,¹⁰⁴ la transculturación en el caso de las artes populares, constituyó un espacio –por reducido que fuera– en el que los grupos subordinados definieron las narrativas que incorporarían a sus creaciones, les otorgaron sentido y entablaron ciertas pautas de negociación con las demandas del mercado turístico y la modernidad. Su contraparte en este caso, fue un gradual proceso de apropiación por parte de los grupos dominantes, que se manifestó en la adquisición de piezas y objetos para integrar las colecciones de los museos nacionales, así como en la incorporación de motivos, colores y formas de representación de la cultura material de los grupos subordinados, a la creación artística de los grupos dominantes.

¹⁰¹ Renato Molina Enríquez, “Informe de labores del Departamento de Etnografía Aborigen”.

¹⁰² Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. 2ª ed. (Londres / Nueva York: Routledge, 2008), 7.

¹⁰³ Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes*, 7.

¹⁰⁴ Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes*, 7.

Un ejemplo en ese sentido puede observarse con la reactivación del tallado en obsidiana. En 1985, un grupo de artesanos de Teotihuacán que colaboraron con Gamio desde su llegada a la región fueron entrevistados. Varios de ellos participaron en las obras teatrales *Los novios* y *Las primeras flores*, montadas en el teatro al aire libre, así como en la película *La rebelión*, realizada en ese mismo periodo.¹⁰⁵ “¿O sea que hasta ese momento no se estaba trabajando aquí la obsidiana?”, les preguntaba el entrevistador. A lo que ellos respondieron:

—No, no se conocía, quien la descubrió, fue don Manuel Gamio.

—Había mucha obsidiana en todos los terrenos y no se utilizaba para nada, y él empezaba a decir, “ay qué bonita piedra, qué bonito brilla, por qué no podemos hacer algo.”

[...]

—¿Y quién comenzó?

—Pues comenzó mi esposo, él trabajaba primero ahí, en la escuela, porque era maestro de pequeñas industrias, ya después lo quitaron [...] y entonces él puso un tallercito en la casa; lo primero que hizo se fue a llevarlas si se podían vender a México y lo primero que llevó fue a Sanborn’s ahí en Madero, y allí conoció al señor Davis que era el encargado en esos tiempos y le gustaron las piedritas, pues era barato, no sabía el valor de la piedra, él le dio un valor porque lo del trabajo, lo de la lija que gasto, y le dice bueno, cuánto vale, hizo **unas piedritas, unas caritas nada más con unas rayitas en los ojos y en la boca** y le dice bueno, ¿cuánto valdrá? Pues ahí será \$0.24 centavos en cada piedra, en esos tiempos creo que llevó una docena y las vendió.¹⁰⁶

El testimonio de Inés de la Peña deja ver, por un lado, cómo se dio la reapropiación de la máscara entre los talladores teotihuacanos y la poca –o nula– identificación de tal motivo como un elemento «propio» de su imaginario visual. Sin embargo, éste perduraría como

¹⁰⁵ Autor no identificado, “Entrevistas en Teotihuacán [realizadas a Inés de la Peña, Toribio Oliva Martínez, Martín Bazán y Luis Oliva Oliva], 1985”, caja 7, exp. 85, 10 f., MG-MNA, 1-3.

¹⁰⁶ Autor no identificado, “Entrevistas en Teotihuacán [realizadas a Inés de la Peña, Toribio Oliva Martínez, Martín Bazán y Luis Oliva Oliva], 1985”, caja 7, exp. 85, 10 f., MG-MNA, 3-4. Énfasis añadido.

uno de los motivos más recurrentes de las piezas en obsidiana, vigente hasta la actualidad. Por otro lado, permite vislumbrar los mecanismos de inserción de las piezas de obsidiana en el mercado metropolitano de arte popular, y el carácter improvisado de su puesta en valor, a partir del contacto con el joyero y coleccionista Frederick Davis (1880-1961), quien fue de los primeros agentes en promover la creación de un mercado de artes populares en la ciudad.¹⁰⁷

El trabajo de orfebrería del propio Davis revela su interés por retomar motivos prehispánicos para sus diseños. Un ejemplo notable es el *Brazalete con símbolo de espiral* [*Swirl Glyph Cuff Bracelet*, ca. 1935], basado en un sello teotihuacano, proveniente de Culhuacán, en el Valle de México (fig. 4 y 5). En él se conserva intacto el motivo, al igual que la función repetitiva y rítmica del sello. Otra pieza semejante, atribuida a Davis, es el *Broche con máscara azteca de plata mexicana* [*Aztec Mask Brooch Mexican Silver Sanborn's Fred Davis*], ca. 1922-1940], ahora en venta, cuya imagen remite a las máscaras teotihuacanas (fig. 6).¹⁰⁸ Al reverso, el broche lleva la inscripción: “Plata. Hecho en México”, lo que conduce a pensar a los vendedores que se trataba de una pieza elaborada para Sanborn's, durante el periodo que Fred Davis estuvo al frente de la galería. Con un alto grado de estilización, en la pieza se conjuga el rostro, motivo frecuente de la

¹⁰⁷ Davis había llegado a México en 1910, como agente de la Sonora News Company, la cual contaba con trece sedes en el territorio mexicano. Sus constantes viajes por la República le llevaron a conocer de cerca la producción local de artes populares de distintos puntos del país.¹⁰⁷ Posteriormente, abrió su propia galería donde vendía artes populares y sus creaciones, así como las de amigos cercanos, como William Spratling.¹⁰⁷ En 1933, Frank Sanborn invitó a Davis a incorporar la galería a su tienda departamental, Sanborn's. Véase Kevin M. Chrisman, *Meet me at Sanborns: Labor, Leisure, Gender and Sexuality in Twentieth-Century Mexico*. Tesis de Doctorado. (Toronto: York University, 2008), 147-148.

¹⁰⁸ La información proporcionada por Etsy.com señala que, aunque no tiene firma, se trata de una máscara “al estilo de Fred Davis”.

obsidiana teotihuacana moderna, con un delicado trabajo de filigrana y granulado, así como dos turquesas engastadas. Los elementos decorativos en plata, al estilo art decó, enfatizan la teatralidad de la máscara prehispánica, a la vez que la modernizan en la forma y en el uso. A su vez, puede verse que ya era una pieza pensada para un público turístico del extranjero, probablemente estadounidense. Sin embargo, la ambigüedad en la autoría y en el nombre –*Broche azteca*– demuestra cómo se fueron desdibujando gradualmente el rastro de su origen regional y el momento de su «reaparición» en el imaginario de los creadores, un proceso frecuente en el arte popular elaborado durante ese periodo.

Volviendo al caso de Gamio, sus esfuerzos por reactivar las antiguas industrias regionales formaron parte del propósito de restablecer el conocimiento y sentido de pertenencia de las poblaciones indígenas modernas en relación con los habitantes prehispánicos que habitaron el mismo territorio, fortaleciendo así la visión de continuidad histórica que proyectaba en ellas. Aunado a ello, una de las particularidades de su proyecto reside en su visión sobre el papel de la técnica.¹⁰⁹ Era mediante ésta –para el caso de las artes populares– como las poblaciones indígenas podrían incorporarse a la modernidad, al aprender nuevos métodos de producción que les permitieran incrementar la calidad de sus productos, bajar costos y emplear recursos de probado éxito comercial.

Como contraparte de esta iniciativa, Gamio contemplaba también una exhortación a los artistas y arquitectos capitalinos –emitida en obras como *Forjando Patria* y sus editoriales y artículos publicados en *Ethnos*–, para que se familiarizaran con la historia prehispánica e incorporaran motivos de dichas culturas en su obra, en particular, de la teotihuacana y la maya, por ofrecer “elementos de forma y decoración en los que palpita

¹⁰⁹ Renato González Mello, “Manuel Gamio, Diego Rivera...”, 184.

suavemente un ritmo que los hombres de la actualidad pueden sentir”.¹¹⁰ Para Gamio, las formas del tipo teotihuacano se distinguían por su belleza y serenidad. Este era el caso de las líneas rectas y los elementos geométricos, cuyos remates se suavizaban con líneas curvas. Del mismo modo, las representaciones humanas de los murales se presentaban estilizadas y los motivos decorativos animales y vegetales resultaban más comprensibles para los espectadores, al no caer en el “extremado convencionalismo” azteca.¹¹¹

En cambio, el antropólogo consideraba innecesario y poco recomendable retomar las técnicas de construcción y la disposición interior de los edificios prehispánicos, al ser enteramente inadecuados para los nuevos tiempos; por el contrario, la belleza de la forma, la decoración y el colorido exterior de los conjuntos arquitectónicos era imperecedera y eterna.¹¹² De ese modo, a través de textos dirigidos a la comunidad intelectual y artística capitalina, Gamio postuló la estética decorativa teotihuacana como la mejor alternativa para el programa de renacimiento artístico neoprehispánico, la cual habría de integrarse a la técnica y los métodos de construcción modernos, para conjugar un estilo más acorde con los “hombres de la actualidad”. La técnica tenía, como en el caso de la cerámica, un papel semejante al de la ciencia, en ambos casos constituía el método de modernización e integración de las heterogéneas poblaciones que habitaban el territorio mexicano, en sus distintos “grados de desarrollo”.

Como puede observarse, la propuesta de Gamio tendía hacia la incorporación iconográfica de la cultura visual prehispánica en el arte de su tiempo; su apuesta era por la

¹¹⁰ Manuel Gamio, “Los estilos arquitectónicos neo-indígenas”, 1921, caja 7, exp. 66, 6 f., MG-MNA.

¹¹¹ Manuel Gamio, “Los estilos arquitectónicos neo-indígenas”, 1921, 5-6.

¹¹² Manuel Gamio, “Los estilos arquitectónicos neo-indígenas”, 1921, 2-3.

síntesis estética, basada en un conocimiento histórico, pero dirigido a la modernidad. En contraste, el interés de otros artistas se limitaba a incorporar la representación de ciertas piezas en sus imágenes, con un mero propósito evocativo del pasado y “lo indígena”, lo cual, en opinión del antropólogo, era una expresión de desconocimiento. Así, en sus diversos escritos, Gamio incitó a los artistas a cultivar el conocimiento sobre las culturas del pasado e incorporar motivos decorativos y elementos gráficos esenciales en su labor creativa, siempre buscando una conexión con las necesidades del presente.¹¹³ Así, Rafael Yela Günther fue uno de los artistas más cercanos a Gamio, y uno de los que encarnó su visión del artista moderno.

Rafael Yela Günther y el relato sobre el origen

Uno de los argumentos presentes en la obra de Gamio era que podía observarse una notoria involución a lo largo de sus tres etapas de desarrollo de la población de Teotihuacán.¹¹⁴ Mientras los pobladores del Valle del periodo prehispánico ostentaban un desarrollo intelectual y material floreciente, el periodo colonial significó la destrucción de la mayor parte de sus tradiciones e industrias. Sólo la arquitectura colonial permaneció como un remanente artístico de esa época. La población contemporánea, por su parte, vivía en una decadencia acentuada por la pérdida de la propiedad agraria y el nulo reconocimiento de sus derechos, además del casi total olvido de sus antiguas industrias.¹¹⁵

En cierta medida, esta narrativa de involución se tradujo a las tres viñetas elaboradas por

¹¹³ Véase Manuel Gamio, “La Dirección de las Bellas Artes”. En *Forjando Patria*, 89-93; “Los estilos arquitectónicos nacionales” (1921); “Decoración arqueológica mexicana”. *Ethnos*, tomo I, núm. 5 (agosto 1920): 126-128.

¹¹⁴ Manuel Gamio, “Introducción”. En *La población del Valle de Teotihuacán*, XIX.

¹¹⁵ Manuel Gamio, “Introducción”. En *La población del Valle de Teotihuacán*, XIX.

el artista guatemalteco, Rafael Yela Günther (1888-1942), destinadas a las portadas de los tres volúmenes de la obra impresa, bajo el título, *Tríptico de la raza* (1922) (fig. 7-9).¹¹⁶

Rafael Yela Günther se había formado como escultor desde una edad temprana por instrucción de su padre, propietario de una marmolería, y luego, bajo la enseñanza del escultor venezolano, promotor del impresionismo francés, Santiago González (1850-1909).¹¹⁷ La noticia de su llegada a México, el 12 de mayo de 1921, se acompañaba de una explicación sobre los propósitos de su visita. Cercano amigo de Carlos Mérida e interesado también en la cultura maya, el escultor se proponía estudiar la escultura y arquitectura precolombinas, “dentro del concepto de la composición moderna.”¹¹⁸ La nota explicaba que el artista había tenido que salir del país, debido a la animadversión del presidente Manuel Estrada Cabrera (1857-1924) hacia su familia, por lo cual, además del estudio de fuentes prehispánicas, también aspiraba a asentarse en la Ciudad de México, organizar una exposición y montar un estudio de escultura.¹¹⁹

Poco después de su llegada, Yela Günther empezó a colaborar en el proyecto de Teotihuacán.¹²⁰ Como Francisco Goitia y el dramaturgo Rafael Saavedra, el guatemalteco

¹¹⁶ Manuel Horta, “El más Grande Escultor de Guatemala. R. Yela Gunther”, *El Universal Ilustrado*, (29 de mayo de 1923): 19-20. Un análisis de la segunda viñeta puede encontrarse en Renato González Mello, “Manuel Gamio, Diego Rivera, and the Politics of Mexican Anthropology”, 183-184.

¹¹⁷ Luis Luján Muñoz, “Carlos Mérida, Rafael Yela Günther, Carlos Valenti, Sabartés y la plástica contemporánea de Guatemala”, *Anales de la Academia de Geografía e Historia de Guatemala*, año XVIII, tomo LVI, (enero-diciembre de 1982): 267-299.

¹¹⁸ Autor desconocido, “Se encuentra entre nosotros el joven escultor guatemalteco, Rafael Yela Gunther...”, *Excelsior*, (12 de mayo de 1921): 8.

¹¹⁹ Autor desconocido, “Se encuentra entre nosotros el joven escultor guatemalteco...”, 8.

¹²⁰ Correspondencia de Rafael Yela Günther con Rafael Heliodoro Valle, 24 de diciembre de 1923 y 28 de junio de 1924, RHV-FR-BNM, ERHC exp. 2161, 1922-1924, 3 doc. Tras su partida, Yela Günther se dirigió al Museo de Santa Fe, Nuevo México, donde realizó estudios sobre las poblaciones nativas del sur de Estados Unidos y en 1925, fue comisionado para llevar a cabo un conjunto de murales para la Embajada mexicana, en Washington. Desde allá, continuó

también experimentó lo que Jean Charlot llamó un “aislamiento eremítico al pie de las pirámides de Teotihuacán”,¹²¹ metodología que, de acuerdo con Gamio, permitía a los artistas estimar cabalmente “la poderosa influencia que el paisaje del valle ha[bía] ejercido desde remotos tiempos en la mente de los habitantes,” para identificarse y hacer suya la existencia del “hombre del valle”.¹²² En ese sentido, no resulta extraño que el paisaje adquiriera un protagonismo central en la obra de Yela Günther, al punto de fungir como la base narrativa del *Tríptico de la raza*.

El artista realizó dos versiones del *Tríptico*: una serie de bajorrelieves para la exposición del Museo Regional de Teotihuacán (1921; fig. 10-12) y las tres viñetas destinadas a las publicaciones impresas (1922). En ambos casos, los *Trípticos* marcaron la pauta visual del relato histórico en tres tiempos –prehispánico, colonial y contemporáneo–, que organizaba la obra bibliográfica y el montaje de la exposición. En dicha secuencia, la representación de los personajes y su grado de bienestar se encontraban en estrecha relación con la representación del paisaje. Mientras la primera imagen demostraba una identificación plena entre el valle, los personajes y su producción cultural, la segunda, enfatizaba la escisión que había significado el proceso de evangelización de la población y la emergencia de varias escalas morales, asociadas al trabajo y la fe. Finalmente, la tercera imagen, correspondiente al supuesto estado de degradación máxima, presentaba un árido panorama del valle, donde los personajes se desplazaban con el producto de su trabajo a

colaborando con la Dirección de Antropología en México. Luis Luján Muñoz, “Carlos Mérida, Rafael Yela Günther...”, 295.

¹²¹ Jean Charlot, “El Papel de Rafael Yela Gunther en el Actual Movimiento de Arte”. En *Escritos Sobre Arte Mexicano*. Ed. Peter Morse y John Charlot. Disponible en el Archivo Jean Charlot: <https://jeancharlot.org/escritos/charlotescritos10.html> [consulta: 08/feb/2020].

¹²² Manuel Gamio, “Introducción”. En *La población del Valle de Teotihuacán I*, XCIV.

cuestas, acompañados de dos famélicos canes, aludiendo a la pérdida de la propiedad privada y la imposibilidad de aprovechar los recursos de la tierra.

Así, puede verse que es a partir del contraste entre la primera y la tercera imágenes como se configuraba el relato de «involución» que Gamio planteaba y sobre el cual recaía la advertencia respecto de una de las preocupaciones centrales para los intelectuales de ese momento: “la gigantesca masa indígena continúa inerte y aletargada –alertaba Gamio–, constituyendo el más serio obstáculo, que no sólo afecta al progreso del país, sino que hace imposible la existencia de la nacionalidad.”¹²³ A diferencia de otras representaciones en las cuales los indígenas se presentaban como efigies atemporales o alegorías racializadas de determinados valores imperecederos, en el caso de la obra de Yela Günther era imprescindible marcar las distancias temporales entre la población prehispánica y la moderna. Si bien la secuencia favorecía el argumento de continuidad histórica, también evidenciaba la actualidad del “problema indígena” a partir de un discurso sobre el despojo económico y cultural de la población moderna.

Tres pautas de contraste entre lo prehispánico y lo contemporáneo pueden identificarse en la secuencia, en estrecha relación con los postulados derivados de Herder, latentes en los nacionalismos de inicios del siglo XX. En primer lugar, los cuerpos representados. La primera imagen muestra a cuatro personajes semidesnudos en una composición piramidal, asociados a diversos trabajos manuales. Mientras las dos mujeres de la base parecen asociarse a labores femeninas como la maternidad y la molienda del maíz, la efigie masculina, de pie, porta herramientas para el cultivo, junto a su contraparte

¹²³ Manuel Gamio, “Algunas Sugestiones a los Misioneros Indianistas”. Disertación presentada en el Congreso de Misioneros, publicada en *Ethnos*, 2ª época, tomo 1, núm 1, (noviembre 1922-enero 1923): 59-63; 59.

femenina, que sostiene una vasija. Situados en medio del gran valle, los personajes se hallan rodeados de las diversas piezas y motivos encontrados durante los periodos de excavación en Teotihuacán, conformando un amplio paisaje cultural (fig. 7). En conjunto, tanto los elementos de cultivo y la cerámica, como los motivos iconográficos y la almena, al centro de la composición, pueden entenderse como parte de un conjunto de artefactos que denotaban el carácter civilizado de la población prehispánica teotihuacana, siguiendo postulados como los de Lewis Henry Morgan (1818-1881) para distinguir los “periodos étnicos” de la historia humana. Con ello, se asentaba que dicha población no sólo había desarrollado la cerámica, sino también la tecnología propia para el cultivo y la arquitectura en piedra.¹²⁴

El rasgo particular de los cuerpos es su desnudez. Una larga tradición desde las imágenes de Jan van der Straet a las pinturas de castas novohispanas han recurrido a la representación de cuerpos desnudos con alusiones implícitas a “lo primitivo” e incivilizado, apoyándose en una indisociable relación entre el cuerpo y la naturaleza. En este caso, la viñeta de Yela Günther retoma un entorno edénico para evidenciar el carácter

¹²⁴ En su libro *Ancient Society* (1877), L. H. Morgan había establecido el salvajismo, la barbarie y la civilización como los tres grandes “periodos étnicos” de la humanidad, basándose en una serie de rasgos que permitían a su vez varias subdivisiones. En ese esquema, la invención de la cerámica constituía la pauta más eficaz y contundente –aunque arbitraria– para distinguir el paso del salvajismo al barbarismo. La domesticación de animales y el uso de instrumentos de hierro era la siguiente pauta para definir en qué etapa de barbarismo se encontraban las poblaciones antiguas. Para Morgan, las sociedades mesoamericanas y andinas se ubicaban entre el barbarismo medio y superior, sin haber alcanzado el estado civilizado por no haber desarrollado un alfabeto fonético y una escritura. De ese modo, parte del argumento antropológico que en Perú y México se buscaba postular era que ciertas poblaciones precolombinas de ambos territorios sí habían alcanzado dicho estado civilizatorio y que su escritura se hallaba inscrita en otros artefactos materiales como la cerámica y los textiles. Véase Lewis Henry Morgan, *Ancient Society or Researches in the Lines of Human Progress from Savagery through Barbarism to Civilization*. (Nueva Delhi / Calcutta: KP Bagchi & Company, 1877), 9-12; Haydeé López Hernández, *En busca del alma nacional*, 86.

idealizado de ese pasado, donde cuerpos y territorio parecían formar parte de una misma entidad, conectados a través de la fuerza vital herderiana. Sin embargo, la ausencia de vestimenta no implica una carencia total de indumentaria; las mujeres portan tocados en la cabeza y joyería en el caso de la figura femenina de pie, indicando cierto grado de distinción social. En contraste, los cuerpos indígenas de la población moderna se desplazan como seres oprimidos, en un gesto de resistencia frente a la adversidad. Con vestidos holgados y rebozos que envuelven su torso, las mujeres caminan pesadamente tocando el suelo con pies descalzos. Sus vientres abultados podrían sugerir un futuro aún imprevisible, un porvenir preñado de incertidumbre, contrario a la familia en desarrollo de la viñeta inicial. La figura masculina, por su parte, ha perdido los músculos torneados de los cuerpos del pasado y avanza encorvada sobre un burro.

El segundo punto de contraste, ya mencionado, es el paisaje, o lo que Herder concebía como el ambiente. Nuevamente la narrativa de involución ponía el acento en las cualidades fértiles del territorio en el pasado, y el oscuro porvenir de la población moderna, en un suelo árido con clima extremoso. Lo que en tiempos remotos era un paisaje compuesto por elementos culturales y naturales por igual, donde se pueden identificar diversos motivos provenientes de los incensarios tipo teatro, como crótalos, mariposas y figuras marinas, flores cuatripétalas, figurillas retrato y figurillas con tocado horizontal, el paisaje de la viñeta contemporánea se había transformado en un escenario distópico y casi antagónico para sus habitantes; infértil cultural y vegetalmente.

Al vincular así la idea de fecundidad humana –indígena– con la fecundidad territorial, las imágenes establecían una estrecha relación entre el paisaje y los cuerpos femeninos representados, proyectando sobre ambos una mirada feminizada, racializada y

anacrónica que Ageeth Sluis ha denominado *camposcape*. Este tipo de representación constituyó un “vocabulario visual” proveniente del siglo XIX, asociado a la idea de que era en el paisaje rural y no en el urbano cosmopolita, donde se podía encontrar la “autenticidad” nacional.¹²⁵ Este paisaje idealizado, afirma Sluis, equiparó lo exótico o foráneo con lo femenino, volviendo igualmente deseables los cuerpos indígenas femeninos, desnudos y sanos, que las nostálgicas añoranzas de un Edén mexicano perdido, donde podían encontrarse las raíces y verdadera naturaleza de “lo mexicano”.¹²⁶ El énfasis erótico en los cuerpos femeninos indígenas y el territorio remoto es especialmente notable en el bajorrelieve de la población prehispánica, en el cual los volúmenes sugieren una voluptuosidad inocente e inadvertida para los propios personajes representados; pero también denotan una sexualidad contenida y delimitada en términos geográficos.

De esa manera, al reelaborar las relaciones entre desnudez indígena y paisaje, cuerpo femenino y territorio y potencial natural y cultural, Yela Günther también actualizaba un discurso estético con larga tradición para la mirada occidental, un discurso del deseo y la vigilancia: el de la conquista. La retórica visual del descubrimiento opera aquí a partir de la mirada del científico y el artista, quienes, como ha apuntado Renato González Mello, se atribuyen el papel de “misioneros de la Revolución”,¹²⁷ portadores de las herramientas del conocimiento para observar y penetrar en la psique de los *otros*, así como para brindarles las técnicas –de cultivo, de industrias manuales– que los pueden redimir. En

¹²⁵ Ageeth Sluis, *Deco Body, Deco City. Female Spectacle & Modernity in Mexico City, 1900-1939*. (Londres / Lincoln: University of Nebraska Press, 2016), 101-102.

¹²⁶ Ageeth Sluis, *Deco Body, Deco City...*, 102.

¹²⁷ Renato González Mello, “Manuel Gamio, Diego Rivera, and the Politics of Mexican Anthropology”, 184.

ese contexto, la cerámica y las industrias manuales fungieron como mediadoras en un plano temporal, entre un relato histórico idealizado y el incierto y errático presente de los pobladores teotihuacanos; a la vez que conectaron materialmente una pretérita estética «originaria» –y centralista– con la modernidad técnica de su presente. A través de imágenes como esta, la cultura material del pasado se volvió un marcador racial de lo indígena, lo prehispánico idealizado y lo rural.

Esta valoración de los cuerpos humanos y territoriales ideales, con un énfasis regional, será importante para pensar la relación de la obra de Yela Günther con el mural *Los alfareros de Guadalajara* (1921), de Carlos Orozco Romero, que se analizará en el siguiente capítulo. En ambas imágenes, contemporáneas entre sí, hay un fuerte discurso sobre la fertilidad y la pertenencia geográfica, que se traduce en la creación artística local y en las asociaciones visuales entre el cuerpo femenino y la loza de barro. No se trataba de una relación excepcional en esos años, por el contrario, dicha representación, enmarcada en espacios rurales, constituyó una de las formas admisibles para exhibir la desnudez femenina, en un periodo de intensa vigilancia y polémica sobre la aparición e intervención de la mujer en los espacios públicos, como Ageeth Sluis ha estudiado para el caso de la fuente del Teatro al aire libre en el Parque México (1927), de José María Fernández Urbina; una representación muy semejante a la de Yela Günther (fig. 13) en cuanto a la representación de la corporalidad femenina.¹²⁸

La particularidad de las imágenes de Yela era el sentido historicista de la secuencia, a partir del cual el paisaje edénico no sólo se traducía en un lugar externo al núcleo urbano, sino también ajeno temporalmente a la modernidad. Este fue un recurso importante para

¹²⁸ Ageeth Sluis, *Deco Body, Deco City...*, 102.

construir la imagen de un pasado deseable, añorable, libre de tensiones políticas y económicas, pero también accesible en moderadas dosis. Como lo sugería un anuncio en *Ethnos* (fig. 14) de 1920, el pasado podía ser un bien asequible, al cual era posible “viajar” a través de los objetos: libros antiguos, indumentaria de época o creaciones artísticas permitían “visitar” aquel tiempo remoto, a la vez que daban lugar para reforzar una identidad distanciada de ello, desde la modernidad.¹²⁹

Finalmente, hay un tercer punto de contraste entre las viñetas prehispánica y contemporánea que recae propiamente en la factura de las obras: los matices y la perspectiva. Recubiertos de un matiz grisáceo uniforme, los cuerpos prehispánicos, el Valle y los ornamentos flotan en un mismo ambiente, como si la misma sustancia formara la materia de todos aquellos elementos de la composición, agrupándolo todo en un solo plano, textura y dimensión. Podría asociarse con la fuerza vital y el genio nativo, manifestación psíquica y espiritual que daría lugar a la creación que les rodeaba. Mientras el paisaje de la viñeta prehispánica está imbuido por aquellas expresiones, el paisaje moderno carece de cualquier producción creativa. La viñeta de la población moderna funciona además en el sentido inverso a la prehispánica: luces y sombras acentúan la separación entre los pobladores y el territorio, con planos diferenciados y una textura heterogénea en cada una de las figuras, evidenciando a su vez la ruptura de aquella armoniosa relación del pasado. El resultado era una imagen del despojo y el tránsito errático –aduciendo a un sin lugar, un sin origen– de los pobladores indígenas modernos que contrastaba con las idealizaciones nostálgicas y alegóricas de ese periodo.

¹²⁹ Ageeth Sluis, *Deco Body, Deco City...*, 109.

Para Jean Charlot, por ejemplo, esta última imagen –en su versión mural– era la que más se apartaba de “lo pintoresco” y por ello, era la “más emocional”.¹³⁰ Manuel Horta, por su parte, describió así a los personajes retratados: “Ahí van los pobres indios con su cargamento de leños, sus perros moribundos, sus cueros de pulque para llenar de sombras la imaginación y tornar los ojos de obsidiana en las pupilas fijas de un pelele.”¹³¹ Tras realizar una visita al sitio arqueológico y los frescos, Horta había visitado la obra de Yela y había conversado con el artista, quien le comentó cómo había logrado esa particular forma de representación: “Dice Yela que buscó en las escuelas rurales los dibujos de niños pobres y conservó el carácter de esa ingenua interpretación hasta conseguir ese resultado.”¹³²

Mientras la separación en planos permitía enfatizar la paulatina escisión entre pobladores y naturaleza, la estrategia visual de la composición plana en la viñeta prehispánica contribuía a asociar la imagen con los modelos compositivos de los antiguos pobladores de Teotihuacán y con el arte popular. Charlot hizo mención de ello, afirmando: “De dos fuentes se ha servido Yela para la consecución de su obra: de la observación directa de los espectáculos naturales y de esos mismos espectáculos observados por los indígenas en los objetos de arte popular.”¹³³ Para Charlot, Yela pertenecía a un grupo de artistas que buscaba sus fuentes en las artes populares, aproximándose a las manifestaciones artísticas orientales, contrario a otros artistas

¹³⁰ Jean Charlot, “El Papel de Rafael Yela Gunther en el Actual Movimiento de Arte”. En *Escritos Sobre Arte Mexicano*. Ed. Peter Morse y John Charlot, 1991-2000. Disponible en el Archivo Jean Charlot: <https://jeancharlot.org/escritos/charlotescritos10.html>.

¹³¹ Manuel Horta, “El más Grande Escultor de Guatemala. R. Yela Gunther”, *El Universal Ilustrado* (29 de mayo de 1924): 28-29; 29.

¹³² Manuel Horta, “El más Grande Escultor de Guatemala. R. Yela Gunther”, 29.

¹³³ Jean Charlot, “El Papel de Rafael Yela Gunther en el Actual Movimiento de Arte”.

quienes, llegados de Europa con amplios conocimientos, se apoyaban en teorías ajenas, contribuyendo a crear un arte de transición.¹³⁴

Además de los dibujos infantiles, los restos arqueológicos, el arte popular y la observación directa en Teotihuacán, los estudios etnográficos que Yela Günther realizó durante el periodo que radicó en México también formaron parte de sus fuentes visuales, incluso tras su partida a Estados Unidos en 1924. Uno de ellos tuvo lugar en Xochimilco, comisionado por la Sección de estudios artístico-etnográficos de la Dirección de Antropología.¹³⁵ Su estudio analizaba las condiciones de vida, constitución física, hábitos, territorio y formas de subsistencia de los pobladores de dicha región. En términos artísticos, lo que más llamó su atención fueron los textiles y los arreglos florales de las trajineras, los cuales expresaban más intensamente “la intuición artística de los nativos de Xochimilco.”¹³⁶ Algunas ilustraciones de sus observaciones aparecieron semanas después en *El Universal Ilustrado*, acompañando un artículo de su amigo y colaborador, Carlos Mérida.¹³⁷

Sin duda, uno de los motores más fuertes para la búsqueda de Yela Günther en las fuentes populares y prehispánicas fue su relación con Manuel Gamio, la cual perduró varios años después. En 1923, en ocasión del Congreso de Misioneros organizado por la SEP, Gamio insinuó que el artista guatemalteco había sido uno de los dos artistas que

¹³⁴ Jean Charlot, “El Papel de Rafael Yela Gunther en el Actual Movimiento de Arte”.

¹³⁵ Rafael Yela Günther, “Xochimilco. Monografía etnográfica” [enero de 1922]. Vol. 313, exp. 16, 12 fs. Fondo Monumentos Prehispánicos, Archivo Técnico de Arqueología - Instituto Nacional de Antropología e Historia (ATA-INAH); Carlos Mérida, “Notas artísticas: Las Decoraciones Florales de las Canos [sic] de Xochimilco”, *El Universal Ilustrado*, núm. 248 (febrero 1922): 43.

¹³⁶ Rafael Yela Günther, “Xochimilco. Monografía etnográfica”, 18.

¹³⁷ Carlos Mérida, “Notas artísticas: Las Decoraciones Florales de las Canos [sic] de Xochimilco”, 43.

había participado en el estudio de Teotihuacán y se había formado cabalmente como misionero, al habitar durante una temporada en la región de estudio, y luego especializarse en las disciplinas etnográfica y etnológica, para aumentar el impacto de su labor y asegurar una verdadera transformación de acuerdo con las necesidades de las poblaciones indígenas.¹³⁸ Con ello se cristalizaba el proyecto de Gamio de aproximar a los artistas a la historia y cultura indígenas, “indianizándolos” en alguna medida, para que su producción artística incorporara elementos de los diversos momentos históricos de la nación. La asimilación de las formas de representación del arte popular constituía otra vía de acercamiento científico en ese sentido, la cual continuaría siendo explorada por el guatemalteco durante el resto de la década.

El mismo año, Gamio colaboró con Yela para el diseño del exlibris de la Asociación Femenina Cristiana de México (AFCM).¹³⁹ Fundada el 7 de octubre de 1923, la fundación

¹³⁸ La presentación de Gamio en el Congreso tenía como propósito recomendar a los organizadores de las Misiones Culturales que se brindaran bases científicas –en materia antropológica y etnográfica– a los jóvenes misioneros para que tuvieran mejores herramientas a la hora de aproximarse a las poblaciones indígenas e implementar iniciativas de cambio. El antropólogo ponía como ejemplo a dos artistas –cuyos nombres omitía– que habían colaborado con él y habían logrado especializarse, tras colaborar con la Dirección de Antropología. Es probable que Gamio se refiriera a Yela Günther –quien fue comisionado para hacer el estudio etnográfico en Xochimilco mencionado anteriormente– y al poeta y dramaturgo, Rafael M. Saavedra, autor de algunas de las obras que se presentaron en el teatro al aire libre como *Los novios* y *La tejedora*. Véase Manuel Gamio, “Algunas Sugestiones a los Misioneros Indianistas”. Exposición presentada en el Congreso de Misioneros. *Ethnos*, 2ª época, tomo I, núm. 1 (noviembre 1922 – enero 1923): 59-63.

¹³⁹ Es Frederick Starr quien asentó la autoría del exlibris en su texto “Motivos indio-mexicanos en los grabados”, RHV-FR-BNM, ERHE exp. 23, 1916-1958, 13 doc.

La historia de la fundación de la AFCM está indisolublemente ligada a la historia de las organizaciones de mujeres panamericanistas estadounidenses, cuya figura más prominente fue Jane Addams. Addams promovió lo que Megan Threlkeld ha caracterizado como un “internacionalismo femenino” humanista, basado en redes de apoyo y cooperación femenina por encima de los intereses nacionalistas, con especial interés en fungir como intermediarias en caso de conflictos y abogar por el cese de las políticas imperialistas estadounidenses, aunque, como Threlkeld ha señalado, ellas mismas reprodujeron en cierta medida ese mismo modelo. Quienes

del ala mexicana de la Young Women's Christian Association (YWCA) fue encomendada a la doctora en sociología y feminista, Elena Landázuri (1888-1970), quien había estudiado en Chicago bajo la tutela del antropólogo Frederick Starr, entre otros personajes notables, lo que pudo haber contribuido al vínculo entre Gamio y la AFCM.¹⁴⁰ Asimismo, Landázuri pasó largas temporadas en la Hull House, donde entró en contacto con la feminista estadounidense Jane Addams (1860-1935).¹⁴¹ La asociación contaba con miembros prominentes, de alto nivel educativo, entre quienes figuraba la esposa del propio Gamio, Margarita León de Gamio (18??-19??).¹⁴² También integraban la mesa directiva la maestra y científica metodista Adelia Palacios (ca. 1872-1960); la primera mujer con especialidad de enfermería quirúrgica, Carmen Gómez Siegler (); la traductora y profesora protestante, casada con León Felipe, Berta Gamboa (1888-1957); Themis Valderrama, hija del director de la Iglesia Metodista de México en Puebla; Rebeca T. de Osuna, Concepción Palacios y la presidenta de la mesa, Antonieta Rivas Mercado.¹⁴³ Varias de ellas estaban vinculadas a asociaciones pro derechos de la mujer, como el

integraron dichas organizaciones en Estados Unidos fueron generalmente mujeres educadas de clase media, protestantes; sin embargo, a partir de 1920, el credo protestante dejó de ser un requerimiento obligatorio para las miembros de la YWCA. Véase Megan Threlkeld, *Pan American Women: U. S. Internationalists and Revolutionary Mexico*. (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2014), 1-47.

¹⁴⁰ En 1922, Elena Landázuri participó en la Primera Conferencia Panamericana de Mujeres en Baltimore, como parte de la Liga Panamericana para la Elevación de la Mujer. Un año más tarde, asistió al Primer Congreso Feminista de la Liga Panamericana de Mujeres, junto a Antonieta Rivas Mercado; esto permite tener una idea de la posición que estas mujeres defendían y las redes femeniles en las que se hallaban insertas. Poco después, en 1926, Landázuri volvería a trabajar con Gamio en el proyecto sobre migración, auspiciado por la Universidad de Chicago.

¹⁴¹ Megan Threlkeld, *Pan American Women: U. S. Internationalists and Revolutionary Mexico*, 39.

¹⁴² Autor desconocido, "XLI Aniversario: Acta número 1 de la Mesa Directiva de la Asociación Cristiana Femenina de México", *Boletín informativo de la Asociación Cristiana Femenina* (octubre de 1964): 1.

¹⁴³ Autor desconocido, "XLI Aniversario: Acta número 1 de la Mesa Directiva de la A. C. F. de México", 1.

Consejo Feminista Mexicano o la recién creada Unión Nacional de Sociedades Misioneras Femeniles, y habían participado en los Congresos Científicos Panamericanos, además de compartir un interés marcado por la educación. Para Ana Lau Jaiven y Roxana Rodríguez, un punto de coincidencia entre las feministas y el protestantismo consistía en que ambos compartían una perspectiva más liberal de la educación para la mujer, que se apartaba de la instrucción doméstica y tradicional promovida por la institución católica y tendía hacia una educación intelectual que incluyera las ciencias duras, historia, idiomas y música.¹⁴⁴ No obstante, es importante mencionar que ésta se trataba de una de las alas más liberales dentro de las asociaciones femeniles protestantes, las cuales en general tendían al fomento de un cristianismo nacionalista, con campañas a favor de la temperancia –abstención del consumo de bebidas alcohólicas–, la educación escolar, la salud y la higiene.¹⁴⁵

En ese contexto, el exlibris realizado por Yela Günther para la Asociación constituía un polémico pronunciamiento sobre la fe y el culto religioso en un momento de férrea disputa por el sentido de las imágenes (fig. 15).¹⁴⁶ El diseño muestra tres mujeres hincadas en primer plano, vestidas con penacho y faldas tejidas en actitud de reverencia ritual, con un incensario humeante, al pie de la Pirámide de Quetzalcóatl en Teotihuacán. En un segundo plano, una silueta divina se alza sobre la escena con los brazos abiertos y una

¹⁴⁴ Ana Lau Jaiven y Roxana Rodríguez, “Panamericanismo femenino y protestantismo en México a través de la vida de la profesora Adelia Palacios Mendoza”, *Revista Historia Autónoma*, núm. 4 (2014): 145-156; 143.

¹⁴⁵ Martín Díaz, Josefa Guadalupe. “Asociadas en la desigual lucha: mujeres protestantes y su obra social en el Sureste de México”. *Península*, vol. 13, núm. 1 (enero-junio 2018): 15-35.

¹⁴⁶ Sobre la disputa entre católicos y protestantes por el sentido de los símbolos religiosos véase: Gabriela Díaz Patiño, “Iconoclasia protestante en México”. En *Católicos, liberales y protestantes. El debate por las imágenes religiosas en la formación de una cultura nacional (1848-1908)*. (México: El Colegio de México, 2016), 155-256.

aurora radiada a la altura de la cabeza. Se trata de una figura cristológica que contrasta con el ritual prehispánico que se lleva a cabo en la escena. Frederick Starr comentaría respecto del grabado:

representa una combinación indio-española, cristiano-pagana [...]. Allí se ve algo de la influencia de Best Maugard [...] y características del arte azteca, descubriendo un sistema completo de combinaciones prácticas. [...] El dibujo está tomado de las “Cruces Tláloc” encontradas en Teotihuacán, las curvas y espirales de exfoliación son aztecas. Tal es el verdadero simbolismo.¹⁴⁷

El diseño de exlibris con motivos prehispánicos fue recurrente desde el siglo XIX. Dichos diseños denotaban frecuentemente el carácter culto y versado en temas históricos de sus propietarios, así como una seña de identidad. Lo llamativo en este caso es que la Asociación Cristiana Femenina de México, rama mexicana de una asociación con base estadounidense, haya recurrido a dicho imaginario como una marca de su identidad pública, afín a su vez, al diseño arquitectónico estilo art déco de Tomás S. Gore y José Antonio Cuevas, del edificio que sería su sede a partir de 1933. La representación de prácticas religiosas prehispánicas y su contraposición con el cristianismo denota en el exlibris un posicionamiento de apertura religiosa e interés hacia otras formas de espiritualidad por parte de la Asociación, a la vez que marca un distanciamiento de la tendencia católica hacia la estética hispanista.

En ese sentido, este proyecto de colaboración permite entrever las redes de cooperación y afinidad intelectual de Gamio con los círculos protestantes de ese momento, con quienes compartía un interés por el impulso de la historia prehispánica y la cultura popular. Desde 1920, Gamio era un asiduo colaborador de *La Nueva Democracia*

¹⁴⁷ Frederick Starr, “Motivos indio-mexicanos en los grabados”. RHV-FR-BNM, ERHE exp. 23, 1916-1958, 13 doc.; 6.

(1920-1948), periódico dirigido por el pastor metodista estadounidense Samuel G. Inman, donde publicó artículos sobre la cuestión religiosa en México y el arte vernáculo. Es posible que, como ha propuesto Rubén Ruiz Guerra, Gamio haya entrado en contacto con los círculos protestantes desde su estancia educativa en Columbia (1909-1911), donde Inman era profesor.¹⁴⁸

La relación entre Gamio y Rafael Yela Günther continuó tras la partida del artista al Museo de Santa Fe, Nuevo México, a mediados de 1924, comisionado por el gobierno mexicano para realizar estudios sobre las poblaciones nativas del sur de Estados Unidos.¹⁴⁹ Fue allí donde realizó el siguiente gran proyecto: la decoración mural del comedor de la Embajada mexicana en Washington, bajo la comisión de la Secretaría de Educación Pública. Aunque poco después fue censurado, el conjunto mural de Yela Günther deja ver las rutas de exploración visual que siguió el artista en torno del arte popular, tras su trabajo en Teotihuacán, así como el papel del monumento arqueológico en sus representaciones sobre la identidad y la idea de origen nacional. Asimismo, su censura y posterior remplazo por los murales de Roberto Cueva del Río dejan ver que la propuesta conceptual y plástica de Yela Günther tuvo una fría recepción.

¹⁴⁸ Rubén Ruiz Guerra, “Indigenismo y protestantismo” ponencia presentada en el Coloquio *Indigenismos a debate*, el 17 de octubre de 2019 en el Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe.

¹⁴⁹ Correspondencia de Rafael Yela Günther con Rafael Heliodoro Valle, 24 de diciembre de 1923 y 28 de junio de 1924, RHV-FR-BNM, ERHC exp. 2161, 1922-1924, 3 doc; telegrama de la Embajada mexicana en Washington a la Secretaría de Relaciones Exteriores, 1º de abril de 1925. “Decorado de la Embajada en Washington”, clasificación 21-5-133 (1925), AHGESRE. Aunque falta corroborarlo, es probable que Gamio haya contribuido para que Yela Günther recibiera dicha comisión, que se extendió por lo menos durante dos años. Destaca además el hecho de que, en 1926, la School of American Research adquirió un terreno en Santa Fe para la construcción de un “Teatro indígena” al aire libre, diseñado por Yela Günther, que remite ineludiblemente al Teatro al aire libre construido en Teotihuacán por el artista guatemalteco y Carlos Noriega Hope. “Anthropological Notes”, *American Anthropologist*, vol. 28, núm. 3 (julio-septiembre 1926): 579-583; 583.

Originalmente, la comisión había sido asignada al artista y dibujante de la Dirección de Antropología, Carlos González, quien también colaboró con Gamio en Teotihuacán. Sin embargo, “dificultades de carácter personal” le impidieron viajar a Washington a realizar la comisión. Fue entonces cuando, por recomendación de Gamio, se le asignó tal labor a Rafael Yela Günther, a inicios de abril de 1925.¹⁵⁰ En esos años, la relación entre México y Estados Unidos aún era tensa. Apenas dos años antes se habían restablecido las relaciones diplomáticas entre ambos países con la firma de los Tratados de Bucareli, reconociendo finalmente a Manuel C. Téllez (1885-1937) como embajador mexicano en Washington.¹⁵¹ Sin embargo, con la promulgación de la ley reglamentaria del petróleo, en 1925, surgieron nuevos conflictos entre el gobierno mexicano y las compañías petroleras estadounidenses que no alcanzarían una resolución sino hasta dos años más tarde.¹⁵²

El edificio que el embajador Téllez ocuparía fue construido en 1910 por el arquitecto Nathan C. Wyeth, para el entonces Secretario del Tesoro estadounidense, Franklin MacVeagh, y su familia.¹⁵³ Diversos personajes prominentes se hospedaron en la Mansión MacVeagh –como también se le conocía– durante esos años, hasta que alrededor de 1921

¹⁵⁰ Telegrama de la Embajada mexicana en Washington a la Secretaría de Relaciones Exteriores, 1º de abril de 1925. “Decorado de la Embajada en Washington”, clasificación 21-5-133 (1925), AHGESRE.

¹⁵¹ Mercedes de Vega (coord). *Historia de las relaciones internacionales de México, 1821-2010. América del Norte*. (México, Secretaría de Relaciones Exteriores, 2011), 260.

¹⁵² Mercedes de Vega (coord). *Historia de las relaciones internacionales de México, 1821-2010. América del Norte*, 262-264.

¹⁵³ Tras la muerte de su esposa, Emily Eames MacVeagh, la propiedad fue adquirida por Breckendridge Long, quien era asistente del secretario de Estado. La reconstrucción de esta historia se nutre en buena medida del relato de Wilbert Torre, “La embajada que olvidaron”, *El Universal*, 13 de enero de 2008. Disponible en línea: <http://archivo.eluniversal.com.mx/nacion/156978.html> (consulta 08/feb/2020). Queda por profundizar la investigación con materiales del AGN y AHGESRE.

el presidente Álvaro Obregón decidió adquirir la propiedad para albergar la Embajada mexicana.¹⁵⁴

Durante ese tenso periodo en las relaciones políticas, el gobierno mexicano, a través de la Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo promovió el despliegue público de exposiciones de arte popular en el extranjero, como fue el caso de la exhibición en Río de Janeiro, a propósito de los festejos por el Centenario de Independencia de Brasil, en 1922.¹⁵⁵ En Estados Unidos, la Secretaría organizó pequeñas exhibiciones de “muestrarios comerciales y de objetos de arte nacional” en distintos Consulados,¹⁵⁶ con el objetivo de promover las relaciones comerciales, así como incentivar el gusto y la empatía por el arte popular y la cultura mexicana. Siguiendo dichas políticas de promoción, Manuel Téllez solicitó una muestra de productos artísticos mexicanos para exhibir en la Embajada en Washington.¹⁵⁷

Téllez era consciente del papel central que el arte mexicano en general, y el popular en particular, iba adquiriendo como mediador para las relaciones entre México y Estados Unidos, por lo que fue un entusiasta promotor de los productos y las tradiciones mexicanas celebradas en la Embajada, como las posadas. Un conjunto de fotografías fechadas en 1925 revelan aquella creciente fascinación. Se trata del “Salón mexicano”

¹⁵⁴ “Mexican Embassy Has a Beautiful Home”, *Mountain Home Republican*, vol. 31, núm. 51, 24 de septiembre de 1921, s/p.

¹⁵⁵ “II Informe de Gobierno del Presidente Constitucional de los Estados Unidos Mexicanos Álvaro Obregón”, 1º de septiembre de 1922. En *Diario de los Debates de la Cámara de Diputados del Congreso de los Estados Unidos Mexicanos*, XXX Legislatura, Año 1, Periodo Ordinario, Tomo I, Núm. 11, 1o de septiembre de 1922.

¹⁵⁶ “Solicitud de muestrarios de productos mexicanos para la Embajada de México”, clasificación 38-11-24 (1923), AHGESRE.

¹⁵⁷ “Solicitud de muestrarios de productos mexicanos para la Embajada de México”, clasificación 38-11-24 (1923), AHGESRE.

[*Mexican Room*], una estancia que tomaba su nombre de su profusa decoración mexicanista, compuesta por petates, sarapes de Saltillo, rebozos y carpetas decoradas, provenientes de distintos lugares de la República, que revestían todos los muros (fig. 16). El centro de la habitación lo ocupaba un comedor de madera decorado con motivos florales, acompañado de sillas con asientos de mimbre, equipales y una diversidad de piezas de barro, concha y madera, exhibiendo una amplia heterogeneidad estilística y geográfica. El carácter propagandístico del Salón se puso de manifiesto en las distintas fotografías en que aparecían los dos hijos del matrimonio Téllez, vestidos con trajes tradicionales y rebozos, así como un cortometraje filmado por Fox News, en el cual Emilia y Manuel Téllez desfilaban a lo largo de la habitación luciendo su indumentaria.¹⁵⁸

Es probable que bajo ese mismo impulso nacionalista se haya planeado el proyecto mural para decorar el comedor, comisionado a Yela Günther. Éste abarcaba tres amplios muros de la habitación y sus cuatro esquinas. El primer mural, situado entre las dos puertas de ingreso al salón, retrataba a un hombre semidesnudo sosteniendo a un bebé entre sus brazos, que parecía emerger de la tierra, desprendiéndose lentamente de las raíces con las que su cuerpo se abrazaba al surco terrestre (fig. 17). Dos mazorcas enterradas señalaban el lugar en el cual el nuevo ser había germinado. Entre sus brazos, el bebé sostenía a su vez un pequeño cráneo, denotando lo que podría ser el tema central del proyecto mural en su conjunto: el ciclo vital del ser humano. En ese marco, el primer mural abordaba la génesis humana, asociada a los relatos míticos del origen y la relación con la tierra y los ciclos agrícolas. La representación tendía hacia las formas realistas de los

¹⁵⁸ Véase “Mexican Ambassador and family –outtakes. 1926-06-22”, Fox News. En Moving Image Research Collections, Digital Video Repository, Universidad de Carolina del Sur. Disponible en: <https://mirc.sc.edu/islandora/object/usc:28476> (consulta: 25/abr/2020).

cuerpos, sin embargo, la falta de perspectiva en el paisaje y la monumental proporción del cuerpo masculino orientaba el sentido hacia lo mítico o alegórico.

El segundo mural, de mayores dimensiones, se situaba en uno de los muros laterales del salón (fig. 18). Notablemente distinto en cuanto al estilo, el tema central en este caso era la infancia, ilustrada con un grupo de niños que jugaban e interactuaban con los animales del gran Valle en el que se encontraban. Nuevamente Yela incorporó un símbolo alusivo a los ciclos vitales con un enorme árbol en medio de la composición, distintivo del resto por su silueta geometrizada, los colores planos y la presencia de manos en lugar de botones florales. Es muy probable que esa representación estuviera en diálogo con *El árbol de la vida* (1921) de Roberto Montenegro, no sólo por las alusiones a los ciclos de la vida y el énfasis en las formas rítmicas de ascenso y descenso de los motivos del follaje,¹⁵⁹ sino también por el deliberado esfuerzo por vincular la construcción formal y el trazo de la composición con los esquemas compositivos del arte popular. Mientras la obra de Montenegro ha sido asociada con las lacas michoacanas,¹⁶⁰ el marcado geometrismo en el paisaje y la esquemática constitución física de los infantes en el mural de Yela apuntan a los textiles como fuente, lo que se ve reforzado por el trazo punteado de toda la composición (fig. 18b). La misma estrategia pictórica fue empleada en otros dos muros de las esquinas, donde el tema tenía continuidad. Vale la pena recordar que uno de los

¹⁵⁹ Fausto Ramírez señala que: “El árbol puede representar el de la vida o el de la ciencia, ambos crecían en el Paraíso y ambos ligados con los orígenes de la vida y el destino del hombre. Conlleva además dos aspectos del símbolo axial del proceso de ascenso y descenso del principio creador, principio fundamental del esoterismo.” Véase Fausto Ramírez Rojas, “Artistas e iniciados en la obra mural de Orozco”. En *Modernización y modernismo en el arte mexicano*. (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, 407-448.

¹⁶⁰ Julieta Ortiz Gaitán, “Los murales en el Antiguo Colegio de San Pedro y San Pablo”. En *Roberto Montenegro. Expresiones del arte popular mexicano*. Catálogo de exposición. (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2017), 52-73; 58.

estudios visuales que Yela realizó durante su estancia en México fue basado en los dibujos infantiles; algunos detalles del mural de la Embajada refieren justamente a ese trazo inocente y la mirada infantil sobre el mundo a los cuales aludió el pintor (fig. 19).

Otros dos conjuntos murales habían tocado un tema semejante durante esos años y seguramente el pintor los conoció: *Caperucita Roja* (1923), en la Biblioteca Infantil de la SEP y las denominadas *Escenas infantiles* (1923-1925), ambas de Carlos Mérida, en la Escuela Primaria Belisario Domínguez.¹⁶¹ La cercana relación entre Mérida y Yela Günther refuerza la idea de un diálogo pictórico en cuanto al tema, así como en la indagación sobre las técnicas y las decoraciones textiles, lo cual sintetizaba el ideal de arte nacional que Mérida había postulado unos años atrás:

El arte indígena debe ser nada más un punto de partida, debe servir nada más de orientación, pero es necesario hacerlo evolucionar [...] es preciso, para hacer arte nacionalista, fundir la parte esencial de nuestro arte autóctono con nuestro aspecto actual y nuestro sentir actual [...]; el sólo espectáculo de nuestra naturaleza nos ofrece un ancho campo para hacer pintura nacionalista, pero fundiéndose con el alma de esa naturaleza, no expresándola en su forma más o menos exterior.¹⁶²

En su texto, Mérida criticaba los intentos de obra nacionalista que se habían hecho hasta entonces entre los artistas mexicanos, con una única excepción: Roberto Montenegro. No parece casual entonces que Yela Günther haya entablado un diálogo con ambos pintores a través de su proyecto mural y haya seguido algunas de sus líneas temáticas y compositivas. De esa manera, la obra de Yela recuperaba las formas rítmicas y constantes del paisaje

¹⁶¹ El título fue dado por Diana Briuolo Destéfano en “Todo un símbolo: la Escuela Belisario Domínguez”, *Crónicas. El muralismo, producto de la Revolución Mexicana en América*, año I-II, núms. 3-4 (septiembre 1998 – agosto 1999): 15-26.

¹⁶² Carlos Mérida, “La verdadera significación de la obra de Saturnino Herrán. Los falsos críticos”, *El Universal Ilustrado*, 29 de julio de 1920.

montañoso mexicano, posiblemente inspirado por su propia experiencia en Teotihuacán, así como el estoicismo ancestral de las pirámides prehispánicas, para integrarlas a una escena cotidiana y aparentemente inocente en la que los protagonistas exploraban, jugaban y resignificaban el paisaje.

El tercer mural de la serie estaba situado sobre la chimenea del Salón (fig. 20). Nuevamente se apartaba del estilo de los otros dos murales en cuanto al trazo y el sistema de representación. La escena mostraba a un grupo de ocho jóvenes trabajando en un taller de tallado en piedra, organizados en forma circular, escalonada, con un sentido narrativo en la dirección de las manecillas del reloj. La formación culminaba con un pedestal y un compás abierto en la cúspide, rematando la estructura triangular del nivel superior. En el fondo se alcanzaba a distinguir un extenso corredor con portales, denotando un volumen y amplitud ausentes en las representaciones anteriores, frente a un paisaje arbolado. De ese modo, el tema de este mural se refería a un ciclo de crecimiento y maduración que incluía el trabajo y la disciplina, en formas que denotaban aspectos intelectuales y espirituales. Es destacable que el mural anterior, referido a la infancia, se presentara en una composición planimétrica mientras que este otro mural estuvo estructurado a partir de puntos de fuga y una perspectiva, acentuada por el fondo arquitectónico. Esto podría sugerir que Yela estableció una relación entre las etapas vitales y las formas de representación visual. El sentido cíclico del relato sugería así que la vuelta al origen implicaba una renovación en los lenguajes formales: un estado de retorno, en el que el arte moderno se encontraba.

Sin embargo, este último mural fue el primero en ser censurado. Una fotografía del Salón fechada el 10 de mayo de 1927 muestra la elegante preparación de una mesa

redonda para recibir invitados en la Embajada y en uno de los costados, se observa una larga cortina cubriendo el mural hasta el piso.¹⁶³ Aún se desconocen los motivos de este ocultamiento.¹⁶⁴ Sin embargo, en 1930, la comisión para realizar un nuevo conjunto mural en la Embajada fue otorgada al pintor Roberto Cueva del Río, recomendado por Diego Rivera.¹⁶⁵

El papel de Rafael Yela Günther en este capítulo del arte y la antropología mexicanas ha sido escasamente estudiado.¹⁶⁶ Puede verse que su exploración del «arte popular» fue afín a la de Carlos Mérida y Adolfo Best Maugard y más que ceñirse a una perspectiva nacionalista, lo concibió como una fuente premoderna de conocimiento visual. El argumento sobre la involución de la población moderna planteado por Manuel Gamio fue determinante para el relato visual que Yela articuló. La mirada al pasado prehispánico no era nueva para configurar una estética oficial, ya desde el Porfiriato se habían instrumentalizado los imaginarios del aztecismo, sobre todo en los desfiles y celebraciones internacionales, sin embargo, el despliegue argumental de Gamio iba acompañado de una advertencia para sus lectores urbanos, imbuidos en las efervescentes ideas sobre el arte nuevo y la vanguardia: la marcha hacia el progreso no podía continuar desprovista de conocimiento histórico y científico del pasado, o dislocada de su «lugar de origen»; dicho rumbo amenazaba con conducir a la población nacional hacia un tránsito

¹⁶³ “Expediente de Manuel C. Téllez”, clasificación L-E 1158 (II) (1919-1937), AHGESRE.

¹⁶⁴ Queda por revisar el fondo de la Secretaría de Educación Pública del AGN para profundizar la investigación sobre este mural.

¹⁶⁵ Wilbert Torre, “La embajada que olvidaron”.

¹⁶⁶ El único estudio dedicado a este tema es el de Daniel Schávelzon, “Rafael Yela Gunther y Manuel Gamio en Teotihuacan: una historia desconocida para el arte y la arqueología mexicanos”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 30, núm. 92 (2008): 229-236.

errático y desolador. El norte, como también lo plantearían desde el sur andino, estaba en el origen.

II. Los orígenes pensados desde el Sur

En el caso del Perú, la reconfiguración simbólica de la antigüedad se articuló desde un lugar muy distinto. Las antigüedades y el pasado precolombino, cuyo estudio fue en aumento desde inicios del siglo XX, se mantuvieron en permanente tensión con un ideal de progreso y modernización proyectados sobre el campo de las industrias. Como ya se mencionaba al inicio de este capítulo, la Exposición Internacional de Industrias de 1921 fue un importante esfuerzo por mostrar el desarrollo económico nacional ante los ojos del mundo, pese a que el Perú atravesaba por condiciones de estrechez económica. Consciente de la importancia de ese momento, el gobierno de Augusto Leguía le dio un trato prioritario al evento, según informaba entonces la revista *Mundial*: “Esta exposición que ha merecido de parte del gobierno su atención preferente, pues como se sabe, han sido exonerados de derechos todos los productos que deben exhibirse en calidad de propaganda[,] tiene un aspecto verdaderamente oficial.”¹⁶⁷

Bajo la concepción de «industrias» se incluyeron las distintas ramas económicas del país como minería, electricidad y charcutería, a la par de la producción de objetos más cercanos a procesos artesanales y manuales, como fue el caso de las piezas únicas del orfebre Guillermo Salinas, quien expuso tres suntuosos escudos del Perú, España y Argentina, elaborados a base de piedras preciosas.¹⁶⁸ La Exposición también albergó el trabajo de la Escuela Nacional de Artes y Oficios, cuyos alumnos exhibieron diversas piezas de ebanistería. El encargado del taller, el ebanista italiano Carlos Alberto Nalli,

¹⁶⁷ Pedro José Rada y Gamio, “Nuestro próximo centenario: La Exposición Industrial”. *Mundial*, año II, núm. 58 (3 de junio de 1921): [1].

¹⁶⁸ “El esfuerzo de un artista nacional”. *Mundial*, año II, núm. 67 (26 de agosto de 1921): [37].

presentó una serie de muebles estilo incaico y otros estilo imperial.¹⁶⁹ En conjunto, los exponentes potenciaron la idea de un escenario comercial amplio, diversificado y propicio para la inversión económica, en el que se enfatizó el carácter mercantil de las manufacturas artesanales, y en menor grado, sus cualidades estéticas.

Si bien en México las antigüedades fueron recurrentemente consideradas como manifestaciones de las «industrias» del pasado, en un esfuerzo por construir discursos de continuidad histórica proyectados sobre los objetos, en el Perú, la distinción entre antigüedades e industrias se marcó con mayor contundencia durante los primeros años de la década de los veinte. Lejos de buscar su síntesis, como intentaban los intelectuales y científicos mexicanos, su mezcla se tradujo en una colisión de imaginarios. Una portada de la revista *Ciudad y Campo y Caminos* de 1925 permite explorar mejor esta visión polarizada (fig. 21). La imagen captura un paisaje andino atravesado por dos figuras contrastantes. En primer plano, se presenta un transporte de carga de grandes proporciones, en relación con los dos picos que lo flanquean, serpenteando los valles, en un brillante color rojo. Rápidamente, aquella potente máquina se ve reducida frente a la monumentalidad de un hombre que cruza el vasto territorio serrano. Los picos más altos del horizonte apenas alcanzan la altura de sus muslos, mientras que la bóveda celeste es insuficiente para albergar su elevada estatura. Vestido de una túnica o *uncu* rojo, con cinturón y chullo tejidos, el personaje se desplaza entre la cordillera, cargando dos bolsos tejidos llenos de pescado sobre los hombros.

¹⁶⁹ Federico Ortiz Rodríguez, “El trabajo nacional”. *Mundial*, año II, núm. 67 (26 de agosto de 1921): [37] y Natalia Majluf y Luis Eduardo Wuffarden, *Elena Izcue. El arte precolombino en la vida moderna*. (Lima: Museo de Arte de Lima / Fundación Telefónica, 1999), 65.

La imagen del artista loretano Víctor Morey (1900-1965) hacía alusión, en modo alegórico, al contraste entre dos modos de carga de distintas épocas. Por un lado, el transporte de pescado a pie que diariamente realizaban los “chasquis” para llevar pescado fresco a los reyes incas en el periodo precolombino, y por el otro, “el camión moderno”, que acortaba las horas, permitía llevar una carga mayor y era, según rezaba la portada, un “valioso factor que tan importante papel está desempeñando en el actual desarrollo y progreso del Perú”.¹⁷⁰ En ese sentido, el artista recurría al uso de una figura humana racializada para aludir a «lo indígena» y los usos tradicionales del pasado precolombino, en oposición a la máquina y el automóvil, emblema de la aspirada modernización para el futuro. Mediante este juego de oposiciones, un recurso retórico frecuente en estos años, también se conjugaba la idea de cambio y renovación: la máquina se traducían en el avance tecnológico que ponía al Perú a la par de otras naciones, con una sólida infraestructura en caminos y transporte. En contraposición estaba la figura de los indios corredores, un método de transporte entonces obsoleto, que al situarse como polo opuesto del desarrollo y el avance, sugería la idea del atraso o retroceso.

Esta construcción alegórica de valores coincide con el planteamiento que Paulo Drinot ha hecho sobre las formas en las que la élite peruana comprendió el rol de la industrialización y las expectativas de un futuro vinculado a ella en formas «racializadas»: “la idea de que la industrialización concordaba con la civilización existía en contrapunto a la de que la ausencia de civilización en el Perú (el atraso del país) era producto del carácter predominantemente rural e indígena de su población y, consecuentemente, de su

¹⁷⁰ Víctor Morey, carátula de *Ciudad y Campo y Caminos*, núm. 13 (diciembre 1925).

inferioridad racial.”¹⁷¹ En ese sentido, señala Drinot, la industrialización fue concebida como parte de un plan de mejoramiento racial, que buscó transformar a las “atrasadas” poblaciones indígenas en trabajadores industriales civilizados.¹⁷²

De esa manera, la idea de «industrias» formó parte de un plan más amplio de desarrollo económico, del que las manufacturas artesanales constituyeron sólo una mínima parte. El pasado y el futuro de la nación peruana fueron en realidad pensados desde ámbitos apartados y como lugares de reflexión, en cierta medida, irreconciliables. El propio Morey había orientado su trabajo a la evocación idealizada del pasado indígena, como puede verse en dos de las obras que presentó en el Salón Chandler de Buenos Aires, en noviembre de 1924 (fig. 22 y 23).¹⁷³ En ambas obras, *El espíritu litúrgico de la raza* y *Koya*, el artista recurrió nuevamente a personajes alegóricos para representar los orígenes mitológicos de la cultura incaica. Morey revestía a sus personajes con vistosos ropajes ornamentados y pesadas túnicas que les otorgaban un carácter solemne. Ambas figuras mantienen los ojos cerrados, en una actitud silente, inexpresiva, que otorga toda la atención a los motivos que los rodean. Asimismo, en ambos casos se pueden encontrar vasijas con asa puente de origen nazca y otras piezas precolombinas de distinta procedencia. Con ello, Morey aludía a un pasado en el que se conjugaban distintas culturas y se empalmaban múltiples geografías, a la vez que enfatizaba el carácter noble de los orígenes de la nación peruana.

¹⁷¹ Paulo Drinot, *La seducción de la clase obrera. Trabajadores, raza y la formación del estado peruano*. (Lima: Instituto de Estudios Peruanos / Ministerio de Cultura, 2016), 25 Kindle.

¹⁷² Paulo Drinot, *La seducción de la clase obrera...*, 13 Kindle.

¹⁷³ “Cuatro notas de la Exposición de Víctor Morey en el Salón Chandler”. *La Nación* (Buenos Aires; 9 de noviembre de 1924).

De este modo, el vínculo entre antigüedades u objetos arqueológicos e industrias, como un proyecto económico viable para el futuro, era difícil de concebir desde la polarización de estas ideas en el contexto limeño. Imaginar el pasado parece haber sido un continuo ejercicio de reelaborar los sentidos de la historia precolombina dentro del proyecto de la Patria Nueva, así como una inacabable negociación del lugar de «lo indígena» en el incierto horizonte de los siguientes años.

El Perú antiguo: las búsquedas del pasado precolombino

Apenas fueron proclamadas las Independencias del Cono Sur, los imaginarios sobre el incaísmo reflorecieron en la región andina y más allá. Su presencia se tradujo en emblemas y líricas nacionales que acompañaron las campañas militares desde el Río de la Plata, hasta el norte peruano, fungiendo como un sustrato mítico para los nuevos símbolos nacionales.¹⁷⁴ Las manifestaciones de lo incaico se cristalizaron bajo la imagen del Sol, los sinuosos perfiles del paisaje serrano o las evocaciones a Atahualpa y los caídos hijos de un tiempo perdido. Pero poco duró ese fervor. Pronto fue sustituido por un elogio a la exuberancia natural del territorio, desdibujando así los conflictos de identidad y multiculturalidad al interior de la heterogénea geografía peruana.¹⁷⁵ No sería sino hacia las últimas décadas del siglo XIX, con las excavaciones arqueológicas y los avances científicos, cuando el pasado precolombino volvería a estar en el foco de lo nacional.

¹⁷⁴ Véase Natalia Majluf, “Los fabricantes de emblemas. Los símbolos nacionales en la transición republicana. Perú, 1820-1825”. En *Visión y símbolos. Del Virreinato criollo a la República peruana*. Ed. Ramón Mujica Pinilla. (Lima: Banco de Crédito del Perú, 2006), 203-241; Gabriel Ramón, *El Neoperuano. Arqueología, estilo nacional y paisaje urbano en Lima, 1910-1940*, 24-30.

¹⁷⁵ Natalia Majluf, “Los fabricantes de emblemas. Los símbolos nacionales en la transición republicana. Perú, 1820-1825”, 230-236.

Como ha estudiado Stefanie Gänger, fue justamente en esos años cuando las antiguas colecciones del Museo Nacional se transfirieron al Palacio de la Exposición (1872), bajo un criterio que privilegiaba la reunión de antigüedades peruanas para articular un relato histórico de envergadura nacional. Se trataba de un proceso de redefinición compartida por otros museos latinoamericanos hacia finales de siglo, a partir del cual se proyectaba simbólicamente un pasado, deliberadamente formulado, a través de su colección material. Argentina, por ejemplo, ponía el acento en los fósiles de la Pampa, mientras Chile lo hacía en sus riquezas minerales. Así el Perú, como en el caso de México, posicionaba el enfoque arqueológico del pasado precolombino como criterio para su colección, señal de una nueva comprensión del pasado en sus diferentes etapas previas a la fase incaica y del valor de las antigüedades peruanas. Sin embargo, dicho proyecto se vería interrumpido por la Guerra del Pacífico (1879-1884) que iniciaría poco después.¹⁷⁶

Los avances de la arqueología, no obstante, continuaron en aumento. A lo largo del siglo XIX, múltiples viajeros habían visitado el Perú y fueron pioneros en el uso de métodos de excavación y datación. Ese fue el caso de los ya citados Alphons Stübel y Wilhelm Reiss, formados en mineralogía y geología respectivamente, quienes condujeron sus primeras excavaciones en 1875. Su formación resulta significativa dado que la geología había contribuido de manera importante a las distintas ramas de la ciencia desde finales del siglo XVIII, cuando el geólogo alemán Abraham Gottlob Werner empleó la idea de “formación” para referir a la dimensión histórica de los conjuntos de rocas agrupadas en

¹⁷⁶ Stefanie Gänger, “Of Butterflies, Chinese Shoes, and Antiquities: A History of Peru’s National Museum, 1826-1881”, 297-299.

un mismo periodo temporal.¹⁷⁷ Dicha premisa epistemológica generó una serie de convenciones gráficas empleadas en los registros visuales de las expediciones de científicos y viajeros durante varias décadas, entre quienes se encontraban Stübel y Reiss.¹⁷⁸ Mediante estos registros, los viajeros alemanes identificaron relaciones estratigráficas en sus hallazgos arqueológicos de Ancón, aunque no ofrecieron propiamente una secuencia cronológica, como sí lo haría Max Uhle en Pachacamac, en 1896.¹⁷⁹

Tras las exploraciones en Pachacamac, en la Costa Central, Uhle realizó excavaciones en la Costa Norte y Sur del Perú. Posteriormente, en 1903 propuso una cronología cultural en la cual identificaba a las culturas Moche y Nazca como las más antiguas de la región costera¹⁸⁰ y definía dos grandes “horizontes cronológicos”: el de Tiahuanaco y el de la cultura Inca, en los cuales se advertían estilos artísticos relativamente uniformes, extendidos en un amplio territorio.¹⁸¹ En los años siguientes, diversos arqueólogos profundizaron en las periodizaciones, nutriéndose de los hallazgos que se sucedieron durante ese periodo. Un punto de inflexión en los estudios arqueológicos, pero también en la narrativa sobre el pasado nacional, fue sin duda el descubrimiento de Chavín de Huántar por Julio César Tello (1880-1947) en 1919. Como se ha afirmado, sus estudios no sólo probaron que Chavín se trataba de un grupo cultural, sino también, que éste

¹⁷⁷ Miguel Rosas Buendía, “Mariano de Rivero y un diálogo tecnológico con el mundo andino”, 152.

¹⁷⁸ Joanne Pillsbury, “Finding the Ancient in the Andes. Archaeology and Geology, 1850-1890”. En *Nature and Antiquities. The Making of Archaeology in the Americas*. Eds. Philip L. Kohl, Irina Podgorny y Stefanie Gänger. (Tucson: The University of Arizona Press, 2014), 47-68; 55.

¹⁷⁹ Henry Tantaleán, *Peruvian Archaeology. A Critical History*. (California: Left Coast Press, 2014), 30.

¹⁸⁰ Richard E. Dagget, “Un panorama de la arqueología peruana: 1896-1930”. En *Historia de la Arqueología en el Perú del siglo XX*. Ed. Henry Tantaleán y César Astuhamán. (Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, 2013), 31-41; 31.

¹⁸¹ John Howland Rowe, “Stages and Periods in Archaeological Interpretation”, *Southwestern Journal of Anthropology*, vol. 18, núm. 1 (primavera 1962): 40-54; 45.

antecedía a las culturas Tiahuanaco, Moche y Nazca, con lo cual “desvirtuaba el origen foráneo de la civilización andina.”¹⁸² De esa manera, se resolvía una preocupación central de los estudios arqueológicos de esa etapa al trasladar los orígenes nacionales de Tiahuanaco, en Bolivia, al interior de los límites territoriales del Perú.

Si bien en el campo científico la discusión quedaba temporalmente resuelta, en el campo cultural la disputa por los imaginarios del pasado apenas iniciaba. Con la llegada al poder de Augusto B. Leguía, en 1919, se buscó crear una retórica visual y discursiva que ligara a la figura presidencial con el imaginario precolonial y alimentara la idea de su compromiso con los grupos indígenas del país.¹⁸³ Dicha retórica, «el neoperuano», se desplegó como un “universo escenográfico” constituido por numerosos motivos y figuras heroicas de origen incaico y tiahuanaco, que abarcó de forma muy marcada el espacio urbano limeño y la arquitectura, así como los eventos sociales, artes gráficas, representaciones teatrales, entre otras manifestaciones.¹⁸⁴ Un ejemplo notorio puede verse en el inesperado giro arquitectónico del Museo Víctor Larco Herrera.¹⁸⁵ El proyecto original, destinado a alojar la cuantiosa colección precolombina del magnate azucarero Víctor Larco (1870-1934), había sido encargado originalmente al arquitecto Claude-Antoine Sahut (1883-1932), quien diseñaría un edificio revestido de resonancias trapezoidales incaicas, flanqueado por dos obeliscos chavín. La vertiente chavín respondía justamente a los postulados de Julio C. Tello, quien ubicaba a dicha cultura como la

¹⁸² Jorge E. Silva, “Teoría y método en la arqueología del Perú: primera mitad del siglo XX”. En *Historia de la Arqueología en el Perú del siglo XX*, 209-236; 228.

¹⁸³ Gabriel Ramón, *El Neoperuano. Arqueología, estilo nacional y paisaje urbano en Lima*, 36-37.

¹⁸⁴ Gabriel Ramón, *El Neoperuano. Arqueología, estilo nacional y paisaje urbano en Lima*, 31.

¹⁸⁵ María Eugenia Yllia, “Quimera de piedra: nación, discursos y museo en la celebración del centenario de la independencia (1924)”, *Illapa Mana Tukukuq*, núm. 8 (2011): 101-120.

matriz arqueológica de la nación. Sin embargo, desde la prensa, el proyecto fue leído como el próximo “Museo Incaico” pese a los distintos esfuerzos por aclarar sus asociaciones formales.

Tras diversos cambios en la dirección del museo, en 1923, el nuevo encargado del proyecto, el arquitecto Ricardo de Jaxa Malachowski (1887-1972) sustituyó los elementos chavín para reposicionar motivos y elementos exclusivamente incaicos y tiahuanaco, en concordancia con los planteamientos arqueológicos del director del museo, Horacio Urteaga (1879-1952). Al centro del conflicto se hallaba la ubicación geográfica de los orígenes del «hombre peruano», así como la antigüedad del quechua o el aymara asociada a él, lo que determinaría su proveniencia andina o altiplánica.¹⁸⁶ Al año siguiente, el gobierno adquirió la propiedad para convertirla en el Museo Nacional de Arqueología, inaugurado durante los festejos por el centenario de la Batalla de Ayacucho, frente a diversas delegaciones extranjeras.¹⁸⁷

El Museo fue uno de los múltiples proyectos que reformaron el panorama urbano durante el periodo leguista, en los cuales se evocó insistentemente el imaginario incaico. A éste se podrían sumar los proyectos de Manuel Piqueras Cotoí, como la fachada de la Escuela Nacional de Bellas Artes (1924), o el Parque de la Reserva (1929) del mismo Claude Sahut, en colaboración con diversos artistas. Estos proyectos contribuían, de manera estratégica, a crear una imagen de Lima como centro cultural ante los ojos del mundo, al igual que el desarrollo de un campo arqueológico permitía poner en relieve el

¹⁸⁶ María Eugenia Yllia, “Quimera de piedra: nación, discursos y museo en la celebración del centenario de la independencia (1924)”, 113.

¹⁸⁷ María Eugenia Yllia, “Quimera de piedra: nación, discursos y museo en la celebración del centenario de la independencia (1924)”, 107-113.

pasado precolombino.¹⁸⁸ Augusto B. Leguía era consciente de ello y años más tarde lo expresaría de la siguiente manera:

Nuestra arqueología no es una ciencia que sirve, únicamente, a las sutilezas de los especialistas. Ella nos guía a través de la Historia y de la Leyenda para darnos la clave del adelanto que alcanzaron quienes al legarnos una herencia estupenda confiaron su acrecentamiento a las generaciones venideras. Ella revela [...] la extraordinaria capacidad intelectual y emotiva de esa raza pródiga, en la que la más absurda de las incomprensiones sólo creyó ver un obstáculo para el progreso, cuando en realidad representa nuestro más alto timbre de gloria en el pasado y nuestra más bella promesa en el futuro.¹⁸⁹

No obstante, las constantes disputas por la dirección del Museo, y en particular, por la sección de arqueología dejan ver las desavenencias al definir un programa arqueológico nacional.¹⁹⁰

Philip Ainsworth Means y la reactivación de las industrias textiles

En 1920, el arqueólogo estadounidense Philip Ainsworth Means fue nombrado director del Departamento de Arqueología del Museo Nacional, por el presidente Augusto B. Leguía. Si bien sólo permaneció un año en el cargo, Means impulsó proyectos de investigación y difusión de las artes precolombinas en el ámbito artístico y económico peruanos. Means se había formado en Harvard y en 1914 había viajado por primera vez al Perú como parte de la expedición liderada por Hiram Bingham, bajo los auspicios de la Universidad de Yale y la Sociedad Geográfica Nacional. Años después de este primer

¹⁸⁸ Pauline Antrobus, *Peruvian Art of the Patria Nueva, 1919-1930*. Tesis doctoral. (Essex: University of Essex, 1997): 156.

¹⁸⁹ “En el Museo Arqueología Peruana se inaugura ayer una exposición especial”. *El Comercio*, 17 de octubre de 1929, p. 2. Citado en Pauline Antrobus, *Peruvian Art of the Patria Nueva, 1919-1930*, 157.

¹⁹⁰ Véase al respecto Henry Tantaleán, “Fundaciones y mudanzas del Museo Nacional del Perú”. *Fragmentos del Pasado / do passado. Revista de Arqueología*, núm. 1 (2016): 9-41.

recorrido por la región del sur andino, Means realizó dos viajes más al Perú, entre 1917 y 1919, con el apoyo de la Smithsonian Institution, la American Geographic Society y el U.S. National Museum, antes de ser invitado a colaborar en el Museo Nacional del Perú.¹⁹¹

Para el investigador, el avance de los estudios arqueológicos no sólo obedecía a un gusto ocioso por el pasado, sino en aquella labor radicaba la posibilidad de reconocer la riqueza potencial que el país albergaba para el futuro nacional, uniendo el conocimiento especializado de las antigüedades y el potencial económico de las industrias; un propósito análogo al de Manuel Gamio en el Valle de Teotihuacán.¹⁹² En ese sentido, Means consideraba necesario centrar la atención en el estudio de las artes precolombinas peruanas, puesto que en ellas residía una oportunidad de renovación artística y de modernización. En un texto publicado en 1921, Means demostraba la importancia de esta iniciativa refiriendo al movimiento en torno de las artes decorativas que se había desarrollado en Estados Unidos y Europa, cuyos exponentes, hambrientos de nuevas fuentes de inspiración, habían caído en la copia servil de motivos renacentistas.¹⁹³ En contraposición, apuntaba al proyecto que Manuel Gamio había emprendido en México desde 1915, mediante el cual se buscaba reactivar las antiguas industrias, además de estudiar a las poblaciones en sí mismas, buscando la mejora de sus condiciones sociales y materiales.

¹⁹¹ S. K. Lothrop, "Philip Ainsworth Means, 1892-1944". *American Antiquity*, vol. XI, núm. 2 (1945): 108-112.

¹⁹² Philip Ainsworth Means, "La riqueza arqueológica peruana. Oficio del nuevo director del museo", *La Prensa*, Lima, 6 de febrero de 1921, p. 7.

¹⁹³ Philip Ainsworth Means, "La riqueza arqueológica peruana...", 7.

En aquel momento de auge de los estudios arqueológicos y de reflexión sobre las identidades nacionales en el marco de los centenarios de independencia, fue frecuente la comparación de la historia precolombina en el Perú con países como México (fig. 24). Esta mirada binacional permitía poner en valor una historia anterior a la conquista, a la vez que dibujaba una relación histórico-racializada con otras naciones, desde una posición de valor patrimonial para el continente. Philip Ainsworth Means también coincidía en que podían establecerse afinidades entre México y el Perú, aunque en su opinión, el primero destacaba por su labrado en piedra para construir complejos arquitectónicos y el segundo, no tenía comparación en cuanto a las artes textiles y metalúrgicas. Más allá de ello, Means recalca la importancia de fundar una escuela de “artes nacionales”, en la cual se adaptaran las técnicas tradicionales a los “usos modernos”, tomando como base las colecciones del Museo Nacional, diseños que el autor consideraba “genuinamente peruanos”.¹⁹⁴

El arqueólogo estadounidense conocía el trabajo de Gamio posiblemente desde finales de 1915, cuando Gamio se presentó al Segundo Congreso Científico Panamericano de Washington.¹⁹⁵ Poco después, en 1918, Means publicó “Race-Appreciation in Latin America”, texto en el que exhortaba a los antropólogos a ampliar su espectro de estudio para dejar de enfocarse únicamente en las poblaciones indígenas del

¹⁹⁴ Philip Ainsworth Means, “La riqueza arqueológica peruana...”, 7.

¹⁹⁵ El Segundo Congreso Científico Panamericano coincidió algunos días con el Décimo Congreso Internacional de Panamericanistas en Washington, entre el 27 y el 31 de diciembre de 1915. Manuel Gamio se presentó a ambos con las ponencias: “El Instituto Antropológico de México y revisión de las constituciones latino-americanas” e “Investigaciones arqueológicas en México, 1914-1915”, respectivamente. Philip Ainsworth Means refirió al primero de estos textos como base para entender mejor el concepto de “race-appreciation” en el caso de México. Véase Philip Ainsworth Means, “Race and Society in the Andean Countries”. *The Hispanic American Review*, vol. I, núm. 4 (noviembre 1918): 415-425; 216.

pasado, y profundizar en el estudio de los indígenas del presente. Eso justamente era a lo que denominaba «apreciación racial», en el entendido de que era necesario estudiar aquellos elementos asociados a la «raza» que sobrevivían en el tiempo y podían identificarse en las poblaciones indígenas del presente. Como ejemplo de este tipo de estudio, citaba la obra *Forjando Patria* (1916) de Gamio, en la cual el mexicano había demostrado que el problema en México no residía en una debilidad inherente a su población, sino en la discordancia entre las instituciones y el temperamento racial y psicológico de la nación.¹⁹⁶ Ante ello, Means subrayaba el propósito central de Gamio, de desvelar el conjunto de fuerzas ocultas en el incomprendido elemento indígena, para poderlas integrar a la sociedad moderna.

Es probable que Means conociera también el proyecto implementado por Gamio en Teotihuacán, en el cual, como se vio en el apartado anterior, se privilegiaba la investigación de poblaciones indígenas, la incorporación de motivos prehispánicos en el arte y la adopción por parte de los pobladores modernos, de las industrias activas en tiempos precolombinos, en su territorio. No obstante, como se verá en el siguiente capítulo, también en Argentina Ricardo Rojas era promotor de la revitalización de las antiguas industrias del noroeste argentino e impulsó la idea de que en ellas residía una posibilidad de vivificar la sensibilidad estética americana, por lo que esta fue una iniciativa promovida desde varios países del continente, como se verá en el siguiente capítulo.¹⁹⁷

¹⁹⁶ Philip Ainsworth Means, “Race-Appreciation in Latin America”. *Science*, vol. XLVIII, núm. 1237 (1918): 256-260.

¹⁹⁷ Véase Ricardo Rojas, *La Universidad de Tucumán. Tres conferencias*. (Buenos Aires: Librería Argentina de Enrique García, 1915). Para un abordaje detallado del lugar de lo precolombino en la obra de Rojas, así como sus vínculos con pensadores peruanos véase: María Alba Bovisio, “La tradición prehispánica en la propuesta americanista de Ricardo Rojas: un análisis de *El Silabario*

En un texto posterior, Means recuperó nuevamente el trabajo de Gamio, tomándolo como ejemplo del tipo de estudios necesarios en cualquier país cuya población fuera étnicamente diversa,¹⁹⁸ como era el caso del Perú. Siguiendo esa línea, realizó un primer bosquejo analítico de la sociedad andina precolombina, con datos sobre su organización política y económica; posteriormente, asentó la continuidad de su herencia, latente en las poblaciones indígenas del presente. Este gesto de entrelazar el pasado precolombino con el presente posibilitó la reconceptualización de la materialidad arqueológica de culturas diversas en un legado artístico «peruano», cuya producción podía reactivarse con técnicas y sentidos simbólicos persistentes en el tiempo. Por otro lado, en este escrito ya se anticipa el proyecto de estudio de las artes tradicionales que el arqueólogo e historiador impulsará en los años veinte, como parte de una iniciativa integral para mejorar las condiciones de vida de las poblaciones indígenas.¹⁹⁹

En el marco de sus estudios arqueológicos y antropológicos, resulta notable el privilegiado lugar que Means le otorgó a los textiles. Para él, éstos permitían comprender la evolución estética del arte nativo peruano, por lo que propuso una secuencia cronológica basada en buena medida en los hallazgos textiles de excavaciones arqueológicas.²⁰⁰ Ubicó a la cultura arcaica, originaria de Centroamérica, en el periodo más antiguo, seguida por las culturas Chimu y Nazca tempranas en la costa, y la cultura Tiahuanaco en la región andina. Posteriormente, identificó las culturas Tiahuanaco II,

de la decoración americana". 19&20, Río de Janeiro vol. X, núm. 1 (enero-junio 2015). Disponible en <http://www.dezenovevinte.net/uah1/mab.htm>; Alejandra Mailhe, "Ricardo Rojas: viaje al interior, la cultura popular y el inconsciente". *Anclajes*, vol. XXI, núm. 1 (enero-abril 2017): 21-42.

¹⁹⁸ Philip Ainsworth Means, "Race and Society in the Andean Countries", 416.

¹⁹⁹ Philip Ainsworth Means, "Race and Society in the Andean Countries", 424.

²⁰⁰ Philip Ainsworth Means, "Note on the Chronology of Early Peruvian Cultures", 9.

Chimú y Nazca tardías en la costa, con una producción de textiles mucho más elaborada, de mayores dimensiones y con técnicas más sofisticadas;²⁰¹ y la Tiahuanaco II en la región andina, seguida por un periodo de decadencia y dispersión, hasta la aparición de la fase más temprana de la cultura incaica, que gradualmente se extendió hacia la región costera.²⁰²

Al formular el proyecto de recuperación de la producción textil, un referente de cómo éste podría materializarse lo encontraba en la fábrica de textiles de Cotahuasi, en Arequipa, región que Means había posiblemente visitado junto a Hiram Bingham durante la expedición de 1914. En su libro, *Inca Land* (1922), Bingham narraba su sorpresa al conocer la industria de tapices y tapetes de Cotahuasi. Su característica era que el telar se armaba con dos palos de madera a los costados, de los cuales se sostenía la urdimbre, lo cual permitía al tejedor ir formando la trama.²⁰³ Una fotografía incluida en el libro muestra a Bingham junto a las autoridades y los tejedores del pueblo (fig. 25). En el fondo se observa a uno de los tejedores con un tapiz de grandes dimensiones en proceso de creación. Si bien años después los diseños se orientaron más a recuperar la iconografía incaica,²⁰⁴ en este caso el diseño se nutría de elementos orgánicos curvilíneos dispuestos a lo largo de toda la superficie. En la imagen, se advierte cómo este tipo de tejido se reservaba a los hombres; además, es notable el contraste entre los pobladores, las

²⁰¹ Philip Ainsworth Means, “Note on the Chronology of Early Peruvian Cultures”, 14.

²⁰² Philip Ainsworth Means, “Note on the Chronology of Early Peruvian Cultures”, 16.

²⁰³ Hiram Bingham, *Inca Land*. (Cambridge: The Riverside Press, 1922), 60-61.

²⁰⁴ Ya para 1938, los talleres se habían extendido a otras regiones del país, como en el caso de la Granja Taller Escolar de Puno, donde además de los talleres de zapatería, sastrería, carpintería y mecánica, se fundó el taller de tejidos dedicado a enseñar la técnica de Cotahuasi. Véase P. Marabini, “Memoria de la Granja Taller Escolar de Puno”. *Boletín de la Dirección de Agricultura y Ganadería*, año IX, núms. 28-31 (1938): 181-205; 191-192.

autoridades y la figura del arqueólogo que llegaba a “inspeccionar la industria de tapices”, según rezaba el pie de foto, en una actitud científicista jerarquizada hacia sus sujetos de estudio. Como se mencionó en páginas anteriores, hubo una reiterada tendencia por parte de artistas y antropólogos a asumir el papel de guías de los artistas populares. Es visible en ese sentido, una continua disputa por el conocimiento artesanal y la definición de su lugar y sus usos a nivel social y económico.

Means aplaudía los esfuerzos por reactivar la producción de tapices en aquella región, emprendidos desde el Ministerio de Justicia, Instrucción, Culto y Beneficencia. El ministro, Óscar C. Barrós, había impulsado la Nueva Ley de Instrucción –cuyos orígenes se remontaban a 1901– y era firme partidario de implementar una educación nacionalista desde el nivel básico.²⁰⁵ En esa línea, también había promovido la fundación de una “escuela de arte peruano”, donde se instruiría la técnica de tejido incaica que los tejedores de Cotahuasi continuaban utilizando.²⁰⁶ Por lo anterior, el Ministro determinó establecer talleres de tapicería donde se enseñara dicha técnica en los Centros Escolares de Varones de Cotahuasi, Cajamarca, Huarás y Carhuás.²⁰⁷ Su objetivo era reunir una producción de tejidos que, sumados a su propia colección, pudieran exhibirse en las fiestas del Centenario.²⁰⁸ Si bien hay poca información sobre esta exhibición, se sabe que una alfombra tejida por los artesanos de aquella región, basados en el diseño de Elena Izcue, fue expuesta poco después en uno de los salones del Palacio de Gobierno.²⁰⁹ Una

²⁰⁵ “La Educación en el Perú”. *Mundial*, año II, núm. 66 (19 de agosto de 1921): s/p.

²⁰⁶ “La Educación en el Perú”. *Mundial*, año II, núm. 66 (19 de agosto de 1921): s/p.

²⁰⁷ Óscar C. Barrós, “Dirección General de Instrucción Pública: Enseñanza de tejidos de alfombra”, *El Peruano. Diario oficial*, 2 de febrero de 1921, p. 1.

²⁰⁸ “La Educación en el Perú”. *Mundial*, año II, núm. 66 (19 de agosto de 1921): s/p.

²⁰⁹ Natalia Majluf y Luis Eduardo Wuffarden, *Elena Izcue. El arte precolombino ...*, 68.

fotografía del Salón Ayacucho aparecida en *Ciudad y Campo y Caminos* podría incluir dicha pieza (fig. 26 y 27).²¹⁰ En ella se retrata a una figura humana en primer plano, que parece sostener algo entre las manos, rodeada de un amplio espacio ornamentado con formas circulares de distintos tamaños. La figura es reminiscente de otros diseños de la época en los que la artista se concentró en personajes arquetípicos prolijamente ataviados, en contextos aparentemente rituales, como es el caso de *La ofrenda* (1925).²¹¹ Si bien es difícil confirmar esta posibilidad, lo cierto es que en esa colaboración es posible ver la materialización del proyecto de reactivación de las industrias del pasado bajo una estética moderna. Esta fue una de las formas en las que la idea de revitalizar el pasado fue entendida; en otros casos, como en el trabajo de Víctor Morey, la revitalización se dio a partir de la inclusión de motivos y recreaciones idealizadas de escenas precolombinas.

Por otro lado, uno de los aspectos que más preocupaban a Means sobre el proyecto era la tecnología de producción. En el caso de los textiles, el arqueólogo notaba que, si bien era fundamental retomar las técnicas tradicionales, no era viable emplear los mismos instrumentos de producción, puesto que éstos no podían responder a las exigencias de celeridad de la época, por lo que sería necesario recurrir a nuevos telares manuales mucho más veloces. La segunda preocupación del autor era el público al cual se habrían de dirigir estos productos y cómo habrían de mercantilizarse: “La respuesta es que ser[í]an telas de

²¹⁰ Carla Di Franco Ochoa reconstruyó y analizó detalladamente este Salón en su Tesis de Magister en Historia del Arte. Debido a la dificultad para identificar las piezas a través de las fotografías, sólo registró esta pieza como “¿Personaje con flores?”, ubicada en el Recinto principal del Salón. Véase Carla Di Franco, *Un palacio para el presidente: el Salón Ayacucho (1924). Identidad y nación en el mecenazgo artístico de Augusto B. Leguía*. Tesis de Magister en Historia del Arte. (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2016), 119.

²¹¹ Natalia Majluf y Luis Eduardo Wuffarden, *Elena Izcue. El arte precolombino ...*, 38-39.

lujo, de usos especialísimos, en lo que hace a las finas clases de alfombras, cortinas, fundas de muebles y vestidos.”²¹²

Además de estas iniciativas, Means consideraba necesario que los estudiantes de arte dedicaran sus esfuerzos a estudiar “los dibujos de los antiguos vasos y los tejidos antiguos que encierran sus vitrinas; con las conferencias que yo les diera para informarles acerca de las bases de la peruana arqueología y con la disposición que hice y sigo haciendo de diseños originales basados en los antiguos motivos decorativos.”²¹³ Entre las estudiantes que habían visitado al director del Museo un par de meses antes se encontraba Elena Izcue, quien le había solicitado a Means permiso para elaborar copias en acuarela de piezas cerámicas y textiles albergados en la colección del Museo. Para su sorpresa, Izcue solicitaba dicho permiso para varios de sus compañeros, unos veinte en total, que poco después se presentarían al Museo.²¹⁴

Ese momento se ha señalado como el inicio sistemático del estudio del arte precolombino por parte de Elena Izcue, así como de sus primeras creaciones, las cuales estuvieron marcados por una intención interpretativa que distó de registrar los diseños de manera plenamente realista, y se tradujo en la unificación de texturas y volúmenes, en una línea más bien planimétrica.²¹⁵

La labor de las hermanas Elena y Victoria Izcue fue central en el proceso de establecer ciertas pautas de legibilidad del arte precolombino para el público limeño en general, y poner en valor expresiones como los textiles y las piezas de cerámica, asociadas

²¹² Philip Ainsworth Means, “La riqueza arqueológica peruana...”, 7.

²¹³ Philip Ainsworth Means, “La riqueza arqueológica peruana...”, 7.

²¹⁴ Philip Ainsworth Means, “Elena and Victoria Izcue and Their Art”, *Bulletin of the Pan American Union*, vol. LXX, núm. 3 (marzo 1936): 248-254.

²¹⁵ Natalia Majluf y Luis Eduardo Wuffarden, *Elena Izcue. El arte precolombino ...*, 53.

a lo «indígena». Una de las primeras iniciativas en este orden fue la concepción y montaje del Salón Incaico, una estancia ubicada dentro del Museo Nacional, completamente ambientada con mobiliario y ornamentaciones de inspiración precolombina que permitía imaginar cómo incorporar este tipo de objetos de uso cotidiano a los espacios domésticos y la vida moderna. Las acuarelas de preparación dejan ver el interés de Elena Izcue por superponer patrones, gamas cromáticas y texturas para crear distintas capas de profundidad en el espacio (fig. 28). El diseño alterna entre colores complementarios y adyacentes, así como elementos geométricos angulares en los patrones y objetos con formas redondeadas.

En *Vitrina para huacos* (1921), la puesta en escena parte de una pequeña colección de piezas arqueológicas que, lejos de verse vetustas y empolvadas, denotando su antigüedad, se presentan coloridas, brillantes y atractivas para la decoración (fig. 29). El uso de la acuarela registra los matices de los distintos materiales de elaboración, así como el dinamismo de los motivos precolombinos y sus múltiples dimensiones y formas. Con ello, las antigüedades iban adquiriendo una visibilidad más familiar, vinculada a la vida diaria y los usos cotidianos; idóneos para incorporarse en los hogares modernos.

Las artes manuales: educación del niño, ciudadanía del indígena

Si bien el proyecto de Means contemplaba la inserción de los textiles en el mercado de lujo, el gusto del público limeño por los textiles andinos parece haber sido escaso durante esos años. Una caricatura publicada en la revista *Mundial* (1920-1931), en 1921, deja ver la paulatina incorporación de las artes populares textiles como elemento decorativo en los

espacios domésticos limeños [fig. 30]. La imagen muestra a un pintor, finamente vestido, realizando el retrato de una señora de sociedad. La dama posa coquetamente, sentada en un sofá sobre una tarima, que permite una vista elevada de su rostro y da la sensación de un montaje escenográfico, ambientado por “una frazada roja, cuzqueña de origen, [que] sirve de fondo” a la escena. El relato que acompaña la caricatura retrata jocosamente los intentos de ambos por mostrar su refinamiento y conocimiento de las artes clásicas europeas. A su llegada, el pintor es descrito como el “émulo de Rembrandt”: “con menudo paso y con cierto aristocratismo reñido, por desgracia con sus continente serrano [sic]. La americana traspiraba todavía el calor de la plancha y en los zapatos, que cantaban aún la regocijada canción del zapatero que los hizo, se desmayaban aletargados los escaarpines.”²¹⁶ El autor sugiere así una suerte de juego de las apariencias, en la que se traduce su desprecio por la proveniencia indígena del pintor a la par de que los textiles forman parte de una ambientación de lo exótico, que enmarca la ambivalencia del origen.

Desde sus primeros números, las portadas e ilustraciones de *Mundial* se enfocaron en paisajes limeños, escenas patrióticas y rostros de la alta sociedad peruana, dejando nulo espacio a la representación de otros sectores sociales, culturales y étnicos. En el transcurso de 1921, en medio del fulgor patrio por el Centenario de la Independencia y la búsqueda de motivos que denotaran el amplio bagaje histórico de la nación, otro tipo de imágenes fueron apareciendo como carátulas de la edición mensual.

El óleo *Indios argentinos*, de Miguel Petrone, se presentó en el número de julio de 1921 (fig. 32). La imagen captura el momento en que un hombre mayor y un niño caminan por la cordillera andina. Nuevamente, sus atavíos textiles relucen mediante

²¹⁶ Morgan, “El retrato”. *Mundial*, año II, núm. 53 (29 de abril de 1921): [37].

tonalidades que contrastan con el recato y solemnidad de las portadas situadas en el entorno limeño. Los textiles aparecen así, como elementos de racialización que van construyendo una imagen de «lo indígena» en el Perú, en mayor proporción que la cerámica, como sucedió en el caso de México. Son, en palabras de Natalia Majluf, “la seña de un horizonte cultural ausente [...] signo inevitable de indianidad.”²¹⁷

Con su menguada presencia, los textiles fueron componiendo ese otro relato de un pasado que había permanecido relegado del proyecto aristocrático criollo, para el cual el único pasado legítimo era el hispánico colonial; en cambio, las antigüedades y los textiles en particular, respondían a “los intereses del emergente sector empresarial de las clases medias que necesitaban consolidar su carácter nacional frente a la expansión capitalista internacional.”²¹⁸

Como se ha podido ver, a inicios de los años veinte, la búsqueda por el pasado precolombino se desarrolló de manera paralela en el Perú y México. En ambos países, la arqueología y la antropología –aún en proceso de gestación– contribuyeron a elaborar narrativas de continuidad histórica que permitieron inscribir la historia anterior a la conquista española en la «historia nacional», contraponiéndose así a la idea de que el pasado colonial era el único digno de ser conmemorado. Los mecanismos que emplearon para elaborar dichas narrativas tuvieron una base material en las antigüedades y restos arqueológicos, en especial porque los recientes métodos científicos permitieron leer esas

²¹⁷ Natalia Majluf, “Arte / Textil. Un ensayo sobre categorías estéticas en el Perú del siglo XX”. Ponencia presentada en el Seminario de investigación *Artes Populares en el siglo XX: conceptos, diálogos artísticos, resistencias sociales*, el 21 de octubre de 2021. Consulta en línea: <https://youtu.be/OnFckxIk2-g>.

²¹⁸ Yazmín López Lenci, *El Cusco, paqarina moderna...*, 91.

materialidades de un modo distinto: asociándolas a secuencias temporales y geografías determinadas. De modo que todo ese cúmulo de sentidos nutrió las concepciones sobre el «pasado nacional» y fue determinante para las narrativas simbólicas que se proyectaron sobre los objetos y lo que en aquellos años empezaba a entenderse como «arte popular».

Si bien los discursos culturales tendieron a alinearse con esta noción de continuidad, es necesario señalar que los imaginarios visuales no se apegaron a ella con la misma recurrencia. En el caso del Perú, particularmente, se polarizaron las representaciones de lo indígena en relación con la modernidad, derivando en imágenes sostenidas sobre una tensión permanente entre el pasado y el futuro. En México, por el contrario, la síntesis fue el recurso de representación mediante el cual se buscó la integración, tanto racial y cultural, como estética.

Por otro lado, se pudo ver cómo la cerámica y los textiles, en diferente proporción, detonaron reflexiones y discusiones binacionales entre México y Perú –así como con otros países latinoamericanos– que se planteaban qué lugar podía tener el pasado indígena en la nación moderna. Este planteamiento sentó las bases para entender el pasado indígena –cierto pasado indígena– como un núcleo originario para la nación, ajeno a la modernidad y el progreso, pero necesario para dar legitimidad cultural a la nación ante los ojos del mundo.

En este sentido, Manuel Gamio y Philip Ainsworth Means, desde México y Perú respectivamente, propusieron proyectos de revitalización cultural y reactivación económica centrados en las industrias manuales. En ellas vislumbraron la posibilidad de por un lado, acercar a la población urbana a la historia precolombina, y por otro, incorporar a las poblaciones indígenas a las dinámicas de modernización, turismo y

circulación de bienes. Lo anterior condujo a que las antigüedades y piezas arqueológicas dejaran de concebirse como objetos lejanos y vetustos, y empezaran a inscribirse en circuitos visuales de la modernidad, como las revistas ilustradas, los periódicos y las exhibiciones, permitiendo así su lectura como objetos actuales, valiosos y coleccionables.

2 | INVENCIÓNES y trayectorias viajeras

La relación entre las vanguardias latinoamericanas y la modernidad tecnológica ha sido ampliamente estudiada a partir de imágenes que aludieron al crecimiento urbano, la proliferación de fábricas y los nuevos artefactos mecánicos.²¹⁹ No obstante, es menos clara la relación entre esos mismos grupos y la idea de una modernidad vista a través de objetos asociados, por sus métodos de factura o su decoración, a la idea de tradición. Este es el caso del «arte popular», mediador, como recordaba Lewis Mumford, entre las concepciones más puras del arte y la técnica,²²⁰ a la vez que voluble entrecruce entre “el pasado” y “lo nuevo”.

Diversos autores han hecho notar cómo las vanguardias latinoamericanas produjeron imaginarios de modernidad a partir de reconfigurar las diferencias dialécticas entre lo alto y lo bajo, lo nacionalista y lo cosmopolita o lo primitivo y lo moderno.²²¹ «La tradición», continuamente evocada y revivida prístinamente por los modernistas, comenzó a ser objeto de profanación o peor aún, pensarían ellos, de renovación. Aunque la división entre conservadores y renovadores es más difusa de lo que pareciera, especialmente en el caso mexicano, los experimentos con «la tradición» y el «arte popular» resultaron

²¹⁹ Piénsese por ejemplo en Rubén Gallo, *Máquinas de vanguardia: Tecnología, arte y literatura en el siglo XX*. (Ciudad de México: Editorial Sexto Piso / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2014).

²²⁰ Lewis Mumford, “De la artesanía al arte de la máquina” en *Arte y técnica*. La Rioja: Pepitas de Calabaza, 2014 [1952], 101.

²²¹ Entre ellos, Florencia Garramuño, *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*. (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007); Renato González Mello y Anthony Stanton, “El relato y el arte experimental”, *Vanguardia en México 1915-1940*. (México: Museo Nacional de Arte, 2013), 18; Harper Montgomery, “From Aesthetics to Work: Displaying Indian Labor as Modernist Form in Mexico City and New York”. *Modernism/modernity*, vol. 21, núm. 1 (enero 2014): 231-251.

fructíferos para repensar el pasado desde coordenadas geográficas, corporales y tecnológicas específicas. En este ejercicio, el «arte popular» constituyó un artefacto simbólico susceptible de albergar las confluencias y los conflictos de estas distintas formas de concebir la tradición, en un contexto de modernización y de pluralización de las formas de «lo popular», con la mirada puesta simultáneamente en el futuro.

Este capítulo analiza aquellos mecanismos mediante los cuales los artistas confeccionaron modernidades visuales a partir del diálogo, superposición o contraposición de prácticas tradicionales de ornamentación y elaboración técnica, provenientes de regiones externas a los centros culturales de México y Perú; es decir, a partir de «tradiciones tecnológicas» específicas.²²² Dicho ejercicio les permitió articular proyectos artísticos desde la negociación con y la apropiación de tradiciones locales, con el fin de provocar un descentramiento del campo cultural, asentado en la Ciudad de México y Lima, respectivamente. El corpus de imágenes que se analizará es heterogéneo en técnicas y medios de circulación, pero comparte una condición fundamental: comprende imágenes interseccionales, en el sentido de albergar las encrucijadas resultantes del juego dialéctico vanguardista proyectadas sobre representaciones de identidad.

Además de la ya mencionada oposición entre los imaginarios del pasado y el futuro, una de las tensiones más evidentes radicó en el cruce de dos formas de concebir al «arte

²²² Por «tradición técnica» me refiero a la “tecnología resultado de un prolongado conocimiento de los recursos disponibles, sea que tal experiencia pueda remontarse a la época prehispánica o bien al proceso de asimilación tecnológica que se da a partir de la colonización española”. «Tradición ornamental», por otro lado, refiere a “la continuidad de patrones estéticos y [...] la vinculación de tales patrones con los ámbitos ceremoniales y sociales de los productores”. En Medina Hernández, Andrés y Noemí Quezada, *Panorama de las artesanías otomíes del Valle del Mezquital*. (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1975), 173.

popular»: como producto –un bien económico– y como creación artística.²²³ Harper Montgomery ha propuesto que el factor que une esta dualidad es el trabajo manual indígena,²²⁴ cuyo carácter simbólico, como se verá más adelante, ya albergaba múltiples sustratos de significación acumulados a lo largo del siglo XIX. Inherente a esta doble mirada, también se encontraba una forma ambivalente de concebir «lo popular» dividida entre lo masivo y lo etnográfico.²²⁵ El turismo y la ansiedad de contaminación de las técnicas tradicionales originaron un problemático deseo de preservar lo etnográfico, asociado a lo que quizá podría entenderse como un miedo a la autonomía política excesiva.

Los dos contextos que aquí se analizarán, Cuzco y Guadalajara, sostuvieron una compleja relación con las capitales nacionales del Perú y México, respectivamente. Frente a las férreas dinámicas centralizadoras de ambos países, estas ciudades desarrollaron pequeños, pero significativos espacios de discusión cultural, atravesados por una conciencia sobre lo regional, propiciando así sus propios flujos de circulación de la modernidad. El argumento central de este capítulo es que al reordenar la lectura desde los territorios «ex-céntricos», como ha propuesto Elissa Rashkin, refiriéndose a una condición híbrida, en simultánea cercanía y distancia vis-a-vis las producciones culturales de la capital,²²⁶ se pueden reconstruir nuevos flujos de sentido sobre la relación entre

²²³ Como lo ha analizado Harper Montgomery en “From Aesthetics to Work...”.

²²⁴ Harper Montgomery, “From Aesthetics to Work...”.

²²⁵ Una distinción imprescindible señalada por William Rowe y Vivian Schelling en *Memoria y modernidad. Cultura popular en América Latina*. (Ciudad de México: Editorial Grijalbo, 1993), 16.

²²⁶ Elissa Rashkin, “Ser poblano, ser vanguardista: el ex/centrismo de Gemán List Arzubide y la revista *Ser*”. En *Las culturas de la prensa en México (1880-1940)*. Eds. Yanna Hadatty Mora y Viviane Mahieux. (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2022).

tradicción y modernidad, y comprender mejor el lugar que el «arte popular» tuvo como elemento cohesivo de una diversidad de discursos y circuitos de discusión.

En el caso de México, la fotografía de vanguardia supuso nuevos lenguajes para representar la tradición en los años veinte. Los ejercicios de encuadre –selección y descarte– en el trabajo de Edward Weston en Tonalá servirán para analizar cómo los nuevos lenguajes de representación entraron en negociación y tensión con las expectativas sobre la autenticidad del «arte popular» y los artistas populares. Ante ello, la fragmentación y el formalismo fueron las estrategias para definir un orden de lectura y valor dentro de las imágenes, aunque claramente, no se limitaron a ellas. Así, en este capítulo se verá cómo las ideas sobre la tradición y el pasado se entretejieron con las concepciones del cuerpo y la temporalidad de los objetos. En el Perú, por su parte, la figura de José Sabogal permitirá rastrear las discusiones sobre las tradiciones tecnológicas del «arte popular» a nivel binacional. Su paso por México y sus diálogos con el Cuzco y los circuitos de reflexión hacia el sur abrirán una vía para entender qué lugar ocupó la dimensión decorativa dentro de las ideas sobre el pasado nacional y continental.

En las postrimerías del siglo XIX y principios del XX, el Cuzco y la región surandina habían quedado desolados tras la Guerra con Chile e incomunicados por la falta de caminos e infraestructura, hasta 1908, cuando se instaló el ferrocarril que permitiría la conexión entre Cuzco, Arequipa y Puno, y daría pie a un mayor flujo comercial.²²⁷ José Carlos Gutiérrez ha caracterizado a la sociedad cuzqueña de aquella época como afrancesada, con una mentalidad apegada al tradicionalismo colonial y endogámica, en la

²²⁷ José Carlos Gutiérrez, *La generación cusqueña de 1927*. (Lima: Editorial Horizonte, 2007), 23.

cual las familias se hallaban emparentadas entre sí con base en su estatus social y económico.²²⁸ La población indígena, por su parte, era relegada “a los trabajos más sucios” y orillada a la marginación.²²⁹ No obstante, desde finales del siglo XIX, el Cuzco fue cobrando un nuevo aliento cultural y científico, a raíz de la fundación del Centro Científico del Cuzco (1897), la Reforma Universitaria (1910), el Instituto Histórico (1913) y el creciente diálogo con otras regiones sudamericanas, como La Paz y el noroeste argentino, enriquecido por un cúmulo de publicaciones que lograban mayor comunicación que con la propia Lima.²³⁰ A la par, durante los primeros años del siglo XX surgieron múltiples conflictos civiles y rebeliones indígenas en protesta por las duras condiciones laborales y la defensa de la propiedad, agudizando el deseo de reivindicación regional y política.²³¹

Por su parte, la segunda ciudad más grande de México, Guadalajara, tuvo históricamente una dinámica económica enérgica, extendida hacia la costa del Pacífico desde el último tercio del siglo XVIII y con un intercambio comercial afluente, sobre todo en la segunda década del siglo XIX, cuando, ante la ocupación de Acapulco, San Blas fue el puerto de entrada de las mercancías provenientes de Europa, Asia y las Antillas.²³² El comercio de bienes artesanales empleados en la vida cotidiana tuvo un lugar importante

²²⁸ José Carlos Gutiérrez, *La generación cusqueña de 1927*, 24.

²²⁹ José Carlos Gutiérrez, *La generación cusqueña de 1927*, 24.

²³⁰ Elizabeth Kuon Arce, Rodrigo Gutiérrez Viñuales, Ramón Gutiérrez *et al.* *Cuzco – Buenos Aires. Ruta de Intelectualidad Americana (1900-1950)* (Lima: Universidad de San Martín de Porres, 2008), 14-16.

²³¹ Katalin Jancsó, “El indígena durante el siglo XIX y principios del XX”. En *Indigenismo puneño. Antología*. (Puno: Universidad Nacional del Altiplano, 2015), 13-64; 21.

²³² Jorge Durand, “La vida económica tapatía en el siglo XIX”. En *Capítulos de historia de Guadalajara*. Tomo II. Coord. Lina Rendón García. (Guadalajara: Ayuntamiento de Guadalajara, 1989-1992), 41-43.

en la economía de la región, aunque el flujo de mercancías extranjeras fue una amenaza constante.²³³ Sin embargo, la relación con los creadores de aquellos objetos, en particular las poblaciones indígenas asentadas en los alrededores de Guadalajara, fue tirante y ambivalente, alimentada por una idealización del indígena ancestral y un rechazo franco al indígena del presente.²³⁴ Un ejemplo en diálogo con estas concepciones, que muestra la representación del indígena a inicios del siglo XX son las reflexiones del tapatío José López Portillo y Rojas, publicadas en 1904 bajo el título *La raza indígena*. En ellas, el autor concedía que la destreza y perfección indígenas en algunas industrias era inigualable, pero no sería “posible darles el nombre de enteramente civilizados”, pues “no llegan a ser de veras civilizados, si no se respetan sus vidas y sus haciendas, si no estiman y hacen estimar su dignidad personal, si no ascienden a sus propios ojos y a los de los otros, a la categoría de *seres intangibles y casi sagrados*.”²³⁵ En parte, subyacía aún en aquella región un extendido temor a las rebeliones indígenas bajo el recuerdo de Manuel Lozada,²³⁶ pero había también un terror sembrado en la incompreensión. “Pueblos de luz y sombra”, describía el autor, imposibles de situar dentro de las especies consagradas por la

²³³ Jorge Durand, “La vida económica tapatía en el siglo XIX”, 43; J. Burton Kirkwood, *Resistance and Accommodation: The Working People of Guadalajara, Mexico 1910-1926*. PhD Dissertation. (Miami: The Florida State University, 1995), 15.

²³⁴ Miguel Ángel Isais Contreras, “En tono a *La raza indígena* de José López Portillo y Rojas. Discurso y representación hacia una población velada a inicios del siglo XX”. En *Historiografía. La construcción de los discursos e imágenes del pasado*. Coord. Sergio Valerio Ulloa. (Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2018), 157-175; 165.

²³⁵ Cabe destacar la exigencia de moralización que se les hace, al punto de imaginarlos como figuras espirituales abstractas. José López Portillo y Rojas, *La raza indígena*. (Ciudad de México: Imprenta Mariano Viamonte, 1904), 9, 11. Énfasis agregado.

²³⁶ Todavía en 1857, industriales y comerciantes de Jalisco le pidieron al gobernador que pusiera fin a las sublevaciones indígenas del cantón de La Barca y las poblaciones aledañas a la laguna de Chapala, donde aquella “raza desheredada” cometía toda clase de rapiñas. Miguel Ángel Isais Contreras, “En tono a *La raza indígena* de José López Portillo y Rojas...”, 166. Sobre Manuel Lozada y las rebeliones en Nayarit, véase Jean Meyer, *La tierra de Manuel Lozada*. (Guadalajara: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos-Universidad de Guadalajara, 1989).

ciencia, como el ornitorrinco.²³⁷ No obstante, López Portillo avizoraba un futuro esperanzador, mientras se fomentaran la libertad económica, política y civil. Esto permitiría una mezcla cultural y una regeneración nacional.²³⁸

De esta visión con huellas de ansiedad sobre los rasgos físicos y la categorización científica de las poblaciones indígenas se pone en evidencia otra tensión latente vinculada a las concepciones sobre el cuerpo indígena frente al mestizo. Las discusiones que se presentarán en este capítulo no sólo retoman la frecuente asociación, estudiada en el capítulo anterior, del cuerpo indígena y el pasado, frente al cuerpo mestizo como encarnación de futuros posibles, sino entablan asociaciones con la técnica y el aspecto decorativo de los objetos. Paradójicamente, el corpus de imágenes que se analizará también muestra la forma en que esos imaginarios locales fueron gradualmente incorporados a una “tradición nacional”, despojada de las alusiones a geografías particulares y las tensiones entre lo local y lo nacional que alimentaron su creación en primer lugar. Lejos de buscar la sutura de aquellas tensiones, el esfuerzo en este capítulo es rastrear la articulación de sus conflictos, en busca de la contingencia que subyace en sus formas, sus contradicciones y sus silencios.²³⁹

Tradiciones, artefactos y gestos políticos

Un aspecto central de este proceso fue la valoración que el trabajo manual adquirió dentro del proyecto político liberal en ambos países. El campo de las industrias populares tuvo un

²³⁷ José López Portillo y Rojas, *La raza indígena*, 9.

²³⁸ José López Portillo y Rojas, *La raza indígena*, 55.

²³⁹ En este propósito, sigo la propuesta crítica de Florencia Garramuño ante la “pura positividad” frecuente en el estudio de la cultura, y la constante visión de ésta como una “unidad expresiva”. Florencia Garramuño, *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*, 27-28.

desarrollo importante durante el siglo XIX en México y el Perú, vinculado a las ideas de modernización y soberanía económica posindependentistas.²⁴⁰ Inicialmente, los intelectuales consideraron que el fomento de éstas era una vía para aprovechar los recursos del territorio y propiciar una cultura laboral entre la población. Paulatinamente, este plan devino una aspiración cultural más que un proyecto económico,²⁴¹ en la medida en que la propia idea de industria fue transformándose y la enseñanza técnica pasó a ser entendida como la formación de obreros calificados. No obstante, las discusiones en torno de este campo moldearon política, social y visualmente la figura del trabajador manual en la nueva nación, resignificando el papel del trabajo.

No fue sino hasta finales del siglo XIX cuando la idea del trabajo manual, con una perspectiva claramente racializada, se consolidó como un mecanismo de incorporación en ambos países. Así, el tropo modernista del despertar espiritual se reorientó para enfocar los cuerpos indígenas, cuyas “fuerzas dormidas” habrían de despertar merced al trabajo manual. Las representaciones del trabajador manual en la plástica se incrementaron a lo largo de la primera década del siglo XX, favorecidas por el giro de los modernistas hacia un simbolismo más centrado en asuntos regionales y los tipos populares.²⁴² Las obras de

²⁴⁰ María Estela Eguiarte ha señalado el profundo impacto que tuvieron las medidas de recuperación económica adoptadas durante el reinado de Carlos III en las colonias americanas, en particular, en lo referente al desplazamiento de la organización gremial, concebida como una rémora para el progreso económico, por un modelo escolarizado y académico. En ese proceso, las ideas de intelectuales españoles como Pedro Rodríguez de Campomanes y Melchor Gaspar de Jovellanos fueron difundidas durante el periodo independiente y fungieron como las líneas directrices para orientar la modernización de la educación técnica. Véase María Estela Eguiarte Sakar, *Hacer ciudadanos. Educación para el trabajo manufacturero en México en el S. XIX. Antología*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 1989, 8.

²⁴¹ Paulo Drinot, *La seducción de la clase obrera. Trabajadores, raza y la formación del Estado peruano*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos / Ministerio de Cultura, 2016, 13.

²⁴² Fausto Ramírez, “El debate crítico en 1906 y la reorientación del simbolismo en México”. En *El arte en tiempos de cambio. 1810 / 1910 / 2010*. Coordinado por Hugo Arciniega, Louise Noelle y

Saturnino Herrán y Francisco Romano Guillemín, en México, por ejemplo, dejan ver esa transformación en la figura del trabajador manual, sobre todo a lo largo de la primera década del siglo XX.

I. La entidad creadora: una retórica de la fragmentación

El llamado «renacimiento alfarero» mexicano tuvo lugar en la zona del Bajío, desde finales del siglo XIX, particularmente en poblaciones como Sayula, Tonalá y Tlaquepaque. Los artistas populares de aquella región gozaron de cierta notoriedad entre los círculos culturales de los años veinte, en parte, debido a la popularidad que ésta ganó como sitio de esparcimiento obligado entre políticos y artistas, quienes, como Vicente Lombardo Toledano, tenían una casa de verano en los alrededores del lago de Chapala o asistían regularmente al obligado recorrido cultural a Chapala, Ocotlán, Sayula, Tonalá y Tlaquepaque. Otra de las razones fue que el propio Dr. Atl, en su obra sobre *Las artes populares en México* (1922), los distinguió del resto de los creadores del país al nombrarlos. Para Atl, la alfarería ocupaba el primer lugar comercial, artístico y de utilidad doméstica entre todas las artes populares nacionales; de aquella producción alfarera, consideraba a la “loza de jarro” de Tonalá, elaborada por “los grandes decoradores” tonaltecos, como “el más bello producto de la cerámica en México”,²⁴³ poniendo en evidencia una mirada selectiva y regionalista emitida desde su posición de autoridad artística, con el respaldo de la Secretaría de Industria y Comercio.

Fausto Ramírez. (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012), 456-495; 482.

²⁴³ Dr. Atl, *Las artes populares en México. Volumen primero*. (México: Secretaría de Industria y Comercio / Editorial Cvltvra, 1922), 56.

La figura de los artesanos de ese periodo despertó un interés creciente para los artistas en la medida en que dio pie a la reconfiguración de una serie de discursos sobre el trabajo manual artesanal con los cuales se pretendía demostrar un talento y una sensibilidad artística innatos en la población, así como identificar a la alfarería de esta región como un modelo material del mestizaje. Por su parte, el auge comercial de la alfarería entre el público estadounidense se debió en parte a su papel de contrapeso frente a los discursos de la máquina y la producción mecánica dentro del ámbito urbano, al asociarse a una larga tradición de técnicas de manufactura artesanal en regiones apartadas del influjo civilizatorio.²⁴⁴ En la conformación de estos discursos, dos procesos iniciados desde los impresos modernistas de inicios de siglo fueron fundamentales para provocar una renovación de la mirada sobre los artistas populares: el descentramiento de la inteligencia racional y la elevación simbólica del cuerpo.

En 1926, Edward Weston (1886-1958) fotografió a uno de los artistas de la región: Amado Galván (fig. 33). Galván había ocupado un lugar privilegiado en el registro que el Dr. Atl hizo en *Las artes populares de México* (1922). Lo describió como “exquisitamente educado” e innovador, por haber introducido en la decoración de vasijas, paisajes urbanos reminiscentes de las iglesias del centro de Italia, anunciando con ello un nuevo estilo.²⁴⁵

En la imagen de Weston, más que al personaje en sí, el protagonismo correspondía

²⁴⁴ Lance Aaron, “La loza de Tlaquepaque: un arte contemporáneo”. *Artes de México. Cerámica de Tlaquepaque*. Núm. 87, (diciembre 2007): 8-19; 16.

²⁴⁵ Dr. Atl, *Las artes populares en México. Volumen primero*. (México: Secretaría de Industria y Comercio / Editorial Cvltvra, 1922), 148. Nótese la inusual descripción de Atl sobre Galván, en la cual se exalta su formación y se otorga una valoración positiva a la innovación. Notoriamente, Roberto Montenegro no mencionó a Galván como uno de los artesanos sobresalientes de la región, cuando años después vertió sus opiniones en un texto. Véase nota 42.

enteramente a su mano. Una mano triunfal vista en contrapicado, que se alzaba sosteniendo un guaje de barro. El encuadre permitía trazar una diagonal desde el antebrazo de Galván hasta el pico de la pieza que sugería una prolongación orgánica de la materia, acentuada por la afinidad tonal y el sutil desvanecimiento de los bordes de la piel. Era una extremidad vigorosa y simultáneamente delicada, que al levantarse en solitario proclamaba su autonomía del resto del cuerpo, en un gesto de ascensión y distanciamiento del orden terrenal.

La imagen prestaba especial atención al detalle a través de la amplificación de texturas, aunque lejos de buscar la singularización de cada elemento, incitaba a su integración. Ésta era una de las cualidades que el estadounidense consideraba inherentes al medio fotográfico,²⁴⁶ al ofrecer la posibilidad de observar las cualidades del material y de la forma, que pasaban desapercibidas al ojo humano. Según Weston, Siqueiros era de los pocos que había captado acertadamente esa cualidad en varias de sus imágenes, definiéndola como la “BELLEZA FOTOGRÁFICA”: “En las fotografías de Weston la textura, la cualidad física de las cosas está impresa con la mayor precisión: lo áspero es áspero, lo suave es suave, la carne está viva y la piedra es dura. Las cosas tienen una proporción definida y un peso, situadas a una determinada distancia una de la otra”.²⁴⁷

En cambio, en el caso de esta fotografía, la intención parece haber sido acentuar la afinidad entre ambas texturas en el área central, y difuminarla hacia los extremos, con

²⁴⁶ Edward Weston, *The Daybooks of Edward Weston. I. Mexico II. California*. Ed. Nancy Newhall. (Stoughton: Aperture Foundation, 1990), 9.

²⁴⁷ Los comentarios de Siqueiros se daban a raíz de la exposición que Weston y Tina Modotti inauguraron en Guadalajara el 31 de agosto de 1931. Véase Edward Weston, *The Daybooks of Edward Weston*, 129. Septiembre 22, 1925. Rubén Gallo ofrece un comentario sobre esta crítica de Siqueiros en *Máquinas de vanguardia*, 58-61.

ayuda de la luz. Con ello, se articulaba una compleja relación simbiótica entre el objeto, emblema indisputable del renacimiento alfarero de la región, y el cuerpo de su creador, o, para ser más precisos, su mano. Una primera lectura podría sugerir que al enfocar al preciado objeto y su larga tradición,²⁴⁸ se revaloraba por sinécdoque al propio Amado Galván, como heredero de ésta, pero la opinión de Weston sobre Galván no era del todo laudatoria.

En los diarios del fotógrafo, la primera mención a Galván aparece en septiembre de 1925: “Finalmente encontramos la casa de adobe de Amado Galván, el más famoso de los alfareros. Él sentado en cuclillas sobre el suelo de grava, –delicadamente moldeando su barro.”²⁴⁹ Su impresión coincidía con una reiterada representación por parte de los artistas de la época, de los alfareros sentados a ras del suelo, como un marcador de su supuesta conexión con la tierra y con ello, la autenticidad de su labor. A fuerza de repetición, esta representación había quedado ya inmovilizada. Casi un año después, en agosto de 1926, probablemente cuando la fotografía fue tomada, Weston volvió a registrar sus impresiones de Galván:

Ese día en Tonalá nos detuvimos primero a ver a Amado Galván –el de fama más que local. Yo compré un vaso firmado, y Victoria compró para mí un plato. Cuando un artista empieza a firmar su trabajo, es indicativo de una cierta autoestima, *una auto-consciencia*. Y Galván, viéndose reconocido, ha sentido su importancia. Se muestra en su trabajo, repite él, –sólo que los muy grandes no repiten sus éxitos. Uno debe admitir su belleza, sin embargo es un poco fría, –calculada, mientras que entre los botellones baratos [...] uno encuentra joyas. Yo tengo uno que me costó cuarenta centavos. Prefiero poseer eso que un vaso o plato de Galván. Quien sea que lo pintó no se tomó a sí mismo demasiado en

²⁴⁸ La descripción de Anita Brenner sobre la imagen otorga una importancia central a la tradición familiar de la que provenía Galván: “*Pottery decoration is a tradition in his family which dates to untraceable beginnings, as is the case in the families of most of his neighbours in the potters’ village of Tonalá, in the state of Jalisco.*” Véase Anita Brenner, *Idols Behind Altars*. (Nueva York: Harcourt, Brace and Company, 1929), 333. En la edición en español de 1983 se suprimió este fragmento.

²⁴⁹ Edward Weston, *The Daybooks of Edward Weston*, 128.

serio, no tenía una fórmula, sólo pintó lo primero que se le vino a la mente, y debe haber estado de muy buen humor ese día.²⁵⁰

La relación de Weston con Galván deja ver la tensa relación con los creadores alfareros, mediada por expectativas sobre su persona tanto como sobre los objetos que producían. Por un lado, la fama que Galván había adquirido para entonces, vinculada con el afluente turismo, situaba en un problemático lugar sus piezas: su valor ya no sólo emanaba de la cualidad visionaria del artista que así lo afirmaba, sino de un reconocimiento y una demanda más extendidos. Frente a aquella demanda, Weston se mostraba incómodo por el éxito repetido en más de una pieza, como “una fórmula”, sugiriendo ese otro matiz de «lo popular» más asociado a la cultura de masas y los artefactos susceptibles de ser reproducidos más de una vez; paradójicamente, como el medio fotográfico que él mismo empleaba. Pero la idea de “una fórmula” también albergaba una relación con el estilo y la técnica. En *Idols Behind Altars*, Anita Brenner comentó años después que el trabajo de Galván se distinguía por el suave acabado mate de las piezas, contrario al intenso bruñido de la técnica de los Lucano, así como una paleta de grises, azules y tonos tierra.²⁵¹ “Galván y otros alfareros –explicaba Brenner– han permanecido notoriamente ajenos a cualquier influencia en la técnica, y esto era de esperarse dado que incluso cuando en el periodo colonial los alfareros mexicanos trabajaban para los españoles, siguiendo modelos españoles, ellos retuvieron su propio proceso.” Su comentario aludía al diseño de un jarrón de Galván, también retratado por Weston, con la figura de un caballo, cuyo origen era indudablemente colonial. En opinión de Brenner, como de otros artistas e intelectuales del periodo, los diseños y el estilo habían ido incorporando innovaciones,

²⁵⁰ Edward Weston, *The Daybooks of Edward Weston*, 189-190. Énfasis agregado.

²⁵¹ Anita Brenner, *Idols Behind Altars*, 339.

pero era en la técnica donde podía encontrarse la continuidad con la época prehispánica, donde se hallaba una tradición inalterable. Pero, ¿dónde exactamente se preservaba «la tradición» y cuál era su mecanismo de reproducción?

Esta pregunta sugiere otra lectura sobre la fotografía de Galván. Ese mismo día en que Tina Modotti y Weston visitaron Tonalá, el fotógrafo se quejó en su diario de la corrupción decorativa de la cerámica tonalteca:

Me han dicho que el Dr. Atl es el responsable por la presente corrupción y formulización. Si es así, ojalá que sufra en el infierno por su pecado. Él le dijo a los Indios, “Sus ancestros usaron la greca [...], ustedes heredaron la greca, hagan grecas.” Así que dejaron de pintar sus espontáneos ritmos de pájaros, flores, animales y, de pronto, hicieron “grecas”.

Fuimos de puerta en puerta a Tonalá con la esperanza de encontrar algo diferente; una y otra vez nos volvimos asqueados, –excepto en una sola choza– donde, en la pared había el dibujo de un encantador paisaje. “¿Por qué no pintas así tus platos!” le exclamamos. “Me gustaría, pero podemos vender sólo con grecas. Debo sobrevivir”, dijo.²⁵²

Como en el capítulo anterior se mencionaba, este episodio levantó fuertes críticas entre varios círculos de artistas y estudiosos, como fue el caso de los miembros del Museo Nacional. De acuerdo con Juan Ixca Farías, en 1914 el Dr. Atl estableció una escuela de ornamentación en Tonalá, junto a sus hermanos Luis y Cirilo, desde la cual promovieron significativos cambios técnicos y formales.²⁵³ Atl también mencionó dicha iniciativa, aunque la atribuyó enteramente a su hermano Luis y la dató en 1915.²⁵⁴ En ese contexto, según relata también José María García Galván, Atl llevó a Tonalá diversas fuentes bibliográficas con el propósito de que los artesanos diversificaran sus diseños y extrajeran motivos de ellas. Entre dichas obras estaba el compendio de *Monumentos del arte mexicano*

²⁵² Edward Weston, *The Daybooks of Edward Weston*, vol. I, 189.

²⁵³ Juan Ixca Farías, *Artes populares*. (Guadalajara: Ediciones “Jaime”, 1938), 10.

²⁵⁴ Dr. Atl, *Las artes populares en México. Volumen primero*, 46.

antiguo, de Antonio Peñafiel;²⁵⁵ copias de los códices mexicanos resguardados por el Museo Nacional, así como otras fuentes consignadas por Gutierre Aceves Piña, como *Von der Pflanzen zum Ornament*, de Gustav Kolb y Karl Gmelich, y *Verhältnis der Kunst zur Natur*, de Konrad Lange.²⁵⁶ Es posible que una de las piezas incluidas en la Exposición de arte popular de 1921, aparecida en la revista *Azulejos* (fig. 34), formara parte de esa iniciativa del Dr. Atl que conjuntó la exploración visual y la apertura a la innovación decorativa de las artes populares, con la mirada paternalista y jerarquizada de los artistas, como también sucedió con los antropólogos.

Uno de los aspectos más interesantes de ese episodio radica en la forma en que puso en crisis ciertas ideas sobre «la tradición». En general, las críticas de la época se centraron en la inclusión de motivos foráneos a los diseños de las piezas, provocando la contaminación de su “carácter autóctono”,²⁵⁷ pero poca o nula atención merecieron otro tipo de innovaciones tecnológicas de ese mismo periodo como la técnica decorativa de petatillo, la transición de la cerámica bruñida tradicional a la loza engretada con motivos decorativos, la diversificación cromática de los engobes –atribuida a Luis Murillo– y la

²⁵⁵ Rubén Pérez Kano, “Recuerdos de arcilla. Entrevista con José María García Galván”. *Cerámica de Tlaquepaque 1920-1945. Artes de México*. Núm. 87 (diciembre 2007): 33.

²⁵⁶ Gutierre Aceves Piña, “Postales de barro”. *Artes de México. Cerámica de Tlaquepaque*. Núm. 87, (diciembre 2007): 20-29; 26.

²⁵⁷ Roberto Montenegro, por ejemplo, al hacer una recapitulación histórica de la cerámica de Jalisco años después, señaló su postura: “Poco después [de la instalación de una fábrica de cerámica por parte de Heraclio Farías] se hicieron una serie de innovaciones que si bien, trataron de mejorar la industria haciendo imitaciones de las célebres terracotas de Signa en Italia, perdían por otra parte su carácter autóctono. Afortunadamente esas transformaciones no tuvieron el éxito requerido y se volvió al antiguo estilo no obstante los intentos equivocados de algunas personas interesadas en el progreso de la cerámica, haciendo convencionales decoraciones con motivos aztecas sobre la cerámica lo que afortunadamente fue un verdadero fracaso.” Roberto Montenegro, “Cerámica de Jalisco” Documento DXCIII. 3. 281. 9 fs. Mecanuscrito perteneciente al Fondo Roberto Montenegro del Centro de Estudios de Historia de México Carso (en adelante CEHM) p. 5.

que para Lance Aaron constituye la mayor transformación de la tradición alfarera: la incorporación de la figura humana en escenas de la vida cotidiana, desde campesinos hasta tipos populares, posiblemente impulsada por los propios artistas.²⁵⁸

El Museo de Arte Popular resguarda una pieza ejemplar en cuanto a las innovaciones mencionadas (fig. 35). Se trata de un plato atribuido a la Familia Lucano, una de las primeras familias que empezó a experimentar con la técnica del bruñido entre 1915 y 1922.²⁵⁹ El plato retrata a un vendedor de botellones decorados, apilados sobre su espalda, acompañado de un niño que dirige su mirada hacia el espectador. Ambos caminan sobre un paisaje exuberante, rodeados de animales, cactáceas y plantas. El fondo está decorado con la técnica de petatillo y el borde del plato lleva grecas y espirales. Es un plato firmado, con acabado brillante, rasgo característico de las piezas de los Lucano. Pero quizá lo más sobresaliente es el ejercicio de autorrepresentación que pone a la luz la mirada de los creadores sobre sí mismos, uno de los pocos espacios de enunciación de los artistas populares durante aquel periodo.

Lo cierto es que al volver la vista hacia la fotografía de Weston es palpable la ausencia ya no sólo del cuerpo del artesano, sino también del decorado de la pieza, que para ese momento era ya un aspecto fundamental del Renacimiento alfarero. Esto permitía enfatizar las cualidades del material y las de la forma, elaborando un argumento basado en la afinidad visual entre la piel y el barro, como también lo hizo la escultura con otros materiales. Hal Foster ha advertido sobre el riesgo de centrarse exclusivamente en los

²⁵⁸ Lance Aaron, “La loza de Tlaquepaque: un arte contemporáneo”. *Artes de México. Cerámica de Tlaquepaque*. Núm. 87, (diciembre 2007): 8-19. Aaron atribuye esta innovación a Juan Ixca Farías.

²⁵⁹ Lance Aaron, “La loza de Tlaquepaque: un arte contemporáneo”, 13.

términos morfológicos de las imágenes, más que en el desplazamiento conceptual que éstas pueden producir, una acepción del primitivismo que él califica como “positivista”.²⁶⁰

La imagen de Weston bordea esa posibilidad, aunque sin llegar plenamente a alcanzarla. La consecuencia, más allá de estetizar y exaltar las huellas del trabajo manual sobre los objetos, fue la posibilidad de descorporalizar al sujeto retratado y reimaginar una entidad creadora cuyo cuerpo parece ser su propia creación. Esta descontextualización del propio cuerpo y sus fragmentos no era una estrategia nueva entre los artistas de los años veinte, pero al cristalizarse en la fotografía, resultó en un ejercicio más provocador. En principio, porque el tratamiento estético otorgaba al brazo de Amado Galván las cualidades de un objeto, condicionando su existencia a la del propio cerámico. Pero también porque al centrar la discusión en la forma, el medio fotográfico permitía su exhibición masiva. Asimismo, el ejercicio de recorte resultó en una estetizada síntesis que obnubilaba los elementos problemáticos de la relación entre artistas y artistas populares, arte y «arte popular». En particular, se oscurecía aquello que le incomodaba a Weston sobre Galván: su autoconciencia, la posibilidad de una labor creativa meditada y una especie de método al aproximarse a la tradición tecnológica tonalteca. En contraposición, el encuadre situaba la centralidad de la mirada en la mano, bajo la convicción de que una fuerza espontánea era la que la movía y preservaba «la tradición», una visión que también Dr. Atl compartió. De esa manera, Weston desvanecía el cuerpo del artista popular, a la par de materializar «la tradición» a través de su mano.

²⁶⁰ Hal Foster, “The ‘Primitive’ Unconscious of Modern Art”, *October*, vol. 34 (otoño 1985): 45-70; 47.

Una inteligencia desplazada

Años atrás, en *Las artes populares en México*, Dr. Atl había dado a conocer sus ideas sobre la habilidad manual de la población mexicana, y en particular, de la indígena. Se trataba de una cualidad cuyo influjo se extendía no sólo a las artes, sino a las industrias y las ciencias, lo cual explicaba, a decir del autor, que los mexicanos fueran tan buenos mecánicos o cirujanos.²⁶¹ Atl concebía esta cualidad como una especie de inteligencia que residía en las manos, una «conciencia digital» igualmente útil para el manejo de maquinaria industrial, prensas tipográficas o el bisturí quirúrgico, como lo había observado en el famoso cirujano huertista Aureliano Urrutia, originario de Xochimilco:²⁶²

me parecía que sus dedos tenían una conciencia propia que obraba por sí sola y directamente para resolver las dificultades que iba presentando la operación quirúrgica [...] manos fuertes y suaves al mismo tiempo, como de bronce y seda – manos sapientes que crean decoraciones maravillosas sobre una vasija de barro, que tejen artísticamente una faja de complicados dibujos, que arman con pericia un motor, que se abren prudentemente un camino entre las vísceras del cuerpo humano para extirpar un tumor, y **que transforman la más vulgar de todas las cosas en una obra de arte** [...]. Ella es una característica específica de la raza indígena.²⁶³

²⁶¹ Dr. Atl, *Las artes populares en México. Volumen primero*, 37.

²⁶² Dr. Atl, *Las artes populares en México. Volumen primero*, 39. Es posible que Aureliano Urrutia haya sido un amigo cercano de Atl como lo fue de José Juan Tablada, quien lo conoció en casa de Jesús Urueta, según informa Guillermo Sheridan. En 1905, Tablada elaboró en su diario un retrato textual de Urrutia, en el que expresa su sorpresa ante la indudable inteligencia del médico, a la par de los rasgos de ingenuidad y nobleza, asociados a su supuesto origen indígena: “Es curioso ver al Dr. Urrutia, ese hombrazo de aspecto rudo, ese cirujano, gran disector de cadáveres, recorrer su jardín y enseñar sus plantas, revelando un amor por las flores lleno de poesía, de ingenuidad conmovedora... [...] Por lo demás la rudeza de Urrutia no consiste más que en su exterior atlético, en la noble sangre india que corre bajo su piel morena; su primera mirada, vibrante de inteligencia escrutadora, da imperiosamente el valor de su intelecto y su alma, su alma es admirable, por sencilla, por serena, por su fragante esencia de justicia y de bondad.” Véase José Juan Tablada, *Obras-IV Diario 1900-1944*. Ed. Guillermo Sheridan. (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1992), 55-56.

²⁶³ Dr. Atl, *Las artes populares en México. Volumen primero*, 39.

Es posible que la visión de Atl estuviera permeada por las reflexiones de Henri Bergson sobre la inteligencia, publicadas en *La evolución creadora* (1907) a inicios de siglo.²⁶⁴ Para el filósofo francés, la inteligencia era una facultad “destinada a asegurar la inserción perfecta de nuestro cuerpo en su medio [...] a pensar la materia.” Ésta se manifestaba frente a los objetos, donde la acción encontraba su cauce.²⁶⁵ Era así como la “forma intelectual” de los seres vivos se había ido moldeando desde la prehistoria sobre la acción y la reacción de los cuerpos y su contorno material,²⁶⁶ lo cual permitiría hablar no del *homo sapiens*, sino del *homo faber* como especie evolutiva.²⁶⁷ De esa manera, Bergson asentaba la siguiente definición: “la inteligencia, considerada en lo que parece ser su marcha original, es la facultad de fabricar objetos artificiales, en particular útiles para hacer útiles, y variar indefinidamente su fabricación.”²⁶⁸

El efecto de desplazar la inteligencia de su centro cerebral y resituarla en la capacidad creadora, y más concretamente, en la manos, propiciaba una nueva valoración del cuerpo y sus lugares de poder, afín a las corrientes simbolistas de inicios de siglo. En el caso del Dr.

²⁶⁴ Henri Bergson, *L'évolution créatrice*. (Paris: Felix Alcan, 1907). El sistema de bibliotecas de la UNAM cuenta con al menos seis ejemplares de esta primera edición. Sin embargo, cabe mencionar que algunas de las ideas concretadas en esa obra ya habían sido formuladas en obras anteriores. En *Materia y memoria* (1896), por ejemplo, Bergson ya había señalado el papel del cuerpo como “un instrumento de acción”, en el cual se “conserva[n] **hábitos motrices capaces de actuar de nuevo el pasado**; puede retomar actitudes en las que el pasado se insertará; o más aún, a través de la repetición de ciertos fenómenos cerebrales que viejas percepciones han prolongado, suministrará al recuerdo un punto de enlace con lo actual, **un medio de reconquistar una influencia perdida sobre la realidad presente.**” Henri Bergson, *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Trad. Pablo Ires. (Buenos Aires, Editorial Cactus, 2006), 233-234. Esta idea sugiere la posibilidad de entender el «arte popular» como un gesto de *acción* del pasado, una *re-creación* susceptible de reanimar las fuerzas dormidas de la nación, a través de las manos.

²⁶⁵ Henri Bergson, *La evolución creadora*. Trad. José Antonio Miguez. (Madrid: Aguilar, 1963), 433.

²⁶⁶ Henri Bergson, *La evolución creadora*, 435.

²⁶⁷ Henri Bergson, *La evolución creadora*, 558.

²⁶⁸ Henri Bergson, *La evolución creadora*, 558. Las cursivas provienen del original.

Atl, aquella inteligencia se manifestó intacta, “auténtica” en las manos indígenas, postura que probablemente impactó a otros artistas de la época. No es casual que para el más científico de ellos, éstas tuvieran un potencial alquímico: ataviadas con una apariencia simultáneamente áspera y delicada, eran capaces de transformar la materia “vulgar” en obras de arte, constituyendo así un agente de transmutación. Para enfatizar esta cualidad, Atl recurrió a la personificación de las manos de Urrutia, volviéndolas protagonistas de la acción exaltada, como en la fotografía de Weston. El foco se constreñía así, al circunscribirse a un fragmento del cuerpo indígena, porque era ahí donde se albergaba el potencial de transformación, la mano era la propulsora de la metamorfosis. Pero, ¿qué era exactamente aquello que debía transformarse? ¿Era sólo la arcilla, aquella materia “vulgar” que se aspiraba a convertir en “obra de arte” o quizá también, como sugería la obra de Weston, el propio cuerpo indígena: la materia creadora? Los linderos entre los objetos cerámicos y el cuerpo indígena constantemente se confundieron en la obra visual y literaria de estos artistas, cuyo raigambre simbolista no podía negarse.²⁶⁹

Uno de los artistas que mayor incidencia tuvieron en torno de esta discusión fue Auguste Rodin, cuya presencia fue continuamente evocada desde la revista *Savia Moderna* –fundada por Alfonso Cravioto y Luis Castillo Ledón–, donde se exaltó su capacidad para capturar el alma de sus retratados, como en la célebre escultura de Honoré de Balzac.

²⁶⁹ Como ha estudiado Deborah Dorotinsky para el caso de los dos *panneaux* de Saturnino Herrán en la Escuela Nacional de Artes y Oficios para Hombres (ENAOH), ya desde 1910 la cerámica empezaba a adquirir connotaciones corpóreas: “Como propone Fausto Ramírez, guiado por la inspiración simbolista, Herrán pasó de una lectura externa y anecdótica, tanto de las figuras y vestigios prehispánicos, a una lectura interiorizada de los mismos. [...] La cerámica local juega ese papel profundamente ligado a un “origen en estas tierras” y rebasa así su función puramente decorativa.” Deborah Dorotinsky. “Elogio de las ollas”.

Para Jesús Urueta, la obra de Rodin era el culmen de una larga trayectoria conceptual en la cual finalmente se exaltaba el cuerpo:

Por la naturaleza misma del trabajo que estaba obligado a ejecutar, Rodin se ejercitó con un ardor siempre creciente en el estudio del desnudo, hasta lograr que la piedra y el mármol tuvieran las palpitations vitales de la carne. Este es el secreto de todos los grandes escultores. La alegría, el dolor, el amor, el pensamiento, el alma entera, todo viene siempre a la carne, a la cruel y deliciosa carne ennoblecida y divinizada como una flor milagrosa por los supremos artistas del paganismo, y que, después de ser abominada, maldecida y maltratada como una bestia infernal por los ayunos, [...] surgió del impío martirio con todas las exuberancias de la Primavera de Botticelli en las logias luminosas del Renacimiento, como la soberana y adorable virtud de la Vida que florece con las rosas de la juventud en las mejillas y canta con los besos del amor en los labios!²⁷⁰

Desde aquella concepción de la carne como *locus* de toda expresión vital e incluso del “alma entera”, el cuerpo era susceptible de albergar una historicidad propia, más allá de la propia persona. En uno de estos artículos, la redacción cerraba afirmando: “[Rodin] Es de aquellos que en sus manos vigorosas reciben de los antecesores la sagrada antorcha y la transmiten a los pósteros [sic].”²⁷¹ La afirmación resuena no sólo por su relación con la idea de una fuerza espiritual que pervive a través de las manos, presente en la emblemática obra *La Mano de Dios* (1896), sino por la propia conceptualización de la mano como una entidad autónoma, coincidente con el Dr. Atl. Su elaboración sobre la «conciencia digital» de las manos antes citada, evoca las impresiones del joven Rainer Maria Rilke (1875-1926) al vislumbrar por primera vez la obra de Rodin:

²⁷⁰ Jesús Urueta, “Homenaje a Augusto Rodin”. Discurso pronunciado en el Teatro Arbeu el 30 de noviembre de 1917 para celebrar una velada en honor a la memoria del escultor francés. En *Jesús Urueta. Conferencias y discursos. Estudio preliminar de Ramón López Velarde*. (1920) Edición facsimilar de Ediciones Cvltvra. (Ciudad de México: Juan Pablos Editor / Secretaría de Cultura, 2016), 145-160; 148-149.

²⁷¹ S. M., “Auguste Rodin. Su escultura: *Balzac*”. *Savina Moderna*, núm. 1, (marzo 1906): 33-35; 35. Otro notable texto publicado fue la conferencia de Max Henríquez Ureña en la Academia de pintura “El Salvador” de La Habana, titulada “Whistler y Rodin”. *Savina Moderna*, núm. 5, (junio 1906): 240-249.

Uno camina entre estas miles de formas abrumado con la imaginación y la laboriosidad manual que ellas representan, e involuntariamente uno busca las dos manos de las cuales ha emergido este mundo. [...] Uno anhela ver estas manos que han vivido como un centenar de manos; como una nación de manos que se levantaron antes del amanecer para lograr este trabajo. Uno pregunta por el hombre que dirige estas manos. ¿Quién es este hombre?

[...]

Pero las manos son un organismo complicado, un Delta en el que muchas corrientes de vida divergentes se apresuran juntas para verterse en la gran tormenta de la acción. Hay una historia de las manos; ellas tienen su propia cultura, su belleza particular; uno les concede el derecho de su propio desarrollo, sus propias necesidades, sentimientos, caprichos y ternuras.²⁷²

Así, Rilke parecía situar en las manos la posibilidad de unir el mundo de la imaginación con el mundo material y a la vez, dotar de historicidad su trayectoria gestual. Organismos capaces de conservar su propia memoria y compartirla en una forma de colectividad inherente sólo a ellas, el poeta concebía las manos como una «nación», en un sentido probablemente más cercano al de «pueblo», con un carácter propio, un lenguaje común y un accionar coordinado. Su propuesta parecía apuntar a la idea de una conciencia corporal ajena a la cabeza y al sistema cerebral, autónomo no sólo en sus cualidades y saberes, sino también en su desarrollo vital. Si bien es difícil asegurar que Atl haya retomado de Rilke esta elaboración, no sería improbable, ya que la obra se publicó en Berlín en 1903 y ese mismo año la editorial argentina Schapire publicó una traducción del alemán al

²⁷² Rainer Maria Rilke, *Rodin*. Tr. Jessie Lemont y Hans Trausil. (Londres: The Grey Walls Press, 1946 [1903]), 1-2; 25. El párrafo original dice: “One walks among these thousand forms overwhelmed with the imagination and the craftsmanship which they represent, and involuntarily one looks for the two hands out of which this world has risen. [...] And one longs to see these hands that have lived like a hundred hands; like a nation of hands that rose before sunrise for the accomplishment of this work. One asks for the man who directs these hands. Who is this man? [...] But hands are a complicated organism, a delta into which many divergent streams of life rush together in order to pour themselves into the great storm of action. There is a history of hands; they have their own culture, their particular beauty; one concedes to them the right of their own development, their own needs, feelings, caprices and tenderesses.” Las traducciones son mías, a menos que se señale lo contrario. Retomo la discusión sobre Rilke de Peter N. Miller, “Introduction: The Culture of the Hand”. En *Cultural Histories of the Material World*. Ed. Peter N. Miller. (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2013), 1-29.

español.²⁷³ Para Atl, además, Rodin constituía “el escultor más glorioso que ha[bía] tenido la humanidad”.²⁷⁴

Ambas obras coincidían en otro punto. Para Rilke, Rodin poseía una quietud interior que le mostraba el camino y revelaba la profunda armonía del poeta con la Naturaleza, una paciencia subyacente y silenciosa que lo engrandecía, “a semejanza de la maravillosa paciencia y ternura de la Naturaleza que comienza la creación con lo más pequeño para proseguir silenciosamente, de manera constante, hacia la consumación profusa.”²⁷⁵ Algo semejante opinaba el Dr. Atl sobre “el pueblo de México, y especialmente la raza indígena”: “[...] hace sus trabajos manuales con método, con calma; nunca se precipita para hacer un bulto, para fabricar una vasija, para adornar un altar, para ‘hechar un ñudo’. En las labores más sencillas sus manos trabajan diestramente.”²⁷⁶ En ambos casos había la certeza de que el producto de aquella entidad creadora era una sustancia material informada por la relación orgánica de su creador con la Naturaleza; una formación tangible en oposición a las ideas, que sin embargo, poseía una dimensión espiritual evidente. “Su arte –señalaba Rilke– no estaba construido sobre una gran idea, sino sobre una realización minuciosa y concienzuda, sobre lo alcanzable, sobre lo artesanal [*upon a craft*].”²⁷⁷

²⁷³ Un ejemplar de dicha edición puede encontrarse en la Biblioteca Nacional de México: Rainer Maria Rilke, *Rodin*. Buenos Aires: Editorial Schapire, 1903.

²⁷⁴ “Apertura de la exposición artística. Asiste el subsecretario de Instrucción”, *El Imparcial. Diario de la mañana*. Tomo XX, núm. 3507, 8 de mayo de 1906, p. 2.

²⁷⁵ Rainer Maria Rilke, *Rodin*, 8. El original dice: “[...] which renders him so great, a silent, superior forbearance resembling the wonderful patience and kindness of Nature that begins creation with a trifle in order to proceed silently and steadily toward abundant consummation.”

²⁷⁶ Dr. Atl, *Las artes populares en México. Volumen primero*, 37.

²⁷⁷ Rainer Maria Rilke, *Rodin*, 10. El original dice: “His art was not built upon a great idea, but upon a minute, conscientious realization, upon the attainable, upon a craft.”

En ese sentido, la indagación sobre las manos parecía vincularse intrínsecamente con una forma de belleza material que, lejos de situarse en lo etéreo y atemporal, se encarnaba en lo concreto y la magnificación de lo menor, rasgo que para Max Henríquez Ureña constituía la principal aportación de Rodin.²⁷⁸ De esa manera, la estrategia de inversión retórica permitía leer la creación artística partiendo de las manos, donde se ubicaba una conciencia *otra*, una forma de inteligencia alternativa que redundaba en una redefinición de los valores atribuibles a sus manifestaciones, incluyendo la belleza. Sin borrar las tensiones latentes en este desplazamiento conceptual, el gesto parecía extenderse hasta el reordenamiento de las jerarquías geográficas, para lo cual, como se verá más adelante, la recuperación de la «tradición tecnológica» del Bajío, en lo formal tanto como en lo técnico, fue imprescindible.

Pero la mirada ampliada de los detalles y lo menor que Henríquez Ureña identificaba en Rodin no distaba demasiado de las cualidades que el propio Weston perseguía. Se trataba de una búsqueda afín por revelar la vitalidad de la minucia, sin rodeos o falsas apariencias.²⁷⁹ Así lo declararía el fotógrafo en su famoso manifiesto publicado en la revista *Forma* en 1928:

He registrado la quintaesencia del objeto o elemento frente a mi lente, sin subterfugios ni evasivas, así en la técnica como en el espíritu, en lugar de ofrecer una interpretación, un aspecto superficial o pasajero.

²⁷⁸ El autor lo formuló de esta manera: “[...] cierto es que la forma de presentación del símbolo y la habilidad técnica que tenían los helenos han revivido con Rodin en la escultura moderna; cierto es que Rodin resucita el arte antiguo en todo su esplendor; pero ni Fidias, ni Scopas, ni Praxíteles, ni Isógonos tenían el sistema de agrandar la realidad, que constituye la verdadera innovación de Rodin”. Max Henríquez Ureña, “Whistler y Rodin”, 247.

²⁷⁹ Fue José Clemente Orozco quien identificó esta cercanía al observar las fotografías de conchas marinas que Weston había enviado a Tina Modotti en 1927, exclamando: “Esta sugiere mucho más ‘La mano de Dios’ que la mano que hizo Rodin”. Carta de Tina Modotti a Edward Weston, 7 de julio de 1927. En Tina Modotti, *Una mujer sin país. Las cartas de Edward Weston y otros papeles personales*. Ed. Antonio Saborit. (México: Ediciones Cal y arena, 2001), 171.

[...] Los espíritus timoratos, encasquillados por la costumbre de justipreciar la belleza por “el asunto”, no entenderán jamás que esta estructura de porcelana blanca [*W. C.*] es tan hermosa en sí como la arquitectura de una flor o la de un fruto.

No quedarán conformes con el goce **de ver**, y romantizando a la flor por su perfume y al fruto por su gusto, harán evocaciones así, de todas las cosas.

Las imágenes pues, no cobrarán en su mentalidad el valor intrínseco de su belleza desnuda y siempre estarán supeditadas al subjetivo de “lo moral” o “lo soez”.²⁸⁰

La cita, osada y provocadora, con cierta reminiscencia de los postulados estridentistas, consigue transmitir la búsqueda estética que el fotógrafo había emprendido para desnudar la arquitectura inherente a los objetos y revelar su belleza. Si bien se trata de una declaración posterior a la fotografía de Amado Galván, su texto derivaba de una larga reflexión que había tenido, entre otros catalizadores, un momento muy particular: la primera visita de Weston al Museo Nacional de Antropología, en marzo de 1924. El rastreo de estas ideas a través de los escritos del fotógrafo deja ver algunas de las corrientes de pensamiento de las cuales éste abrevó, así como las contradicciones que, como en el caso de otros vanguardistas, subyacían en sus esfuerzos.

El historiador David Peeler ha demostrado cómo, pese a su deseo de retratar con franqueza los objetos, enfocando nítidamente sus bordes e invitándonos a detenernos a observar sus cualidades formales sin caer en la romantización, Weston se inscribía en una larga tradición intelectual que pasaba justamente por el Romanticismo, hasta llegar al Trascendentalismo, y en particular a uno de sus mayores exponentes, Ralph Waldo Emerson (1803-1882), cuya colección de citas acompañaba a Weston permanentemente,

²⁸⁰ Edward Weston, “Conceptos del artista”. *Forma*, núm. 7 (1928): 17-18. El énfasis proviene del original.

dentro de sus notas personales.²⁸¹ De acuerdo con Peeler, Weston compartía la concepción platónica de la doble naturaleza de los objetos: una trascendental, en la que se manifestaban sus verdaderas cualidades, y una más efímera en la que se encarnaban esas cualidades de manera imperfecta. Los sentidos humanos sólo podían captar la segunda, pero el intelecto, un intelecto realmente agudo, podía aproximarse a su naturaleza más sustancial, a su “esencia”.²⁸²

Así, para Weston la cámara albergaba una potencia visionaria; una buena fotografía permitía observar más allá de las apariencias y desvelar la verdadera existencia de las cosas. A veces incluso más allá de la “esencia”: la “quintaesencia”.²⁸³ Peeler sugiere que, aunque es difícil saber si Weston conocía la etimología del término, su uso era consistente con el significado original, el cual refería al quinto elemento de la naturaleza, uno más etéreo y profundo, que se podía aspirar a ser experimentado mediante la fotografía.²⁸⁴ Como líneas atrás se mencionaba, su visita al Museo Nacional de Antropología contribuyó en buena medida a estas reflexiones.

Para entonces, Weston llevaba seis meses en México. Había empezado a fotografiar fábricas y edificios industriales (1922), en busca de líneas, formas y juegos tonales; durante sus primeros meses en México, también había virado hacia el retrato, con Tina Modotti, Ricardo Gómez Robelo y Xavier Guerrero como sus modelos, así como Elisa

²⁸¹ David P. Peeler, “The Romance of Platonic Foms: Edward Weston and Ansel Adams”. *Colby Quarterly*, vol. 25, núm. 2, art. 5 (Junio 1989): 92-105; 92-93.

²⁸² David P. Peeler, “The Romance of Platonic Foms: Edward Weston and Ansel Adams”, 93.

²⁸³ David P. Peeler, “The Romance of Platonic Foms: Edward Weston and Ansel Adams”, 96.

²⁸⁴ David P. Peeler, “The Romance of Platonic Foms: Edward Weston and Ansel Adams”, 96.

Guerrero, cuya imagen había titulado *Tebuana* (1923).²⁸⁵ Como se puede ver, la relación de Weston con la cultura popular era aún incipiente, por lo que sus impresiones del museo, fechadas el 6 y el 10 de marzo de 1924, arrojan luz sobre la relación del fotógrafo con la cultura visual prehispánica que entonces circulaba, así como la construcción de “lo indígena” a la que se le asociaba. Este aspecto no es menor, considerando que fue justamente mediante esa tensión como se produjeron los imaginarios de modernidad y vanguardia en su fotografía, como han señalado Carlos A. Córdova y José Antonio Rodríguez:

[...] no todos los fotógrafos vanguardistas –podríamos decir que ninguno de ellos– se desligaron de las hechuras tradicionales [...], así como hubo creadores que inmersos en lo tradicional construyeron notables imágenes con una nueva visión. Eso podría verse como una especie de contradicción o producto de elaboraciones fortuitas, pero lo que en realidad estaba sucediendo es que el fotógrafo moderno trabajaba con materiales y circunstancias a veces adecuadas para una innovadora visualidad [...] y en otras en donde sencillamente la toma y/o el escenario no se prestaba para ello. Ubicada en su exacta dimensión la fotografía de vanguardia –o el fotógrafo– en México conlleva y convive en una cultura ancestral creando con ello nuevas soluciones gráficas. Por eso, una fotografía moderna no evita –imposible– una cultura prehispánica y popular en paralelo a que exhibe modernidades del siglo XX (las estructuras industriales que comenzaban a aparecer en un país ruralizado). Ése fue su gran juego en tensión. Ahí se dieron sus hallazgos.²⁸⁶

Ya desde su traslado a México, el estadounidense era consciente de que uno de sus mayores desafíos sería abstenerse de caer en el pintoresquismo, fórmula tentadora al

²⁸⁵ Rebeca Monroy, “Los objetos del deseo: Edward Weston en México”. *Historias*, núm. 32 (abril-septiembre 1994): 79-86.

²⁸⁶ José Antonio Rodríguez y Carlos A. Córdova, “Una moderna dialéctica. La vanguardia fotográfica mexicana, 1930-1950”. En *Huesca Imagen*, núm. 13 (30 abril / 30 mayo). (Huesca: Diputación Provincial de Huesca, Gobierno de Aragón, Ibercaja, 2004), 32-61; 34.

aproximarse a la cultura popular y la visualidad prehispánica, pero que distaba de su propuesta estética.²⁸⁷

Al narrar su visita, Weston confesaba que sus expectativas eran altas, pero lo que vio en el museo fue mucho más allá:

Además de las gigantescas piezas talladas en roca, más o menos familiares a través de las reproducciones –cosas sobrecogedoras en su grandeza, sus imaginativos atributos, la finura de su concepción y ejecución– había expuesta exquisita joyería con la más delicada labor artesanal, oro, plata, jade; cabezas esculpidas en obsidiana, alabastro, con una simplicidad y economía que fue toda una revelación.²⁸⁸

Un par de días después, aquellas imágenes seguían rondando sus pensamientos, sobre todo en relación a cuál era el propósito de la fotografía, más allá de su uso comercial y científico, a lo que él afirmaba:

La respuesta siempre llega con más claridad después de ver la gran obra del escultor o el pintor, pasada o presente, obra basada en la naturaleza convencionalizada, las formas soberbias, los motivos decorativos. Que la aproximación a la fotografía debe ser por otra vía, que la cámara debe ser usada para registrar la *vida*, para representar la pura sustancia y quintaesencia de *la cosa en sí misma*, sea de acero pulido o carne palpitante.

Veo en mis negativos recientes de la carpa del circo y el techo de vidrio y la escalera de San Pablo –abstracciones placenteras y bellas, malabarismos intelectuales que no presentan ningún problema profundo. Pero en varias de las nuevas cabezas de Lupe, Galván y Tina, he captado fracciones de segundo de intensidad emocional que un trabajador de ningún otro medio podría haber logrado tan bien.

²⁸⁷ Así lo relataba en su diario: “With the brief morning sun, I printed my order and then one more negative from Tepetzotlán, an arch with organ cactus underneath; it might be a stage setting and is dangerously near being just picturesque. I might call my work in Mexico a fight to avoid its natural picturesqueness. I had this premonition about working in Mexico before leaving Los Angeles and used to be almost angry with those who would remark, ‘O, you will have such a wonderful opportunity to make pictures in Mexico.’” Entrada del 24 de abril de 1924. Edward Weston, *The Daybooks of Edward Weston*, vol. I, 66.

²⁸⁸ Edward Weston, *The Daybooks of Edward Weston*, vol. I, 54. El original dice: “I had expected much, but what I saw was far beyond my expectation. Besides the gigantic sculptured pieces hewn from rock, more or less familiar through reproductions —things overwhelming in their grandeur, their imaginative attributes, their fineness of conception and execution —there were exposed exquisite jewelry of the most delicate craftsmanship, gold, silver, jade; sculptured heads in obsidian, alabaster, of a simplicity and economy of approach quite a revelation.”

No dejaré pasar ninguna oportunidad de registrar abstracciones interesantes, pero me siento firme en la creencia de que la aproximación a la fotografía es a través del realismo —su más difícil aproximación.²⁸⁹

El realismo representaba así la naturaleza más auténtica de las cosas, aquella que perduraba frente al paso del tiempo y sólo podía ser percibida por un intelecto atento, despierto, capaz de sustraerse ante lo transitorio. Como Weston lo formularía años después en diálogo con Ansel Adams (1902-1984), se trataba de intensificar la visión, aumentando las formas y las texturas para potenciar la capacidad de ver y provocar una revelación.²⁹⁰ Una especie de prótesis de la visión. Sin embargo, esta voluntad de aumentar la visión de lo menor parecía resultar también enceguecedora.

Convenientemente, esta elaboración situaba al fotógrafo —y al Artista en general— como el gran visionario de una realidad compleja, cambiante, imbuida en el paulatino crecimiento industrial, a la vez que fruto de un renacimiento de las formas y las prácticas tradicionales, de donde el fotógrafo capturaba sólo lo esencial, lo trascendente. Pero, ¿qué era exactamente lo transitorio que Weston dejaba de lado? En primer lugar, como otros

²⁸⁹ Edward Weston, *The Daybooks of Edward Weston*, vol. I, 55. El original dice: The answer comes always more clearly after seeing great work of the sculptor or painter, past or present, work based on conventionalized nature, superb forms, decorative motives. That the approach to photography must be through another avenue, that the camera should be used for a recording of *life*, for rendering the very substance and quintessence of the *thing itself*, whether it be polished steel or palpitating flesh.

I see in my recent negatives of the circus tent and of the glass roof and stairway at San Pablo — pleasant and beautiful abstractions, intellectual juggleries which presented no profound problem. But in the several new heads of Lupe, Galván, and Tina, I have caught fractions of seconds of emotional intensity which a worker in no other medium could have done as well.

I shall let no chance pass to record interesting abstractions, but I feel definite in my belief that the approach to photography is through realism —and its most difficult approach.” El énfasis proviene del original.

²⁹⁰ Entrada del 1º de febrero de 1932. Edward Weston, *The Daybooks of Edward Weston*, vol. II, 240.

autores han señalado, lo político.²⁹¹ Entiéndase por ello, el clima de inestabilidad política que rodeaba su labor fotográfica, la creciente tensión religiosa en Guadalajara, así como la problemática relación jerárquica que entabló con los creadores de aquellos objetos que frecuentemente fotografió.

Pero quizá más significativo fue que al prescindir de lo subjetivo y centrar su lente en las cualidades formales de su alrededor, todo parecía adquirir la misma condición de objeto. Las chimeneas de una fábrica, los juguetes, el cuerpo desnudo, el paisaje marino y la mano indígena: todo obedecía a la belleza de sus propios contornos y sólo a ello. El esfuerzo formalista, universalista, de Weston abatía en alguna medida las fronteras de las cualidades simbólicas de lo representado, sus vínculos con el mensaje situado, sus matices y tensiones raciales, centrando su valor fundamentalmente en su presencia material, en aquella naturaleza reconfortante y confiable, por imperecedera.

Lo decorativo y las fuerzas desbordadas del paisaje

Lejos de la síntesis y el sentido universalista que mostraba la fotografía de Weston para 1926, en los primeros años de la década, los artistas del núcleo jalisciense²⁹² reimaginaron la asociación del cuerpo y el paisaje a través del impulso decorativo y su tendencia a la profusión, cuyo valor, como lo había definido Gabriel-Albert Aurier varias décadas antes,

²⁹¹ Entre ellos, David P. Peeler, "The Romance of Platonic Forms: Edward Weston and Ansel Adams", 101.

²⁹² Si bien no todos los artistas de este núcleo nacieron en Guadalajara, la mayoría de ellos entablaron lazos de amistad con los tapatíos, unidos por lo que José Guadalupe Zuno definió como "un pensamiento cultural común". José G. Zuno, *Anecdotario del Centro Bohemio*. (Guadalajara: Gobierno del estado de Jalisco, 1964), II.

residía en el sutil entretejimiento entre lo simbólico y lo real.²⁹³ La dimensión decorativa no sólo entablaba una relación directa con la tradición cerámica regional, sino también constituía una preocupación que dibujaba redes de discusión más amplias, con Perú y Argentina, desde donde los intelectuales también buscaban repensar su papel dentro de la estética americana.

Un dibujo de Roberto Montenegro aparecido en la revista *Azulejos* (1921-1926) en enero de 1922 es un buen punto de partida para esta discusión (fig. 36). La imagen reforzaba la enunciación geográfica desde Occidente, en una escena con visos epopéyicos. Un joven torneado y monumental, ataviado con un ancho sombrero, se mostraba en primer plano. Alzaba un brazo triunfal elevando un guaje –como Weston lo capturaría años después–, mientras con el otro brazo sostenía, posiblemente, un grueso gabán. En segundo plano, en contrastante proporción, las dos torres de la Catedral de Guadalajara se erigían, rodeadas de flores monumentales y elementos orgánicos caprichosos. A un costado, una mujer se incorporaba al paisaje, sentada sobre un banquillo elaborado con estacas cruzadas, a la manera de los equipales. Se encontraba cubierta con un tradicional rebozo, en un gesto de pasividad y contención, en clara oposición al protagonista de la escena.

²⁹³ En su obra *El símbolo y la acción. Vida y obra de Gerardo Murillo, Dr. Atl*, Olga Sáenz señaló el profundo impacto que provocaron los textos de Aurier en las concepciones artísticas del Dr. Atl. Para Aurier, el artista debía abstenerse de crear una ilusión de realidad en sus obras, retomando en cambio, sólo los detalles (líneas, formas, colores generales) en tanto símbolos parciales del significado total de los objetos. Este propósito autorizaba al artista para exagerar o deformar dichos elementos, moldeándolos como signos, con el fin de transmitir mejor la Idea central. Gabriel-Alberto Aurier, “El simbolismo en pintura. Paul Gauguin”. En Guillermo Solana, *El impresionismo: la visión original. Antología de la crítica de arte (1967-1895)*. (Madrid: Siruela, 1997), 274. Véase Olga Sáenz, *El símbolo y la acción. Vida y obra de Gerardo Murillo, Dr. Atl*. (Ciudad de México: El Colegio Nacional, 2017), 56-57.

La imagen remitía a la tradición cerámica tonalteca, tanto en el uso del dibujo en negativo (fig. 37), como en la opulencia del paisaje, asociada a la fertilidad imaginativa de sus pobladores. Con la descomunal proporción de los elementos orgánicos respecto de las torres catedralicias, la dimensión decorativa amenazaba con desbordarse de aquella construcción estable e incambiable, revelando un renovado vigor, en complicidad con el protagonista. Era el triunfo de lo decorativo. A su vez, y en franco contraste, Montenegro retomaba los haces de luz facetados y en proyecciones irradiantes a la manera cubista, como Carlos Orozco Romero lo había intentado en su mural *Los alfareros tonaltecas* (1921) en Guadalajara, bajo la guía de Diego Rivera, o el propio Ángel Zárraga lo haría en la cripta de Notre-Dame de la Salette, cerca de París (fig. 38). Dichas obras coincidían en emplear la refracción lumínica como una vía para asentar la importancia simbólica de geografías específicas, cuya irradiación marcaba el origen de una emanación creativa inmanente. Con el despliegue decorativo, acentuado por la magnificación de ciertos elementos florales, Montenegro reformuló el paisaje en clave simbolista como una expresión híbrida, oscilante entre la tradición y la innovación, del despertar creativo de la región.

Pero la actitud triunfal del protagonista podría obedecer también a una epopeya de otro orden. Para entonces, Montenegro se había vuelto un referente latinoamericano en lo que se llamaba despectivamente, el “dibujo literario”,²⁹⁴ destinado a ilustrar libros y poemarios de otros autores, con una marca simbolista indudable. Su labor había comenzado desde inicios de siglo, con colaboraciones en la revista jalisciense *Negro y Rojo*, y poco después en la *Revista Moderna*, por recomendación de su primo, Amado Nervo

²⁹⁴ Fernán Félix de Amador, “Roberto Montenegro”. *Azulejos*, tomo I, núm. 1 (agosto 1921): 14.

(1870-1919).²⁹⁵ Dueño de un trazo “elegante” y “refinado”, según algunos críticos de la época, la obra de aquel periodo estuvo marcada por una impronta decadentista, con féminas fatales, alusiones religiosas y eróticas, así como representaciones mitológicas.²⁹⁶

En 1911, durante su breve regreso a México tras un larga estancia en Europa, Montenegro daría los primeros visos de llevar el dibujo y la elaboración decorativa al terreno del nacionalismo, con el dibujo a tinta *Palenque* (1911).²⁹⁷ Como Fausto Ramírez ha señalado, ese momento coincidió con un giro en la pintura de su maestro, Hermen Anglada Camarasa (1871-1959), hacia los temas folklóricos españoles y lo autóctono.²⁹⁸ A su vez, es probable que fuera durante esos años cuando Montenegro visitó una exposición de arte popular ruso en París que le dejó un profundo impacto, según él mismo relató años después:

[Al volver a México] todo me llamaba la atención sobre todo la interesantísima cosa que nunca antes había comprendido que era el folklor mexicano[,] esa visión que en trajes, en danzas[,] en tipos tiene nuestro pueblo y que conserva a través del tiempo a pesar de la arrolladora civilización. [...] **Yo había visto en París una exposición del arte popular ruso** y cuando llegué a México y vi que nuestro arte popular con algunas similitudes con el ruso era superior y pensé la primera vez [sic] que se podrían hacer varios museos que más tarde realicé para conocimiento

²⁹⁵ Julieta Ortiz Gaitán, *Entre dos mundos. Los murales de Roberto Montenegro*. (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009), 26, 28.

²⁹⁶ Esperanza Balderas, “Roberto Montenegro. Ilustrador (1900-1930)”. (Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000), 8-10. Para un acercamiento más completo del jalisciense véase la obra ya citada de Julieta Ortiz Gaitán, *Entre dos mundos. Los murales de Roberto Montenegro*, así como la tesis de licenciatura de Omar Alfonso Flores Tavera, *El árbol de la vida, Roberto Montenegro. Análisis iconográfico en vías de una interpretación hermética*. (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2017).

²⁹⁷ Esperanza Balderas, “Roberto Montenegro. Ilustrador (1900-1930)”, 18.

²⁹⁸ Fausto Ramírez, “Hacia un nuevo rumbo de la plástica nacionalista. Las crónicas de arte en 1920”. En *Minutos velardianos. Ensayos de homenaje en el centenario de Ramón López Velarde*. (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1988), 230-231. Citado por Julieta Ortiz Gaitán, *Entre dos mundos. Los murales de Roberto Montenegro*, 50.

de nuestro pueblo y como atracción extraordinaria del turismo en aquella época incipiente [¿?] y débil.²⁹⁹

Es probable que no sólo la exposición, sino la creciente apreciación del arte popular ruso entre los círculos intelectuales parisinos provocaran cierta resonancia en Montenegro y otros artistas mexicanos residentes en París. A decir de Gianni Cariani, ya desde la Exposición Universal de 1900, donde se exhibió pintura, escultura y una “villa típica” rusa, se había ido transformando la opinión general sobre el arte ruso, hasta reconocer su originalidad artística, al menos en dos niveles significativos: por una parte, en términos de una civilización con una larga tradición artística asociada a nociones de herencia y patrimonio, gracias a las exposiciones de artes populares y decorativas que tuvieron lugar; y por otra, en relación con las obras contemporáneas, que llevaban a inscribir al arte ruso dentro de la actualidad artística europea.³⁰⁰ Así, señala Cariani, tras un extendido menosprecio a la producción artística rusa durante el siglo XIX, al considerarse desconectada de las tradiciones orientales, bizantinas y europeas, “entre tradición y patrimonio, originalidad y modernidad, la cultura rusa encuentra su lugar y juega un papel de actor de pleno derecho, superando definitivamente su condición de espacio cultural periférico y secundario.”³⁰¹

²⁹⁹ Roberto Montenegro, “Apuntes autobiográficos”. Manuscrito DXCIII.4.313, perteneciente al Fondo Roberto Montenegro del CEHM, p. 7. El énfasis es mío. Es probable que se trate de la misma exposición que causó gran impacto en otros artistas modernos, entre ellos, Adolfo Best Maugard. Véase Karen Cordero Reiman, “Para devolver su inocencia a la nación. (Origen y desarrollo del Método Best Maugard)”. En *Abraham Ángel y su tiempo*. (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1984), 9-21; 13.

³⁰⁰ Gianni Cariani, “La découverte de l’art russe en France 1879-1914”. *Revue des études slaves*, tomo 71, fascículo 2 (1999): 391-405; 399.

³⁰¹ Gianni Cariani, “La découverte de l’art russe en France 1879-1914”, 399.

Por su parte, las artes populares adquirieron notoriedad con pequeñas exposiciones organizadas inicialmente por varias mujeres artistas, fundadoras de la Unión de Artistas Rusos (RAK) en Montparnasse. En 1904 montaron la primera de ellas, con piezas de bordado y textiles teñidos pertenecientes a colecciones personales de algunas de sus conocidas.³⁰² Otras exposiciones se presentaron en los años siguientes, donde ocasionalmente se ofrecieron los artículos para venta. En 1907, el Museo de Artes Decorativas del Louvre montó una gran exposición de 6000 objetos de arte ruso antiguos, pertenecientes a la colección de la princesa rusa Maria Tenisheva (1858-1928). En ella se mostraron piezas del ámbito religioso y profano, del siglo XII al XVII, incluyendo joyería, porcelana y piezas de bronce, entre otros objetos, que demostraron la diversidad de las producciones artísticas en el país (fig. 39).³⁰³

Más tarde, en el Salón de Otoño de 1913 se montó una exposición de arte popular, igualmente importante, a la que es posible que Montenegro asistiera. Ésta fue concebida por el crítico ruso, asentado en París, Iakov Tugendkhold (1882-1928), cuyo interés era dar a conocer la pintura y escultura rusas, además del diseño gráfico y las artes populares.³⁰⁴ Desde 1910, su cercanía con la Sociedad Literario-artística Rusa le permitió incluir piezas de arte popular en las exhibiciones de la sociedad, donde los lienzos compartían espacio con las muestras de bordado y tallado en madera, propiciando un diálogo fluido entre distintas expresiones artísticas, un aspecto de suma importancia para Tugendkhold que buscaba repetir nuevamente. Tras varios intentos por llevar a cabo una

³⁰² Anna Winestein, "Artists at Play. Natalia Erenburg, Iakov Tugendkhold, and the Exhibition of Russian Folk Art at the "Salon d'Automne" of 1913". *Experiment*, núm. 25 (2019): 328-345; 329.

³⁰³ Gianni Cariani, "La découverte de l'art russe en France 1879-1914", 400.

³⁰⁴ Anna Winestein, "Artists at Play. Natalia Erenburg, Iakov Tugendkhold, and the Exhibition...", 333.

exposición de grandes dimensiones, el crítico dirigió sus esfuerzos al Salón de Otoño y entró en contacto con la promotora cultural Natalia Erenburg, quien fungiría como coordinadora y curadora de la exposición. La muestra contó con 4000 objetos de arte popular y varios cientos de impresos populares. Erenburg seleccionó deliberadamente piezas de uso cotidiano y doméstico, dejando fuera todas las artesanías dirigidas a coleccionistas y un público especializado del tipo que se exhibirían ese mismo año en Moscú, en la exposición organizada por los artistas neoprimitivistas Mikhail Larionov y Natalya Goncharova.³⁰⁵ Por el contrario, viajó al interior del país para buscar piezas como los juguetes y el pan de jengibre, elaborados por los mismos campesinos (fig.40).³⁰⁶

El propósito era mostrar los objetos de la vida cotidiana de las poblaciones rurales, aquellos que eran vistos como las fuentes auténticas del arte campesino ruso, que entonces estaba siendo revitalizado allá y de lo que nada se sabía en París (fig. 41). Natalia Erenburg se proponía además exhibir las creaciones “no adulteradas” de los campesinos, donde residía un talento digno de admirarse:

Hubo una época en que los mejores artistas rusos vieron en el pueblo ruso sólo un objeto para la lástima artística, un motivo para la pintura didáctica [...] [Sin embargo,] no son ellos quienes deben ser instruidos, sino de ellos es de quienes deberíamos ganar instrucción en el terreno de la belleza. Son ellos quienes poseen una verdadera concepción del arte, perdida para nosotros.³⁰⁷

³⁰⁵ Esta exposición también se estructuró a partir del contraste entre la tradición y la vanguardia rusas, al mostrar pintura abstracta, a la par de objetos artesanales de su propia colección. Véase Sarah Warren, “Crafting Nation: The Challenge to Russian Folk Art in 1913”. *MODERNISM / modernity*, vol. 16, núm. 4 (2009): 743-765.

³⁰⁶ Anna Winestein, “Artists at Play. Natalia Erenburg, Iakov Tugendkhod, and the Exhibition...”, 335-337.

³⁰⁷ Natalia Erenburg, citada por Anna Winestein, “Artists at Play. Natalia Erenburg, Iakov Tugendkhod, and the Exhibition...”, 337.

Con estas palabras, Erenburg redefinía los términos para entender la belleza artística, invirtiendo las jerarquías entre creadores y artistas, y situando el conocimiento tradicional sobre las técnicas ornamentales y de factura como un aprendizaje deseable para los artistas, es decir, un territorio epistemológico al cual aspirar. Este esfuerzo se sumaba a la paulatina revaloración de las artes decorativas y la labor manual artesanal que había tenido un decidido impulso con el grupo de William Morris, Philip Webb y el movimiento Arts & Crafts en Inglaterra, durante la segunda mitad del siglo XIX.

Como E. P. Thompson ha señalado, las reflexiones sobre el trabajo manual por parte de este grupo formaban parte de un cierto conflicto con la época, ante un panorama de acelerada producción masiva de mercancías de baja calidad, despersonalizadas, y en algunos casos, provenientes de industrias extranjeras.³⁰⁸ En el caso de Morris, su investigación documental sobre las “artes menores” se aparejó con la experimentación práctica de las técnicas y materiales para reproducir los procesos originales. Esto le brindó un conocimiento más profundo de los mismos, desde las etapas de concepción y bocetaje, hasta la ejecución final. A su vez, le permitió entrar en contacto con el origen de los materiales, su calidad y el papel que cumplían en la composición integral de los objetos.

Para Thompson, los esfuerzos de Morris y su grupo eran una de las dos formas en que se entendió la revitalización de las artes decorativas en aquella época. Arquitectos de moda como George Gilbert Scott (1811-1878) la interpretaron como una mera incorporación de motivos y elementos góticos para recrear el estilo, dejando de lado la estructura y su aplicación a las necesidades modernas. En contraposición, el grupo de Arts

³⁰⁸ Edward Palmer Thompson, *William Morris. De romántico a revolucionario*. (Valencia: Edicions Alfons El Magnànim / Institució Valenciana D'Estudis i Investigació, 1988), 100.

& Crafts buscaba aproximarse a los modos y procesos de trabajo medievales, centrando su atención en los materiales y las estructuras con base en los requerimientos modernos, más allá del estilo.³⁰⁹ Esta distinción resulta valiosa para el propio trabajo de Montenegro, así como de otros intelectuales y artistas interesados en la revitalización de las artes populares. Como se ha visto hasta ahora, también en México se dieron distintas formas de interpretar la revitalización. Para Montenegro, Dr. Atl y Juan Ixca Farías fue fundamental la indagación y experimentación con las técnicas y materiales, mientras que personajes como Jorge Enciso se abocaron más bien al estudio de los motivos y la iconografía.³¹⁰

Así, al volver la vista a la imagen de Montenegro, emerge la pregunta sobre lo que se intenta revitalizar. Si en efecto vemos una actitud triunfal, ¿qué es aquello que se impone victorioso? Sin duda hay una alusión directa a la visualidad regional y el renacimiento alfarero de los alrededores, interpretación que se refuerza con el poema de Alfonso Cravioto que acompaña la imagen, titulado “El barro de Guadalajara”. Pero hay también una lucha que parece quedar inconclusa: una tensión punzante entre los geometrismos iridiscentes, desplegados en múltiples direcciones, sin punto de fuga visible, asociados a la luz, y las formas vegetales a monumental escala. Si por un lado, las proyecciones facetadas se orientan a un vanguardismo apoyado en el estudio minucioso de los objetos y sus posibilidades plásticas, las formas orgánicas sugieren un retorno a los motivos

³⁰⁹ Edward Palmer Thompson, *William Morris. De romántico a revolucionario*, 101-102.

³¹⁰ Dr. Atl ahonda en las técnicas y los procedimientos, sobre todo en cuanto a la cerámica, en su obra *Las artes populares en México* (1922), mientras que Roberto Montenegro disertó extensamente sobre el mismo tema en varias conferencias, cuyos manuscritos pueden encontrarse en el Fondo Roberto Montenegro del CEHM. De Juan Ixca Farías, véase Ixca Farías, *Artes populares*. (Guadalajara: Ediciones “Jaime”, 1938).

sobrenaturales del simbolismo y el *art nouveau*, donde el decorativismo se impone sobre la anécdota. El paisaje amenaza con tomar el primer plano, como si se desbordara de una contención fisurada.

Podría pensarse que subyace en esta convergencia una sobrevivencia del modernismo en las formas vanguardistas, donde asoma la ya conocida admiración de Montenegro hacia Aubrey Beardsley, así como el diálogo con los ilustradores argentinos con los que Montenegro vivió durante su estancia en París, como Rafael Franco o Gregorio López Naguil.³¹¹ Asimismo, es posible que Montenegro incluyera en esta ilustración la famosa “Flor de Tonalá”, uno de los motivos más frecuentes de la decoración tonalteca, recuperado por Atl en su obra *Artes populares en México*:

Estas decoraciones están hechas casi en su totalidad con plantas, animales y flores. Entre estas últimas hay algunas muy bellas y muy raras, pero una, sobre todo, muy estilizada y que se encuentra invariablemente en todas las vasijas, hasta en las más antiguas –flor extraña, quimérica– estilización llevada al último límite, manifestación tradicional amorosamente conservada y perfeccionada, y a la que bien podrá llamarse la flor de Tonalá.³¹²

Dicho motivo, descrito por Atl como una manifestación oscilante entre lo real y lo fantástico tuvo eco en los escritos de José Juan Tablada, quien enfatizó su carácter radical y moderno:

La tendencia a la estilización es tan poderosa en esos artistas [de Tonalá] que han creado formas nuevas, entre ellas cierta flor fantástica que tiene la forma de una flor de verdad, el esplendor de los fuegos de artificio y la alegría radiante de las alas de la mariposa. Está en casi todas las decoraciones y es más estilizada y fantasiosa que el loto egipcio, la peonía china, el clavel persa o el crisantemo japonés. Es una flor que sólo existe en el jardín espiritual del artesano indio. Ha merecido ser llamada la flor de Tonalá. Una forma tan abstracta y esencial se halla

³¹¹ Roberto Montenegro, *Planos en el tiempo*. (Ciudad de México: Imprenta Arana, 1962), 35; Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “Roberto Montenegro y los artistas americanos en Mallorca (1914-1919). *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXV, núm. 82 (primavera 2003): 93-121.

³¹² Dr. Atl, *Las artes populares en México. Volumen primero* (México: Editorial Cvltvra, 1922), 139.

sólo en la estética más radical y moderna, quizá en el invernadero de Odilon Redon o en las *kompositions* de Kandinsky.³¹³

Las alusiones anteriores dejan ver el eco orientalista presente en las ilustraciones de Montenegro, donde se mezclaba lo fantástico con lo regional, lo católico con la alfarería indígena y la tradición con la vanguardia. Asimismo, se puede observar cómo en lo decorativo se postula un régimen de modernidad alternativo, basado en una idea de tradición susceptible de renovar la mirada. Esta contradicción, a veces violenta y contradictoria, era la que para varios de los vanguardistas mexicanos y peruanos de ese periodo, producía la modernidad visual. En 1927, José Carlos Mariátegui se refirió a ello en dos artículos publicados en la revista *Mundial*. Distinguiendo entre «tradición» y «tradicionalistas» en el Perú, el autor afirmaba que los segundos conformaban una actitud política conservadora que amenazaba seriamente la tradición, al concebirla como “un conjunto de reliquias inertes y símbolos extintos. Y en compendiarla en una receta escueta y única.”³¹⁴ En cambio:

Hay tradición, en tanto se caracteriza precisamente su resistencia a dejarse aprehender en una fórmula hermética. Como resultado de una serie de experiencias, esto es de sucesivas transformaciones de la realidad bajo la acción de un ideal que la supera consultándolas y la modela obedeciéndola. La tradición es heterogénea y contradictoria en su composición. Para reducirla a un concepto único es preciso contentarse con su esencia, renunciando a sus cristalizaciones.³¹⁵

³¹³ José Juan Tablada, “Mexico’s New-Old Ceramics” en *International Studio*, LXXVII, 316 (septiembre 1923): 453. Traducción de María Palomar.

³¹⁴ José Carlos Mariátegui, “La heterodoxia de la tradición”, 25 de noviembre de 1927. *Mundial*, 8(389). Disponible en: <http://archivo.mariategui.org/index.php/la-heterodoxia-de-la-tradicion>. Publicado en la sección “Peruanicemos al Perú”, en *Mundial: revista semanal ilustrada*, vol. 8, núm. 389.

³¹⁵ José Carlos Mariátegui, “La heterodoxia de la tradición”, 25 de noviembre de 1927.

Mariátegui recordaba los incendiarios llamados de Marinetti a destruir los museos y monumentos italianos, señalando la efectividad de aquella retórica dialéctica que no admitía concesiones. Sin embargo, consideraba necesario leer entre líneas para entender que el propósito era en realidad afirmar la potencia creadora de la renovación, al despojar a la patria del peso de un pasado abrumadoramente glorioso. Una idea de pasado que en el caso peruano se había vuelto lastre inmovilizador y reductor de la nación. Para los tradicionalistas peruanos, la tradición era esencialmente colonial y limeña, señalaba Mariátegui, buscando con ello imponer una tradición española, más que nacional, y reduciendo la nación a la población criolla y mestiza.³¹⁶ Frente a ello, los revolucionarios encarnaban justamente la voluntad social de no petrificarse, ensanchando el pasado mediante la reivindicación del legado precolombino; promoviendo la reintegración espiritual de la historia y la patria, del vanguardismo y la tradición.³¹⁷

Aquella oscilación dialéctica aspiraba al ideal de la renovación, a un despertar del «alma nacional», que permanecía en el letargo provocado por la costumbre, señalado ya desde 1909 por José Enrique Rodó.³¹⁸ Luis E. Valcárcel fue otro de los intelectuales peruanos que vislumbraron la necesidad de un despertar de la conciencia.³¹⁹ Desde su

³¹⁶ José Carlos Mariátegui, “Peruanicemos al Perú: La tradición nacional”, *Mundial: revista semanal ilustrada*, 2 de diciembre de 1927. Disponible en: <https://icaadocs.mfah.org/s/en/item/1136839>.

³¹⁷ José Carlos Mariátegui, “Peruanicemos al Perú: La tradición nacional”, 2 de diciembre de 1927.

³¹⁸ José Enrique Rodó, *Ariel. Motivos de Proteo*. (Caracas: Editorial Ayacucho, 1985 [1909]), 309. La investigadora Rebeca Barquera Guzmán ha estudiado el impacto de las ideas de Rodó sobre la mutabilidad del ser y la figura de Proteo en la obra del Dr. Atl. Véase “El marino signo americano. Encuentros entre la literatura, la plástica y la arqueología en la década de los veinte”, ponencia presentada en el *Coloquio Redes de vanguardia latinoamericana en el arte mexicano, 1923-1930*, el 18 de octubre de 2019 en el Museo del Palacio de Bellas Artes. Disponible en línea: https://youtu.be/WYrEjCmrL_E.

³¹⁹ Luis Eduardo Valcárcel, *Tempestad en los Andes*, (Lima: Editorial Universo, 1972), 19.

perspectiva, era en el espíritu decorativo donde se revelaba el esfuerzo de depuración de la creación autóctona, despojándose de todo lo impostado. En 1922, el intelectual cuzqueño postulaba que el arte decorativo incaico se caracterizaba por una simplicidad que, si bien otros habían interpretado como primitivismo, era en realidad una expresión de estilización y síntesis, una “supresión consciente de lo superfluo”, lo postizo y lo amanerado, producto del refinamiento espiritual hacia el cual tendían todos los pueblos del mundo: la suprema estilización de la vida.³²⁰

Sus planteamientos se publicaron en 1925 en el libro *De la vida incaica*, un conjunto de relatos y ensayos escritos entre 1913 y 1924 en los cuales el autor retomaba el sustrato mítico incaico, para elaborar pasajes narrativos sobre la cotidianidad en el Cuzco precolombino. Acompañado de las ilustraciones de José Sabogal, el texto elaboraba un recorrido iniciático desde las entrañas ancestrales de la ciudad, hasta la inasible dimensión de la lengua quechua, en un esfuerzo por reconstruir una continuidad resquebrajada que habría de sustentar una idea fundamental de su proyecto ideológico durante aquella década: el resurgimiento. Nuevamente, fue a través de la inversión como estrategia retórica, que el autor buscó cuestionar y desestabilizar relatos fundacionales como el génesis, y categorías como «primitivismo», «ruralismo» y «belleza», para resignificar su sentido con base en la reubicación del Cuzco como centro de irradiación enunciativa.³²¹

Su postura dialogaba directamente con la de otros pensadores contemporáneos como los argentinos Ricardo Rojas, Alfredo y Ángel Guido y Martín Noel, quienes también

³²⁰ Luis Valcárcel, “Glosario”. En *De la vida incaica: Algunas captaciones del espíritu que la animó*. (Lima: Editorial Garcilaso, 1925), 107-108.

³²¹ Yazmín López Lenci, “Del sepulcro al germen: El Cuzco Paqarina como tejido-partitura en cinco movimientos (1913-1927). El aporte de Luis E. Valcárcel”, *Revista Letral*, núm. 9 (2012): 34-61; 48.

reflexionaron sobre el arte autóctono nacional.³²² El trabajo de Alfredo Guido, por ejemplo, quien visitó el Perú en 1920, impulsó la idea de que la abstracción del conjunto de líneas y ornamentos de los objetos prehispánicos y su aplicación en objetos de la vida cotidiana permitía unir el pasado con el presente, “reflejando el gusto de etapas opuestas, pero muy nacional en su origen y su estilización.”³²³ De ese modo, la cultura material precolombina cobró especial importancia para las artes decorativas y la creación artística de objetos utilitarios en el Perú. Dora Mayer (1868-1959), por su parte, veía en ellas una vía de afirmación nacional ante el panorama internacional, que la pintura nunca podría ofrecer, señalando: “Los pre-colombinos no pintaban cuadro al óleo; el óleo es arte occidental; la oleografía, escogiendo modelos locales, poblanos o de historia pre-colonial, puede patentizar la afición al indigenismo y constituir arte nacional, pero nunca puede ser indigenista como el arte decorativo del cual no pasó la raza en su esfuerzo propio.”³²⁴

II. José Sabogal y la mirada peruana de México

En ese contexto de reflexión sobre los medios plásticos y las materialidades, la obra del pintor José Sabogal para la Feria Iberoamericana de Sevilla permite comprender más ampliamente las redes de discusión que se conformaron durante aquella época para

³²² Un rastreo de las conexiones ideológicas y editoriales entre los indigenistas surandinos y los pensadores argentinos puede verse en Elizabeth Kuon Arce, Rodrigo Gutiérrez Viñuales, Ramón Gutiérrez *et al.* *Cuzco – Buenos Aires. Ruta de Intelectualidad Americana (1900-1950)*.

³²³ H. M. Flores Ponce, “Alfredo Guido”, *Revista de Bellas Artes*, año 1, núm. 3 (julio de 1920): 27-28; 27.

³²⁴ Dora Mayer de Zulen, “Elena Izcue”, *El Comercio* (11 de marzo de 1927): 2. Reseña a propósito de la publicación de *El arte peruano en la escuela* (1926), de Elena Izcue. Véase una discusión más amplia al respecto en Natalia Majluf y Luis Eduardo Wuffarden, *Elena Izcue. El arte precolombino en la vida moderna*. (Lima: Museo de Arte de Lima / Fundación Telefónica, 1999), 83-91.

repensar el pasado y su relación con los objetos. En particular, el rastreo de sus trayectorias pone de manifiesto cómo Guadalajara y Cuzco fueron potentes espacios de intercambio de ideas y circulación de saberes, cuyo impacto resulta difícil dimensionar si no se pone la atención en la movilidad de estos proyectos. Sabogal era originario de Cajamarca, al norte del Perú. Inició su formación de manera autodidacta; a los veinte años emprendió un viaje a Europa con sus propios ahorros, donde permaneció durante un periodo prolongado y asistió a academias de enseñanza artística en Roma, España y, ya de vuelta en América, en Buenos Aires. Al Perú regresó definitivamente en 1918, vía Cuzco, ciudad que constituyó la fuente de un conjunto de grabados que se exhibirían con gran éxito en Lima, al año siguiente.³²⁵ En 1920, Sabogal asumió el cargo de profesor auxiliar de dibujo y pintura en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Lima. Como han señalado Natalia Majluf y Luis Eduardo Wuffarden, durante esos primeros años de la década, su obra se adscribió a la tendencia criollista, con múltiples imágenes de tapadas limeñas y representaciones asociadas al culto católico.³²⁶ Cabe destacar en este sentido, el intenso fervor religioso que profesaba su pareja, la escritora limeña María Wiese, quien poco antes de viajar a México había publicado una breve obra sobre Santa Rosa de Lima, con ilustraciones del mismo Sabogal.

Sabogal y María Wiese se casaron en noviembre de 1922 y partieron rumbo a México al siguiente día de su boda. El periplo incluyó Mérida, Veracruz, la Ciudad de México, Querétaro, Guadalajara y Manzanillo. Su arribo coincidió con un periodo de

³²⁵ La exposición se tituló *Impresiones del Ccoscco* y se presentó en Lima, entre el 15 y el 20 de julio de 1919.

³²⁶ Natalia Majluf y Luis Eduardo Wuffarden, *Sabogal*. (Lima: Museo de Arte de Lima, 2013), 35.

intensa actividad cultural, no sólo en la capital mexicana, sino, como ya se mencionaba, también en Guadalajara. En el Museo del Estado, Sabogal presenció el proceso de aprendizaje de la encáustica que Orozco Romero atravesó durante la elaboración de sus murales y la ensayó junto a él.³²⁷ Asimismo, ambos coincidieron en el interés por el grabado, que Sabogal había practicado junto a Jean Charlot y Fernando Leal, meses atrás. Incluso en algunas de sus obras es notoria la afinidad temática entre ambos artistas, como es el caso de *La tapada* (1921) o *A la procesión* (1921), de Sabogal y *A pagar una manda* (ca. 1921), de Orozco Romero (figs. 42 y 43).

Durante su estancia en Guadalajara, Ixca Farías invitó a Sabogal a exponer sus obras en el museo a inicios de abril de 1923. Sabogal presentó trece óleos, dieciséis témperas y un dibujo al carbón que fueron recibidos favorablemente por el público.³²⁸ Muestra de ello fue la reseña publicada en el diario *El Informador*, en la cual se destacaba el óleo *Viernes de dolores*, pintado apenas unos días antes en Guadalajara, elogiando la incorporación de “motivos regionales de [...] la tradicional costumbre tapatía de levantar altares a la Virgen de ese nombre”, con intenso colorido en el primer plano, aunque una tonalidad menos afortunada en el paisaje de fondo.³²⁹ Sin embargo, para el autor lo más interesante de la exposición eran las obras basadas en motivos incaicos, entre las cuales destacaba *Hondero* –hoy, perteneciente a la colección de la Secretaría de Cultura–,³³⁰ *Los trofeos* y *Alfarero*.³³¹

³²⁷ José Sabogal Diéguez, “El Kero”. En *Obras literarias completas*. (Lima: Ignacio Prado P. Editor, 1989), 97-120; 117.

³²⁸ Folleto de la Exposición *José Sabogal. Óleos, témperas, dibujos*. 1º-13 de abril de 1923. Museo del Estado, Guadalajara, Jal. Archivo José Sabogal, Museo de Arte de Lima (en adelante, MALI).

³²⁹ Pierre Noziere, “Crónicas de Arte. La Exposición Sabogal”, *El Informador*, 3 de abril de 1923, 7.

³³⁰ Natalia Majluf y Luis Eduardo Wuffarden, *Sabogal*, 49-50.

³³¹ Pierre Noziere, “Crónicas de Arte. La Exposición Sabogal”, 7.

Entre las obras que Sabogal produjo en este periodo, los tipos populares sobresalieron en número, tanto en las obras presentadas durante su exposición, como en los grabados que realizó para *Croquis de viaje* (1924), relato de la travesía mexicana, publicado por María Wiese. Lo anterior coincidió con el interés, ya mencionado, de artistas como Leal y Charlot, quienes durante esos años preparaban un álbum de grabados en madera con tipos nacionales.³³² Asimismo, hace pensar en el agudo interés de Sabogal no sólo por la técnica y el movimiento artístico en tierra azteca, sino también por observar los “tipos” mexicanos y pensarlos en contraste con la población peruana.³³³

Otro de los aspectos que más destacó Sabogal sobre México, al regresar al Perú, fue la importancia que el arte popular ocupaba entre los artistas mexicanos.³³⁴ Si bien su deseo de pintar frescos en el Perú tuvo poca fortuna en aquellos años, tras el viaje que el artista realizara al sur del país, con el pintor Camilo Blas, su interés por entender el papel de las artes populares en la historia peruana fue en ascenso y, en particular, el pintor orientó sus reflexiones hacia la vinculación de las artes precolombinas con las técnicas murales, como lo hicieron sus contemporáneos mexicanos, y las incorporó a su propio programa artístico. En esa misma línea, Sabogal publicó en 1928 un artículo en la revista *Amauta* dedicado a

³³² Rafael Vera de Córdova, “El grabado de madera en México”, *El Universal Ilustrado*, núm. 265 (1 de junio de 1922).

³³³ Una afirmación de Sabogal a su regreso sugiere esta reflexión: “—¿Y qué ha observado usted respecto a una posible similitud entre los temas indígenas de México y el Perú...?”

—Hay marcada diferencia entre ambos elementos, como tema de pintura, es cuestión de razas. Los motivos decorativos de nuestro indio, y del azteca se parecen, pero creo que el colorido nuestro es más rico, por la vegetación y la altura de la sierra peruana. [...] En general, podría afirmarse que el Perú es más interesante bajo el punto de vista del paisaje y del tipo. En cambio las ciudades mexicanas son más interesantes que las nuestras, por la arquitectura colonial que las enoja.” Juan de Ega, “De regreso de México, Sabogal cuenta...”, *Mundial*, 1º de junio de 1923.

³³⁴ Juan de Ega, “De regreso de México, Sabogal cuenta...”, *Mundial*, 1º de junio de 1923.

los mates burilados de la región de Ayacucho, en el Perú.³³⁵ Sabogal contextualizó su valor en términos históricos, vinculando su forma y uso con los keros del imperio incaico y destacó el impulso decorativo que les había dado forma: “El espíritu del medio ha fusionado los caracteres diversos de dos sangres sin complicarlas, ha sintetizado el tipo. Sus expresiones artísticas tienen el sobrio realismo español y la poesía del ritmo decorativo aborígen.”³³⁶

Como puede advertirse, el conjunto de la pieza era entendida como una expresión de la síntesis cultural en la que se entrelazaban elementos de la raíz española, en este caso la sobriedad, con el ímpetu decorativo indígena. Este hilo de reflexiones tuvo continuidad en su estudio sobre el kero, que sería publicado formalmente hasta 1952.³³⁷

Lo técnico y las materialidades mestizas

Como explicaba Sabogal en dicho escrito, el kero fue uno de los diversos tipos de contenedores usados desde la época precolombina para la chicha. Los keros eran elaborados con diversos materiales como madera, plata y oro, sobre los cuales se hacían incisiones o relieves con distintas decoraciones. Asimismo, otras culturas moldearon los keros con formas antropomorfas, dándoles un matiz más escultórico y ritual. Los keros inca eran, sin embargo, a los que Sabogal prestó mayor atención y como se verá, otorgó

³³⁵ José Sabogal, “Los ‘mates’ y el yaravi”. *Amauta*, núm. 26 (marzo 1928): 18-19. Un antecedente a este artículo es el publicado por Rafael Heliodoro Valle en la revista mexicana *Forma*. Véase Rafael Heliodoro Valle, “El calabazo de Ayacucho”. *Forma*, vol. 1, núm. 6 (1927): 54. Edición facsimilar de la Colección de Revistas Literarias Mexicanas Modernas. (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1981), 310.

³³⁶ José Sabogal, “Los ‘mates’ y el yaravi”. *Amauta*, núm. 26 (marzo 1928): 19.

³³⁷ José Sabogal, *El “Kero”: vaso de libaciones cuzqueño de madera pintada*. (Lima: Museo de la Cultura Peruana, 1952). Para este trabajo se ha consultado la edición publicada en José Sabogal Diéguez, *Obras literarias completas*. (Lima: Ignacio Prado P. Editor, 1989), 97-120.

mayor jerarquía. Elaborados con gruesas paredes de madera, el pintor destacaba el enorme valor de la técnica quechua que permitió fijar el color en dichos objetos, sin mayor desgaste a través del tiempo. Para Sabogal, sus artífices tenían el mismo origen que quienes habían desarrollado el sistema de cultivos en terrazas, en la región del Valle Sagrado, así como quienes habían diseñado la magna obra arquitectónica de Machu Picchu.

El procedimiento había sido descubierto por los indios de Paucartambo, quienes habían encontrado la resina que permitía la adherencia permanente del color a los muros de madera del kero. A su vez, el mismo procedimiento habría sido adaptado para pintar máscaras, cerámica y telas, en las cuales la gama cromática se diversificó. “De los «keros» hemos extraído los colores de la paleta quechua –afirmaba Sabogal–: vermellón de cinabrio, amarillo claro y oscuro, verde turquesa, verde oscuro, azul lápiz-lázuli, blanco y negro.”³³⁸ La paleta cromática había llamado su atención desde el viaje emprendido junto a Camilo Blas en 1924. Dos obras de ese periodo, *Indio de Paucartambo* (1925) y *Chulillo de Paucartambo* (1925) (fig. 44) dejan ver la búsqueda por una suerte de cromatismo telúrico, asociado no sólo a las creaciones de los indios de esa región, sino también, intrínsecamente vinculado al despliegue geográfico y las cualidades del suelo andino. En el marco de esa búsqueda, Sabogal afirmaba:

Los indios tarascos de Michoacán en México y los indios keros de Paucartambo en el Perú, lograron sus propios descubrimientos de materias oleaginosas y resinas y sus pigmentos colorantes animales y minerales cuando Cristóbal Colón aún no había nacido.³³⁹

³³⁸ José Sabogal, “El Kero”, *Obras literarias completas*, 106.

³³⁹ José Sabogal, “El Kero”, *Obras literarias completas*, 114.

De acuerdo con el pintor, ambos habían encontrado una técnica perdurable, similar a la del mundo antiguo, sin embargo, la diferencia estribaba en que mientras en las lacas michoacanas el color se aplicaba en frío, en el caso de los keros la resina se diluía con los pigmentos en calor y se aplicaba con metal hirviente. En ese sentido, ésta última se asemejaba asombrosamente a la encáustica, empleada entre los antiguos pueblos del Mediterráneo como los egipcios, los helenos y los romanos.³⁴⁰ De ese modo, el pintor enfatizaba el carácter avanzado del desarrollo técnico y artístico de la cultura inca, legitimando su complejidad y su larga continuidad, a partir de la equiparación con las culturas de la antigüedad occidental.

Como han señalado otros autores, el uso del kero como fuente de inspiración para los frisos de la Sección de Minería, en la Exposición Iberoamericana de Sevilla fue una excepción dentro de la obra de Sabogal.³⁴¹ Dado que su enfoque apuntaba más a una reelaboración del pasado a partir del indio en su presente, el pintor empleó escasamente los motivos y las formas precolombinas en comparación con otros artistas del periodo, como Elena Izcue o Antonino Saldaña. Sin embargo, su incorporación puso en evidencia el particular interés del artista por proyectar monumentalmente el repertorio visual de los keros virreinales, así como extraer, en alguna medida su sistema de representación planimétrico, secuencial y narrativo.³⁴²

³⁴⁰ José Sabogal, “El Kero”, *Obras literarias completas*, 116.

³⁴¹ Natalia Majluf y Luis Eduardo Wuffarden, *Sabogal*, 68.

³⁴² Un rápido vistazo a las portadas de *Amauta* durante ese periodo sugiere además que Sabogal se encontraba investigando otras técnicas de arte popular de la sierra central y el sur andino durante esos años, como los mates burilados. Véase Natalia Majluf, “El indigenismo como vanguardia. El papel de la gráfica”. En *Redes de vanguardia. Amauta y América Latina 1926-1930*, 138-149.

Es posible que las primeras investigaciones de Sabogal y Camilo Blas sobre el kero las hayan emprendido durante su viaje al sur, en 1924. Para el pabellón, Sabogal realizó ocho frisos que recuperaban distintas escenas de la vida económica y cultural del imperio incaico, dispuestos para ocupar la Sección de Minería (figs. 45-47). Tres de los frisos retrataban los talleres de metalurgia y orfebrería, haciendo una distinción entre los periodos precolombino y virreinal, a través de la indumentaria. Otro par de frisos recuperaban los antiguos mitos de Manco Capac y Mamá Ocllo, fundadores del Imperio, así como del Inca y la Ñusta, gobernantes supremos; mientras que los últimos dos paneles mostraban escenas referentes al poderío militar del imperio incaico. En conjunto, los frisos articulaban un relato épico en torno del alto desarrollo técnico, artístico y militar de los incas, en un contexto que enfatizaba la prosperidad y armonía de su cotidianidad.

Algunos de los motivos presentes en los frisos fueron incluidas por Sabogal como ilustraciones en su estudio de *El Kero*, de 1952. Es el caso de una figura femenina sedente que sostiene un ramo de flores de cantuta, acompañada de un ave sagrada. Tom Cummins ha explicado que esta imagen, recurrente en los keros virreinales, pone de manifiesto una ancestral asociación entre las flores, la fecundidad y las prácticas rituales en torno de la cosecha, reforzada frecuentemente por la figura del colibrí, que poliniza las flores y exalta la fertilidad.³⁴³ Otras ilustraciones retratan a la nobleza incaica, reconocible por elementos específicos de su indumentaria, como el anaco y la lliklla que las cubre, sujetas a su vez por un tupu, así como las figuras zoomorfas que le rodean.

³⁴³ Thomas B. Foster Cummins, *Abstraction to Narration: Kero Imagery of Peru and the Colonial Alteration of Native Identity*. PhD Dissertation (Los Angeles: University of California, 1988), 416.

Del friso *Manco Capac y Mamá Ocllo* destaca en particular una figura felina, con un diseño aplanado y rasgos caricaturizados muy semejante al de un singular kero (fig. 48), que había merecido el estudio de Luis Valcárcel, en el primer número de la *Revista del Museo Nacional*, en 1932 (fig. 49).³⁴⁴ En su texto, Valcárcel informaba que dicho kero había sido subastado y se desconocía su paradero, sin embargo, el pintor Francisco Olazo había alcanzado a realizar una reproducción de él, antes de perderle la pista. Con un diseño cruciforme, el kero mostraba a tres felinos en relieve, sobre los cuales se sostenían las imágenes del emperador y la emperatriz incas, así como los escudos reales, en las cuatro caras respectivas.

Ya desde 1925, la figura del emperador inca había quedado plasmada en la portada del libro *De la vida inkaica* que Sabogal ilustró para Valcárcel (fig. 50). La misma figura, ahora incorporada a su escudo completo, como la había pintado Olazo en la *Revista del Museo Nacional* (fig. 51), fue reproducida por Sabogal años después en *El Kero*. Lo anterior sugiere que por lo menos desde 1925, el pintor estaba al tanto de los estudios que Valcárcel realizaba en el Cusco sobre el arte peruano antiguo e incluso, es posible que haya estudiado las fuentes junto a él. A su vez, la colaboración de Sabogal en el diseño de la portada de la *Revista del Museo Nacional* (1932), con una cantuta en colores planos y

³⁴⁴ El periodista, historiador y antropólogo Luis Valcárcel había conocido a José Sabogal años atrás, cuando el pintor volvía al Perú, vía Cuzco, después de pasar una temporada en Europa y Buenos Aires. En enero de 1919, Valcárcel había visitado el estudio del pintor cajamarquino, dando noticia de su pintura y exaltándola al afirmar: “Sabogal es el revelador pictórico del Cuzco,”³⁴⁴ meses antes de su famosa exposición en la Casa Brandes de Lima, donde Sabogal presentaría sus *Impresiones del Ccoscco*. Luis Eduardo Valcárcel, “La vida artística”, *El Comercio* (31 de enero de 1919), publicado en “Notas de arte: la exposición Sabogal”, *La Prensa* (18 de julio de 1919).

grandes proporciones como las que flanqueaban al emperador inca del kero, refuerza la idea de la cercanía y colaboración entre Sabogal y Valcárcel por esos años.

Cabe mencionar, por último, la afinidad entre los frisos de Sabogal y los murales de la Secretaría de Educación Pública en México.³⁴⁵ Por ejemplo, el friso *La metalurgia* (2), de Sabogal, recupera la idea del taller formulada por Rivera en *Alfareros*, como un espacio en el cual se desenvuelve la creación colectiva, jerarquizada y definida en función del proceso de moldear y dar forma a materiales que luego son horneados y transformados en algo más.³⁴⁶ Del mismo modo, hay un énfasis compartido en los procesos asociados a minerales de la tierra y la extracción de una forma de riqueza material, como puede observarse en *La fundición*, de Rivera y *Los artífices*, de Sabogal. La factura y gestualidad de los cuerpos recuerda también a las primeras obras de Carlos Mérida y los murales de la Biblioteca Iberoamericana, de Amado de la Cueva y David Alfaro Siqueiros (*Ideales agrarios y laboristas de la Revolución de 1910, 1925-1926*).

De ese modo, para Sabogal el muralismo, y la encáustica quechua en particular, ofrecía una vía para definir una estética a partir del reencuentro de los medios de expresión propios, desde los cuales se recuperara la herencia precolombina, así como la tradición pictórica de la antigüedad. En palabras de Sabogal: “La pintura mural en el estricto significado que tiene como material y como técnica nos haría acentuar nuestro

³⁴⁵ Al regresar al Perú, Sabogal afirmaría: “Los dejé decorando la secretaría de instrucción y el edificio de la Preparatoria. Diego Rivera pintó el anfiteatro de la Preparatoria, que es la pintura mural más grandiosa que hay en América, como concepción, como factura”. Juan de Ega, “De regreso de México, Sabogal cuenta...”, *Mundial*, 1º de junio de 1923.

³⁴⁶ Agradezco a Renato González Mello y al Seminario de los Años 20 por sus comentarios en relación con estas imágenes. Véase Renato González Mello, *La máquina de pintar*. (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2008), 47-72.

sentido estético y nuestras inquietudes sociales y es muy posible que podría definirnos un estilo dentro de las artes plásticas americanas.”³⁴⁷

Estas discusiones se sumaban a una larga reflexión sobre el desarrollo del sentido artístico desde la infancia y el papel que el dibujo podría tener en ello. Varios años antes, la revista *La Escuela Moderna* (1911-1915), publicada por Joseph A. MacKnight, director de la Escuela Normal de Varones y el educador José Antonio Encinas, se había dedicado a difundir la importancia del dibujo en el proceso formativo de los niños. Afirmaba que éste constituía “el mejor medio para proporcionar al educando un conocimiento amplio del medio en que vive, adiestrándolo y preparándolo para vivir y actuar en él con mayor eficacia y ventura.”³⁴⁸ El pintor y crítico Teófilo Castillo formuló el programa para la materia de Dibujo, donde exhortaba a los profesores a abandonar la copia de imágenes impresas e implementar el dibujo partiendo de la observación directa de la naturaleza y de los objetos de uso cotidiano.³⁴⁹ El dibujo, señalaba el profesor Moisés Krüger, también permitía desarrollar el poder visual y la habilidad manual en los niños:³⁵⁰

“[...] es innegable que el dibujo tiene también un gran valor instrumental. Se debe presentar desde el principio unido a la enseñanza del trabajo manual, fuera de servir de

³⁴⁷ “Sabogal responde a un interrogatorio”, *Universidad*, vol. 1, núm. 1 (septiembre 1931): 5.

³⁴⁸ Lydia Koenneman, “Las artes manuales”. *La Escuela Moderna*, año IV, núm. 3 (mayo 1914): 1.

³⁴⁹ Teófilo Castillo, “Sección práctica. Dibujo”. *La Escuela Moderna*, año II, núm. 3 (mayo 1912): 85-88 y Natalia Majluf y Luis Eduardo Wuffarden, *Elena Izcue. El arte precolombino ...*, 28.

³⁵⁰ El profesor explicitaba los seis fines concretos que podía tener el dibujo natural: “1) Desarrollo del poder visual, control muscular y habilidad manual. 2) Observación y percepción más atenta y por consiguiente más exacta de la naturaleza. 3) Desarrollo del buen gusto estético poniendo en juego la imaginación y el sentimiento. 4) Adquisición de un poder especial de expresión, pues el dibujo es un segundo lenguaje como lo ha dicho un sabio. 5) Expresión de la personalidad del alumno que sirve al maestro para conocerlo y saber en parte sus inclinaciones. 6) Servir de ayuda y complemento en la enseñanza de los demás ramos”. Moisés Krüger, “La exposición de dibujo de las escuelas norteamericanas de San Luis y la enseñanza del mismo ramo en el Perú”. *La Escuela Moderna*, año IV, núm. 1 (marzo 1914): 3-10; 3.

complemento a la enseñanza de la naturaleza, literatura e historia,³⁵¹ por lo que era una herramienta óptima para desarrollar la capacidad de percibir el entorno, reteniendo poco a poco las sensaciones y las formas bellas, que eventualmente resultarían en ideas claras y precisas.

Para sumar a la discusión, en el mismo número Elena Izcue resaltaba cómo el dibujo desarrollaba la facultad inventiva en los niños. Ésta debía estimularse continuamente, dejando que los niños practicaran espontáneamente hasta lograr diseñar un motivo, susceptible de conformar un patrón de repetición. Izcue recomendaba también inspirarse en los objetos incaicos, como los huacos, pues ofrecían numerosos modelos de decoración y aportaban ideas para el diseño.³⁵² Lo anterior permite ver, desde una perspectiva distinta a la de Sabogal, el interés de Elena Izcue en las piezas precolombinas y el carácter paradigmático que veía en ellas: los huacos y textiles se presentaban como objetos cercanos, equivalentes a aquellos de uso cotidiano; presentaban diseños y formas que podían copiarse y ser un ejemplo idóneo en el uso del color y las formas geométricas, en los volúmenes y texturas, en la variedad de materiales.

Lydia Koenemann, esposa de J. A. Macknight, coincidía en ello. Koenemann también era educadora y feminista; pertenecía a la sociedad “Evolución Femenina”, fundada por la destacada activista María Jesús Alvarado Rivera (1878-1971) en 1914. Presidía la sección femenina de la “Liga Agraria”, donde había inaugurado un bazar para

³⁵¹ Moisés Krüger, “La exposición de dibujo de las escuelas norteamericanas...”, 5.

³⁵² Elena de Izcue, “Sección práctica. El dibujo en la escuela primaria”. *La Escuela Moderna*, año IV, núm. 1 (marzo 1914): 30-33.

poner a la venta los trabajos manuales de las mujeres en el hogar.³⁵³ Desde su posición como vocal de la sociedad, contribuyó a la fundación de la escuela “Moral y Trabajo”, dedicado a las niñas huérfanas o abandonadas, donde se buscaba, entre otros propósitos, brindar educación para fomentar la independencia económica, a través de la enseñanza de las artes e industrias.³⁵⁴ Para Koenemann, el estudio de las piezas precolombinas podía contribuir a tener un mejor entendimiento del color y sus matices en los niños, puesto que el dibujo, y en un sentido más amplio, las artes manuales, permitían desarrollar en los niños el gusto estético, moldeando su “discernimiento artístico” tanto en los artículos de uso diario como en las obras de arte. Así, la autora consideraba necesario entender al dibujo como parte de un acercamiento más amplio a las artes manuales, enfatizando:

Con el desarrollo alcanzado por el trabajo manual, ha surgido la necesidad de adoptar el término más amplio de *artes manuales*, pues en realidad éstas comprenden no solamente el trabajo manual como arte, sino también el dibujo y el diseño, así como las demás formas de la educación artística manual. Es evidente que en las artes manuales no hay una separación rígida ni abrupta entre la una y la otra, pues se auxilian mutuamente comprendiendo:

- 1.- La representación o sea el dibujo con lápiz, tinta, lápiz de color, carboncillo, acuarela y óleo.
- 2.- El diseño, que consiste en estilizar o adaptar formas naturales y geométricas a fines decorativos.
- 3.- Trabajos de construcción o sea el trabajo manual propiamente dicho [...].
- 4.- El estudio de objetos artísticos y reproducciones de cuadros de artistas célebres.³⁵⁵

Al aprendizaje de ese conjunto de prácticas y expresiones materiales a las que denominaba «artes manuales», Koennemann le atribuía una singular importancia. Éste le permitía al niño la capacidad de apreciar los procesos de fabricación y familiarizarse con ellos, de

³⁵³ María Jesús Alvarado Rivera, “El feminismo en el Perú”. *La Nueva Democracia*, (1º de julio de 1921): 18-21; 28.

³⁵⁴ María Jesús Alvarado Rivera, “El feminismo en el Perú”. *La Nueva Democracia*, (1º de julio de 1921): 21.

³⁵⁵ Lydia Koenemann de MacKnight, “Las artes manuales” (primera parte). *La Escuela Moderna*, año IV, núm. 3 (mayo de 1914): 73-104; 76.

modo que más tarde pudiera elegir un oficio con más facilidad y más aún: comprender “las condiciones industriales de la época en que vive”.³⁵⁶ A su vez, propiciaba la fecundidad mental en la niñez con ideas nuevas, lo cual era la base para aprovechar los recursos de una región determinada, multiplicar sus industrias y aumentar sus riquezas.³⁵⁷ Pero sobre todo constituía una herramienta de ciudadanía: “[...] el niño se convertirá en ciudadano consciente, que, además de poder ejercer debidamente sus derechos, podrá ser miembro útil para la comunidad en que vive, porque sabrá hacer efectiva la riqueza contribuyendo así eficazmente al bienestar común.”³⁵⁸

Así, Koenemann fue una activa promotora de la incorporación del trabajo manual a la enseñanza básica, no sólo como herramienta didáctica, sino en el caso de las mujeres, como una vía para contrarrestar la situación de dependencia y marginación social en que vivían. El trabajo manual, de esa manera, fue concebido como una vía de acercamiento al pasado precolombino y una manera de desarrollar un sentido artístico a nivel individual, y posteriormente, enmarcado en un estilo nacional y americano.

El recorrido de este capítulo ha permitido ver cómo en Guadalajara y la región sur y central del Perú se conformaron productivas relaciones de tensión entre la tradición y la modernidad. Si bien el devenir vanguardista de aquellas relaciones ha sido frecuentemente señalado, en pocas ocasiones se ha indagado con mayor profundidad sobre las implicaciones estéticas que esto conllevó en términos de representación de los creadores y

³⁵⁶ Lydia Koenemann de MacKnight, “Las artes manuales” (primera parte), 80.

³⁵⁷ Lydia Koenemann de MacKnight, “Las artes manuales” (primera parte), 78.

³⁵⁸ Lydia Koenemann de MacKnight, “Las artes manuales” (primera parte). *La Escuela Moderna*, año IV, núm. 3 (mayo de 1914): 73-104; 77.

la jerarquización visual que se les otorgó, respecto a los Artistas. Este capítulo buscó asentar ahí el análisis, explorando las concepciones racializadas sobre el trabajo manual y el conocimiento artesanal. Fue justamente en este periodo en el que los artistas buscaron reconocer esta labor como una forma de conocimiento, pero su visión entró en conflicto con la formación artística y el estatus del Artista moderno. Así, las contradicciones emanadas de este esfuerzo fueron plenamente visibles en las expectativas de autenticidad y espontaneidad que se atribuyeron al «arte popular» y resultaron en una exigencia hacia las propias poblaciones indígenas. En buena medida, lo anterior formaba parte de una creciente focalización en los objetos, las tradiciones tecnológicas y los materiales, que fue relegando el lugar de los artistas populares y sus identidades específicas.

3 | MISIONES INDIGENISTAS

TAXCO – CUZCO EN LOS CIRCUITOS DEL «ARTE POPULAR»

El tercer capítulo de esta investigación aborda la década de 1930. Se trata de un periodo en el que surgieron distintas iniciativas institucionales vinculadas al coleccionismo y la exhibición del «arte popular», a la vez que se consolidaron nuevos circuitos de socialización y discusión. Con la caída de Augusto B. Leguía en agosto de 1930, y el fin del Oncenio, daba inicio un periodo al que Jorge Basadre ha denominado “el tercer militarismo” (1930-1939), caracterizado por la intervención de las instituciones militares en los procesos políticos nacionales –del Perú y otros países sudamericanos–, producto del vacío de poder y la crisis económica mundial.³⁵⁹ Una serie de cambios sustanciales también tuvieron lugar durante la siguiente década, entre ellos, la reaparición de personajes como Luis Valcárcel, José Antonio Encinas (1888-1958) y José Uriel García, quienes habían permanecido relegados a los márgenes por su postura crítica hacia el régimen leguista.

Por su parte, las relaciones diplomáticas entre el Perú y México sufrieron un revés a inicios de la década, cuando el diario *El Comercio* dio a conocer el 27 de febrero de 1932 que el ministro plenipotenciario de México en el Perú, Juan G. Cabral (1883-1946), había sido un intermediario para las comunicaciones entre José Carlos Mariátegui y

³⁵⁹ Jorge Basadre, *Historia de la República del Perú [1822-1933]*. Tomo XV, 14, 20. En el Perú, los efectos de dicha crisis repercutieron en el precio del algodón, las lanas y el ya diezariado mercado del azúcar. Jorge Basadre, *Historia de la República del Perú [1822-1933]*. Tomo XIV, 286.

Víctor Raúl Haya de la Torre (1895-1979), años atrás.³⁶⁰ Dicha noticia, en un periodo de intensa persecución a los miembros del APRA,³⁶¹ provocó que se rompieran relaciones, con la consecuente salida de todos los diplomáticos mexicanos establecidos en suelo peruano, incluyendo al escritor Gilberto Owen, quien se desempeñaba como Cónsul General, desde julio de 1931.³⁶² La presencia de Owen en el ámbito cultural limeño fue uno de los principales canales que permitieron estrechar las relaciones culturales entre ambos países. Durante ese periodo, Owen fue un asiduo asistente a la tertulia “El Areópago”, en casa del poeta Martín Adán, a donde también asistían José Díez Canseco y Benjamín Carrión, así como los editores de la revista *Palabra*, que se abordará en las páginas siguientes: José Alvarado Sánchez, José María Arguedas, Emilio Champion, Augusto Tamayo Vargas y Alberto Tauro. Asimismo, durante su breve estancia en Lima, Owen se enamoró de la joven compositora y futura investigadora musical Rosa Alarco (1911-1980), quien a decir de Inés Arredondo, resguardó durante varias décadas parte de la obra no publicada de

³⁶⁰ Véase Angélica Montalvo, *Representantes de México en Perú (1821-1981)*. (México: Secretaría de Relaciones Exteriores, 1981), 58-70.

³⁶¹ En 1931 se llevaron a cabo elecciones generales en el Perú, en las que Haya de la Torre contendió contra Luis M. Sánchez Cerro, José de la Jara y Arturo Osorio. Los primeros pronósticos indicaban como ganador al Partido Aprista Peruano (PAP), pero frente a los cuestionamientos y quejas, los votos escrutados en uno de los departamentos con mayor filiación aprista fueron eliminados. El resultado final le dio el triunfo a Sánchez Cerro, quien al asumir su mandato, a finales de año, inició el exterminio del APRA. Véase Eugenio Chang-Rodríguez, *Víctor Raúl Haya de la Torre: Bellas artes, historia e ideología*. (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2018), 54-56.

³⁶² Vicente Quirarte, “Encontrarás tierra distinta de tu tierra. Navegaciones y naufragios de Gilberto Owen”. En *Escritores en la diplomacia mexicana*. Tomo II. (Ciudad de México: Secretaría de Relaciones Exteriores, 1998), 125. No sería sino hasta el 21 de mayo de 1933 cuando se restablecerían las relaciones en México y Perú, con la mediación de España.

Owen.³⁶³ Aunado a ello, a su salida del Perú, el poeta mexicano ya se había integrado formalmente a las filas del APRA.³⁶⁴

Un segundo factor de asociación entre México y el Perú se dio con el inicio de la publicación *Monterrey* (1930-1937), de Alfonso Reyes, editada primero en Río de Janeiro, y luego desde Buenos Aires. El correo literario de Reyes fungió como un espacio de discusión con escritores peruanos de la Generación del Novecientos como Ventura García-Calderón, así como con jóvenes escritores como Luis Alberto Sánchez, Estuardo Núñez y Emilio Adolfo Westphalen.³⁶⁵ Sin embargo, sería la visita de Moisés Sáenz al Perú, en 1931, y su posterior mudanza definitiva, en 1936, uno de los vínculos más importantes del ámbito cultural indigenista de los años treinta y detonador de la pluralización de la reflexión sobre el «arte popular» en la región andina.

La formación académica e intelectual de Moisés Sáenz contribuyó a formular una concepción del «arte popular» en la cual se cruzaban los estudios de campo –una metodología más antropológica–, las teorías educativas pragmatistas, el análisis sobre los recursos ambientales y económicos de sus creadores y las ideas del “genio” creador, provenientes del romanticismo y el folklorismo alemán. Aunado a ello, Sáenz también proyectó sobre el «arte popular» una dimensión religiosa, derivada de su formación protestante y sus vínculos con personajes como John Collier (1884-1968), Dwight Morrow (1873-1931) y William Cameron Townsend (1896-1982).

³⁶³ Inés Arredondo, “Apuntes para una biografía”, *Revista de Bellas Artes*, 3ª época (noviembre de 1982): 42-49; 45.

³⁶⁴ Vicente Quirarte, “Encontrarás tierra distinta de tu tierra...”, 125.

³⁶⁵ Para profundizar en las discusiones e impacto de *Monterrey*, tanto como de *Visión de Anáhuac* (1917), véase *Alfonso Reyes y los escritores peruanos*. Comp. Rafael Vargas. (Ciudad de México: El Colegio de México, 2009).

Repensar los años veinte

Con la mirada fija en el horizonte, un traje negro de tres piezas, tez morena y un fino sombrero Homburg, Miguel Covarrubias (1904-1957) imaginó la figura de *El maestro*, en una primera versión en acuarela, alrededor de 1930 (fig. 52). El retrato mostraba al personaje con un porte distinguido y contenido a la vez, sentado en una silla de madera, sin ningún otro elemento, más que tres macetas a su costado. La obra ponía en evidencia el alto prestigio del que gozaba dicha figura en los años treinta, enfatizando sus cualidades como hombre “civilizado” y moderno.³⁶⁶ Curiosamente, su imagen distaba de aquella otra figura muy destacada desde los años veinte, el maestro rural, como lo había concebido Diego Rivera en los murales de la Secretaría de Educación Pública o Leopoldo Méndez, en los grabados de *El maestro rural* (1932-1948) que circularían poco después (fig. 54); y estaba definitivamente en las antípodas de la representación que Aurora Reyes pintaría en 1936, en el Centro Escolar Revolución (fig. 55).

El Maestro de Covarrubias probablemente estaba más próximo a los personajes que, hacia los años treinta, ya habían alcanzado una posición más o menos estable dentro de la estructura gubernamental del gobierno posrevolucionario mexicano y ejercían una carrera magisterial desde la dirigencia. No es casual entonces, que la obra perteneciera al educador regiomontano, Moisés Sáenz. Tras haber fungido como subsecretario de Educación Pública, entre 1925 y 1930, Sáenz había asumido la función de Delegado consultor de la Comisión de Investigaciones Indias, creada por Narciso Bassols, en

³⁶⁶ Un retrato de la colección del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires puede dar una idea de cómo podría haber sido esta imagen e incluso, podría tratarse de la misma obra (fig. 55).

1931.³⁶⁷ Ese mismo año sería comisionado para realizar un viaje de investigación a diversos países de Centro y Sudamérica, sobre la población indígena y, a su vez, daría su apoyo para la promoción del arte mexicano en Estados Unidos, a través de la exposición *Mexican Arts*, presentada entre 1930 y 1932 en varias sedes estadounidenses, donde la acuarela de Covarrubias fue una de las piezas exhibidas.

Además de haber formado parte de la creciente colección de arte moderno mexicano de Sáenz, la obra de Covarrubias resulta notable por la sugerente interrogante que despierta al observar la segunda versión, pintada alrededor de 1937.³⁶⁸ Eran pocos elementos los que cambiaban entre una versión y otra. Sin duda, el más importante de ellos era un fragmento óseo depositado en el piso, al costado izquierdo del personaje, que daba un segundo título a la obra: *El hueso* (fig. 56). El segundo elemento distintivo – además del cambio en el ademán de las manos, el rodapié y una actualización del modelo de zapatos– era un botón con los colores de la bandera nacional, semejante a una insignia del partido oficial. ¿Había, como se ha sugerido, una alusión crítica de por medio con cierto tono de sarcasmo hacia el burócrata del régimen posrevolucionario, en espera de su remuneración, coloquialmente conocida como “su hueso”? ¿Qué había originado el cambio entre los dos retratos, con varios años de diferencia?³⁶⁹

³⁶⁷ Patricia Legarreta Haynes, *Revolución, intervención, desarrollo y cooperación internacional*. Tesis de doctorado en Ciencias Antropológicas. (México: UAM-I, 2016), 200.

³⁶⁸ Dafne Cruz Porchini y Luis Adrián Vargas, “Comentario” a *El hueso* de Miguel Covarrubias. En *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte*. Pintura. Siglo XX. Tomo I. (México: Museo Nacional de Arte, 2013), 239-244; 241.

³⁶⁹ Dafne Cruz Porchini y Luis Adrián Vargas, “Comentario”, 242.

Es difícil saber de entrada qué motivó las modificaciones en la obra de Covarrubias.³⁷⁰ Lo cierto es que justamente a inicios de los años treinta, hubo un viraje en los modelos educativos implementados en las zonas rurales y campesinas. El llamado modelo culturalista, asociado a figuras como Moisés Sáenz, que promovía la modernización de las poblaciones indígenas, a la par de un rescate de sus valores, tradiciones y creaciones artísticas, y que entraría en diálogo con pensadores peruanos como José Antonio Encinas e Hildebrando Castro Pozo (1890-1945), se enfrentó con el modelo impulsado por Narciso Bassols, al que se ha denominado productivista, por el papel central que adquirió la formación técnica e industrial, a favor de la eficiencia y la productividad.³⁷¹

Con la ruptura entre ambos modelos, se transformó también la figura del maestro y aquello que Gonzalo Aguirre Beltrán ha llamado su “agencia educativa”:

El maestro, para Vasconcelos, es un misionero que tiene por tarea llevar a la persona la buena nueva de su redención, sin que el desempeño de su rol lo aleje de las funciones tradicionales de enseñante. Con las casas del pueblo y la escuela rural, en cambio, el maestro es un líder, un agitador y constructor de la comunidad, cuyas características lo separan considerablemente de los rasgos que por lo común se asignan al docente. [Posteriormente,] Bassols concibe al maestro como un planificador económico que toma a su encargo una región para transformarla productivamente. Lo individual y lo social pasan a un segundo plano para adquirir relevancia lo meramente económico.³⁷²

³⁷⁰ Queda por profundizar sobre los contextos de creación de ambas obras y la trayectoria del propio artista durante estos años. El mismo personaje también fue retratado por Covarrubias en el mural *Una tarde de domingo en Xochimilco* (1936-1937), para el bar del hotel Ritz, en la Ciudad de México, por lo que cabe la posibilidad de que se tratara de un amigo cercano.

³⁷¹ Guillermo Palacios, *La pluma y el arado. Los intelectuales pedagogos y la construcción sociocultural del “problema campesino” en México, 1932-1934*. (México: El Colegio de México, 1999), 12.

³⁷² Gonzalo Aguirre Beltrán, “Introducción” en Rafael Ramírez. *La escuela rural mexicana*. (Ciudad de México: Secretaría de Educación Pública, 1982), 5-47; 10, 33.

La variación entre una y otra versiones de Covarrubias bien podría atender a esta transformación, no sólo en el modelo educativo, sino en el sentido redentor de la educación, que gradualmente se fue ampliando y entretejiendo con los proyectos indigenistas. Si Vasconcelos imaginó a los maestros en “una suerte de moderna cruzada para la elevación y liberación de los espíritus y el mejoramiento de los cuerpos de sus semejantes”,³⁷³ Manuel Gamio como subsecretario de la SEP, encauzó el programa educativo hacia las poblaciones indígenas, concibiendo la redención educativa no sólo como la alfabetización y la formación escolar, sino también como la reactivación de las industrias culturales y artísticas para el progreso económico,³⁷⁴ a lo que Moisés Sáenz dio continuidad hasta finales de la década de los veinte, comulgando con el proyecto de incorporación a la cultura moderna y la imposición del español como elemento unificador.

No obstante, la obra de Covarrubias también podría atender a otra transformación en los campos educativo e indigenista que tuvo lugar en esos años. Durante este periodo, el modelo de incorporación de las poblaciones indígenas empezó a ser cuestionado y surgieron las primeras críticas hacia el indigenismo de los años veinte. El propio Sáenz lanzó algunos de los primeros cuestionamientos sobre la pertinencia de seguir con ese modelo y posteriormente reorientó sus postulados hacia la integración.³⁷⁵ El maestro,

³⁷³ José Vasconcelos, “Conferencia en Washington”, citado en Claude Fell, *José Vasconcelos. Los años del águila*. (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009), p. 119. Al respecto, Claude Fell ha hecho notar el tono moralista propio de la filosofía vasconcelista, que revelaba su escepticismo hacia las nuevas teorías pedagógicas y su preferencia por la docencia más desde la vocación y menos desde el método. Sin embargo, en 1923 Vasconcelos mostraría un cambio en sus ideas al anunciar la venida del maestro “técnico” y exhortar a los maestros a incorporar cada vez más conocimientos de esa índole, para adaptarse a las exigencias de la época.

³⁷⁴ Manuel Gamio, “Algunas Sugestiones a los Misioneros Indianistas”, 62.

³⁷⁵ Este viraje fue primero señalado por Gonzalo Aguirre Beltrán y luego retomado por José Antonio Aguilar Rivera.

entonces, debía ser un agitador, como señala Aguirre Beltrán, pero también un moldeador de conciencias, un propulsor de la ciudadanización de los indígenas. Pero, ¿cómo se produjo este quiebre?, ¿qué motivó su reflexión autocrítica y posterior viraje ideológico? Como ya se mencionaba, se trata de un momento de varios eventos cismáticos, entre los que puede mencionarse la crisis al interior de la SEP, la polémica de Sáenz con Narciso Bassols por sus diferencias ideológicas y el evento que más importancia tendrá para los propósitos de este texto: el viaje de estudio que emprendió Sáenz hacia Centro y Sudamérica en 1931.

En este capítulo, propongo que dicho viaje y los diálogos que emprendió con pensadores centro y sudamericanos contribuyeron significativamente al viraje de su proyecto educativo-indigenista y al reordenamiento del lugar que el arte y las artes populares tenían en él. Hubo ahí una fisura, un paulatino distanciamiento respecto del indigenismo institucional que se iba consolidando en México, desde donde se repensó el lugar del *otro* en los proyectos educativos y antropológicos. No deja de ser un proyecto problemático desde el horizonte actual: persiste la mirada paternalista sobre las poblaciones indígenas, con un perpetuo deseo de “civilizar al salvaje”, educar al ignorante; modernizar al atrasado, volviéndolo productivo, al tiempo que se utiliza su presencia para exhibir una tradición inmutable ante los ojos del mundo. No obstante, el proyecto indigenista que se articuló en torno de Moisés Sáenz –porque, claro, no fue el esfuerzo de un solo hombre– ofrece una vía para entender cómo las reflexiones de este periodo empezaron muy tempranamente a cuestionar el furor por el pasado de la década anterior y lo que Gamio llamaba una “indianización” de la cultura, desprovista en la mayoría de los casos, de un proyecto político y económico que la sustentara.

Hacia allá se dirigió el indigenismo de los treinta: pretendía rebasar las fronteras geográficas al articular redes al margen de los gobiernos nacionales. Aspiraba a trazar asociaciones desde el reconocimiento plural de la cultura; por ello se vinculó con comunidades protestantes estadounidenses, a la par de intelectuales católicos sudamericanos, científicos, humanistas, personajes al interior del régimen y jóvenes en vías de profesionalización. Constituyó, por supuesto, una utopía, que pronto se debilitó ante el fallecimiento de Sáenz en 1941. No obstante, el interés en estudiarlo permite repensar, en primer lugar, los estrechos lazos entre las políticas educativas de aquella década, desde donde se definió el modelo de integración, y el giro en los indigenismos americanos. ¿Cómo circularon los diálogos y qué efectos de resonancia se produjeron en cada país, de acuerdo con sus condiciones particulares?, ¿cómo se concretaron estas políticas en las iniciativas artísticas emprendidas y las formas de concebir visualmente al «indígena» durante este periodo?

En segundo lugar, el énfasis de este capítulo se sitúa en la movilidad binacional de una forma particular de coleccionismo en el cual se entrelazó estética y conceptualmente el arte popular con el arte moderno. Las prácticas de coleccionismo de Moisés Sáenz son un caso idóneo para entender cómo el conocimiento sobre las artes populares –sus regiones de origen, técnicas y materiales– adquirió el carácter de capital cultural para los intelectuales de la época, asociado al dominio y la propiedad de artefactos evocadores de un acendrado nacionalismo. Desde esta óptica, la colección de «arte popular» y arte moderno mexicano y peruano de Sáenz funcionó en primer lugar, como una operación de autorrepresentación para el regiomontano, que le permitió presentarse como un indigenista de avanzada, cuya mirada combinaba hábilmente discursividades estéticas

sobre el pasado y el futuro. En segundo lugar, constituyó un mecanismo de integración temporal y social, al ser entendida como un catalizador de sentimientos nacionales en los observadores, como se verá en la exposición que realizó en Lima, en 1937.

En tercer lugar, este capítulo ofrece una posibilidad para reconstruir el papel de las comunidades protestantes en este relato, cuyos alcances requieren aún mayor estudio. Como ya se anticipaba desde el primer capítulo, la afinidad entre el trabajo misionero protestante estadounidense, los intelectuales protestantes latinoamericanos y los indigenistas dio un impulso decidido a la construcción de redes de discusión transnacionales. Por un lado, porque esta era una forma de operación de las misiones protestantes desde el siglo XIX, pero también porque había un interés en fomentar la tolerancia religiosa en países históricamente católicos y crear un contrapeso a la tendencia hispanófila en ambos países; ciertamente, con mayor vigor en el Perú. Finalmente, y quizá el propósito más relevante para esta investigación, es que el estudio de este momento en los indigenismos latinoamericanos también permite entender mejor qué papel jugó la historia del arte en la construcción y continuidad de esta mirada colonialista de las poblaciones indígenas. ¿Cómo se cristalizaron aquellas críticas hacia el indigenismo en las producciones artísticas de la década?, ¿qué tipo de canon nacional se fue articulando a partir de estas discusiones transnacionales?, ¿cómo se observó desde fuera? Estas son las preguntas centrales que guían el presente capítulo.

El legado de Moisés Sáenz ha sido estudiado en diversas ocasiones, desde distintas disciplinas. En el campo de la historia de la educación, Sáenz ha ocupado un lugar importante por su labor como promotor de las escuelas rurales, el impulso que dio a las

Misiones Culturales, su vínculo ideológico con la «escuela de la acción» y las propuestas pedagógicas de John Dewey; la creación del Sistema de Segunda Enseñanza, en 1926, y su papel como subsecretario de Educación Pública, en el periodo de 1925 a 1930.³⁷⁶

Por otra parte, Sáenz ha tenido un lugar central en los estudios dedicados al indigenismo mexicano, los cuales, en buena parte se realizan desde la antropología. Sin embargo, desde la disciplina antropológica, Sáenz no es considerado como antropólogo, ni su práctica ha sido estudiada bajo esa perspectiva, aunque algunos de sus estudios tuvieran fines y metodologías próximos a dicha disciplina en formación. Trabajos recientes han abogado por su inclusión entre los pioneros del campo, señalando sus estudios de antropología aplicada, con metodologías antropológicas.³⁷⁷ De ese modo, puede pensarse que las dificultades para la comprensión plena de su proyecto intelectual provienen en parte de su imprecisa ubicación en los campos disciplinares.

Sus investigaciones en Michoacán, Quintana Roo, Puebla, Guatemala, Ecuador y Perú contribuyeron sustancialmente al debate público sobre la incorporación de las poblaciones indígenas a los procesos de construcción nacional, y formaron la base de un diálogo directo con intelectuales de México, Estados Unidos, Centro y Sudamérica. A su vez, su destacado papel como fundador del Departamento de Asuntos Indígenas (1936) y

³⁷⁶ Entre las investigaciones que han analizado la labor de Sáenz en el campo pedagógico puede citarse a Edmund T. Hamann, *Moisés Sáenz: Vigencia de su Legado* (Monterrey: Fondo Editorial de Nuevo León, 2015); Angélica Murillo-Garza, José Martínez-Puga, *et al.* “Moisés Sáenz Garza, Transformador de la Realidad Educativa en México”, *Revista Iberoamericana de Ciencias*, v. I, núm. 4 (septiembre de 2014): 29-44 y Víctor J. Rodríguez, *Creating the Practical Man of Modernity* (Nueva York / Oxon: Routledge, Taylor and Francis Group, 2017) y el temprano y minucioso trabajo de H. Edwin Rosser, *Beyond Revolution: The Social Concern of Moisés Sáenz, Mexican Educator (1888-1941)*. Tesis de doctorado. (Washington D.C.: The American University, 1970), uno de los pocos trabajos integradores sobre Sáenz.

³⁷⁷ Sergio Ricco, “Moisés Sáenz y su paternidad negada en la historia de la antropología latinoamericana”, *Pacarina del Sur*, año 6, núm. 23, abril-junio, 2015. Disponible en: www.pacarinadelsur.com/index.php?option=com_content&view=article&id=1138&catid=5

sus esfuerzos sostenidos entre 1931 y 1941 por organizar el Instituto Indigenista Interamericano (1941) han sido puntos medulares de su trayectoria y fuentes de estudio para la investigación sobre el indigenismo.³⁷⁸

Sin embargo, en la mayoría de los casos, los estudios se han enfocado en una de las facetas disciplinarias de Sáenz, desatendiendo el espectro de sus actividades en conjunto, lo cual ha dificultado la comprensión de su trabajo de manera más amplia y los vínculos tejidos entre sus diversas iniciativas, investigaciones, escritos y relaciones políticas y sociales. A su vez, este enfoque se ha dado sobre todo en función de su trayectoria como funcionario público y sus afiliaciones o discordias con determinadas figuras dentro del régimen político, lo cual ha dejado nulo espacio para explorar el vasto campo de iniciativas emprendidas por Sáenz en los márgenes de sus labores dentro del aparato institucional posrevolucionario y durante sus funciones como Enviado Plenipotenciario en Ecuador, Dinamarca y el Perú.

En ese territorio inexplorado, el arte y las reflexiones estéticas tuvieron un lugar privilegiado y fueron un motor para el impulso de sus proyectos personales, iniciativas comerciales y redes de colaboración con artistas e intelectuales de México y el extranjero. De hecho, estos intereses permearon toda su trayectoria política y frecuentemente tomaron un lugar prioritario para Sáenz. Algunas de sus decisiones en el campo político apuntan, como se verá más adelante, a que su influencia y poder se pusieron al servicio de

³⁷⁸ En el campo antropológico se puede citar a Alexander S. Dawson, *Indian and Nation in Revolutionary Mexico* (Tucson: The University of Arizona Press, 2004); Gonzalo Aguirre Beltrán, “El indio y la reinterpretación de la cultura”, *Antología de Moisés Sáenz* (México: Ediciones Oasis, 1970) y Patricia Legarreta Haynes, *Revolución, intervención, desarrollo y cooperación internacional*. Tesis de doctorado en Ciencias Antropológicas. (México: UAM-I, 2016).

estas otras inclinaciones culturales y artísticas, desde las cuales Sáenz aspiraba a consolidar su proyecto de integración nacional.

Al revisar su trabajo, pueden identificarse dos matrices de pensamiento que informaron su conceptualización del arte y el «arte popular» y fueron determinantes para definir cuál era su papel dentro de la sociedad que imaginaba. Se trata, por un lado, de la filosofía educativa de John Dewey, con la cual Sáenz entró en contacto entre 1921 y 1922, durante su estancia en la Universidad de Columbia. Una segunda matriz que contribuyó a la formulación conceptual del «arte popular» en Moisés Sáenz fue la filosofía protestante. El protestantismo presbiteriano y metodista en México ya habían formulado desde fines del siglo XIX un imaginario, basado en tecnologías de asociación y educación para reafirmar y desarrollar sus valores, lo que propició la creación de formas de modernidad propias.³⁷⁹

Si bien la filiación de Sáenz con Dewey ya ha sido ampliamente estudiada,³⁸⁰ ninguna atención ha merecido el lugar que el “producto” –en este caso, las artes populares– tuvo para las comunidades en las cuales se implementó la «escuela de la acción» y se propició la formación de «agentes productivos».

³⁷⁹ Víctor J. Rodríguez, *Creating the Practical Man of Modernity*, cap. 3.

³⁸⁰ Ejemplo de ello son los trabajos de María Luisa Acevedo, “Moisés Sáenz: sus contribuciones a la educación rural e indígena y su actitud ante la educación socialista”. En María Luisa Acevedo y Margarita Nolasco, *Educación indígena*. Cuaderno de trabajo Núm. 33. (Ciudad de México: Departamento de Etnología y Antropología Social- Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1986); Rosa Bruno-Jofré y Carlos Martínez Valle, “Ruralizando a Dewey: El amigo Americano, la colonización interna y la Escuela de la acción en el México posrevolucionario (1921-1940)”. *Encuentros sobre Educación*, vol. 10 (otoño 2009): 43-64; y el ya citado, Víctor J. Rodríguez, *Creating the Practical Man of Modernity*.

I. La formación de un misionero

Moisés Sáenz era originario de El Mezquital, a las afueras de Monterrey, Nuevo León.³⁸¹ Hijo mayor de Juan Sáenz Garza, comerciante de origen andaluz y Concepción Garza González, estudió la primaria en el Instituto Laurens (1896-1902), con vocación metodista y realizó sus estudios de preparatoria en el Colegio Presbiteriano de Coyoacán (1903-1907), mediante el apoyo de los misioneros estadounidenses y amigos de la familia, Isaac y Ana Boyce.³⁸² Su formación magisterial inició en la Normal de Xalapa, donde conoció al profesor Rafael Ramírez (1885-1959), con quien trabajaría años más tarde; posteriormente, Isaac Boyce, lo recomendó en el Washington and Jefferson College, en Pennsylvania, para realizar sus estudios de grado (1909-1912). Poco después ocupó sus primeros cargos públicos como Secretario de Educación Pública de Guanajuato (1915) y Director de la Escuela Normal Preparatoria (1916-1920).³⁸³ Posteriormente se trasladó a Nueva York, para estudiar en el Teachers' College de Columbia (1921-1922) y participar en la Escuela-laboratorio Lincoln, apenas inaugurada en 1917.³⁸⁴ Fue a raíz de esa experiencia, que Sáenz entró en contacto con las ideas de John Dewey y su propuesta de

³⁸¹ Los datos biográficos de Moisés Sáenz se nutren de la biografía de Pedro Salmerón Sanginés, *Aarón Sáenz Garza. Militar, diplomático, político, empresario*. (México: Miguel Ángel Porrúa, 2001) y Edwin Rosser, *Beyond Revolution: The Social Concern of Moisés Sáenz, Mexican Educator (1888-1941)*.

³⁸² Pedro Salmerón, *Aarón Sáenz Garza. Militar, diplomático, político, empresario*, 28, n. 17.

³⁸³ A la par de fungir como director de la Escuela Nacional Preparatoria (1916-1920), Sáenz se desempeñó como director de la rama mexicana de la YMCA (ca. 1918-1919) y fue editor de la revista *El Mundo Cristiano*, órgano oficial de las iglesias evangélicas en México (1919). Desde ahí, afirma Edwin Rosser, Sáenz fomentó el apoyo intereclesiástico evangélico, motivado por el Plan de Cincinnati de 1914, sin embargo, prevaleció el sectarismo entre las iglesias y éstas fueron renuentes a la cooperación. Véase Edwin Rosser, *Beyond Revolution: The Social Concern of Moisés Sáenz*, 61-69.

³⁸⁴ Edwin Rosser, *Beyond Revolution...*, 75.

la «escuela de la acción», las cuales serían definitivas para las iniciativas que emprendería a su regreso a México.

También fue probablemente en Columbia donde Sáenz conoció al profesor Samuel G. Inman, quien entonces dirigía la revista transnacional *La Nueva Democracia* (1920-1948), en la que Sáenz participó con frecuencia. Inman se había desempeñado como misionero de los “Discípulos de Cristo” entre 1907 y 1915, en Piedras Negras, Coahuila. Ahí puso en marcha algunas de sus primeras iniciativas educativas, como lo fueron un salón de lectura vespertino y un centro de debates sociales y morales, que más tarde se convertiría en cuartel general del carrancismo, por la estrecha amistad que mediaba entre ellos.³⁸⁵ Posteriormente, fue nombrado Secretario ejecutivo del Consejo de Cooperación en América Latina (CCAL), cuyo objetivo era promover las relaciones entre las iglesias protestantes estadounidenses y las iglesias extendidas en territorio latinoamericano.³⁸⁶ No obstante, el proyecto de Inman no se restringió a la comunidad protestante; el líder misionero viajó a lo largo de todo el continente, tejiendo vínculos con políticos, intelectuales y diversas personalidades de la cultura, quienes, en muchos casos, tuvieron alguna aparición en *La Nueva Democracia* como portavoces de la realidad americana.³⁸⁷ Ejemplo de este esfuerzo fue su viaje al Perú en 1921. La revista *Variedades* daba a conocer así su labor:

³⁸⁵ Véase Deborah Baldwin, “Diplomacia cultural: escuelas misionales protestantes en México”. *Historia Mexicana*, vol. XXXVI, núm. 2 (1986): 287-322; 299.

³⁸⁶ Samuel G. Inman, *Christian Cooperation in Latin America*. (Nueva York: Committee on Cooperation in Latin America, 1917), 32.

³⁸⁷ Rubén Ruiz Guerra, “Panamericanismo y protestantismo: una relación ambigua”. En Roberto Blancarte (comp.) *Cultura e identidad nacional*. (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2007), 393-458; 398.

El doctor Inman, además de representar a la célebre Universidad de Columbia, ostenta la representación del Comité Latino-Americano, de Nueva York, cuyo órgano de propaganda es la revista “La Nueva Democracia”, habiendo librado en sus columnas valientes campañas en favor de un positivo acercamiento entre las naciones latino-americanas y los Estados Unidos. Pero su labor en este sentido no se limita a las publicaciones periódicas, sino que desde la cátedra de “Relaciones inter-americanas”, que dicta en la institución universitaria de más sólido prestigio en las república del norte, ha proseguido su obra provechos inculcando en las nuevas generaciones el ansia de conocimientos acerca de estos países del sur de América hasta hace poco totalmente desconocidos fuera de nuestro continente. Trae, pues, nuestro distinguido huésped propósitos generosos y un afán constructivo por cimentar la armonía basada en aspiraciones recíprocas y un conocimiento mutuo de las necesidades de los pueblos americanos, sean cuales fueren sus componentes raciales, por la cultura, penetración espiritual y difusión internacional del comercio.³⁸⁸

En 1924, Sáenz publicó en *La Nueva Democracia* un artículo donde asentaba su credo educativo. De acuerdo con él, la pasión por la educación era un hecho de la vida moderna y tenía propósitos muy específicos.³⁸⁹ El primero de ellos era la conservación de la vida, aspiración basada en el vínculo inquebrantable entre la experiencia vital y la educación, que debía cultivarse mediante hábitos y conocimientos adecuados. Esta relación podía entenderse como una analogía, en la medida en que las necesidades educativas se modifican en cada época, del mismo modo que las necesidades vitales cambian en cada etapa. Pero la concepción de la vida desde la perspectiva de Sáenz también estaba imbuida de su pensamiento religioso: “La vida es en cierto sentido autodeterminativa. Hay en el mero acto de vivir una predeterminación fatal: el momento fugaz marca en cierto modo la dirección del que le sigue. La educación también participa de esta autopredeterminación. La actividad educativa de hoy, marca en cierto sentido la actividad educativa de mañana.”³⁹⁰

³⁸⁸ “Personalidades de la semana”. *Variedades*, año XVII, núm. 683 (2 de abril de 1921): 500.

³⁸⁹ Moisés Sáenz, “Para qué educamos a nuestros hijos”. *La Nueva Democracia* (1º de septiembre de 1924): 7-9, 32.

³⁹⁰ Moisés Sáenz, “Para qué educamos a nuestros hijos”, 8.

Con lo anterior, puede apreciarse el cariz filosófico que la educación tenía para Sáenz, abrevando del presbiterianismo protestante.

El segundo propósito era la transmisión de una «herencia social», constituida por conocimientos básicos de la experiencia humana y la capacidad para la vida social. Para ilustrar este concepto, se presentaba una fotografía de una pieza de cestería, decorada con un animal semejante a un burro y franjas zigzagueantes en los extremos verticales; debajo, portaba la leyenda “Obra de arte mexicano”. La imagen permitía anclar de manera más precisa lo que Sáenz intentaba englobar en la «herencia social», por un lado: “El dominio de estos procesos fundamentales, de estas técnicas de acción humana, de estos puntos de vista esenciales e imprescindibles” de la humanidad, que han de ser transmitidos. Por el otro, “la técnica de la socialización, con sus deberes y derechos, con sus restricciones mutuas, con sus ventajas, con sus deficiencias. Hemos llegado, hasta hoy, al concepto de la ciudadanía y de la organización democrática a base de integración, de cooperación, de solidaridad de delegación de funciones, de división del trabajo.”³⁹¹

Desde las postrimerías del siglo XIX, la socialización fue uno de los pilares de la dinámica social protestante, cuyo objetivo era fomentar la transmisión de valores comunes y un sentido de pertenencia hacia la comunidad.³⁹² La escuela y el hospital fueron los dos espacios medulares mediante los cuales las misiones protestantes fueron entablando lazos con las poblaciones rurales de México y ganando adeptos, al ofrecer estos servicios aunados a un andamiaje social que se oponía al orden católico, percibido como artificial,

³⁹¹ Moisés Sáenz, “Para qué educamos a nuestros hijos”, 9.

³⁹² Víctor J. Rodríguez, *Creating the Practical Man of Modernity*, cap. 3.

autoritario y falta de transparencia.³⁹³ Para ellos, la democracia sólo podía florecer en la interacción de uno a uno entre los ciudadanos, sin mediación eclesiástica. A su vez, para Sáenz la socialización no sólo contribuía a una articulación de las fuerzas laborales, sino también conducía a la homogenización de identidades y la unión de mundos diversos en una sola entidad nacional, condiciones que permitían establecer un orden social, sin coerción.³⁹⁴

Esta lectura deja entrever el lugar que el «arte popular» ya ocupaba para Sáenz desde mediados de la década de los veinte. Representaba la materialización de una herencia técnica, transmitida durante generaciones, como parte de un conocimiento acumulado y socializado, a la vez que era el resultado de una labor organizada en la que participaba una comunidad de personas, conscientes de su papel a escala individual y colectiva. La «herencia social» unía el sentido de la tradición con la división moderna del trabajo, permitiendo imaginar un modelo más acorde con la realidad mexicana. Asimismo, este aspecto se entretecía con el tercer propósito que la educación albergaba: “hacer del educando un agente de producción.”³⁹⁵

³⁹³ Jean-Pierre Bastian, “El protestantismo de Moisés Sáenz, o la ética protestante, fundamento de la escuela activa de México”. En *Protestantismo y sociedad en México*. (Ciudad de México: CUPSA, 1983), 135.

³⁹⁴ Víctor J. Rodríguez, *Creating the Practical Man of Modernity*, cap. 3. Esta misma idea de la socialización de valores como base para un mejor entendimiento mutuo será la raíz del “Seminario sobre Relaciones con México”, fundado por el historiador Hubert Herring en 1925. De acuerdo con Edwin Rosser, Sáenz y Herring discutieron el proyecto del Seminario durante la visita del primero a California, en el invierno de 1925, aunque la primera reunión oficial tuvo lugar hasta el año siguiente. Rick A. López, por su parte, ha señalado que en el proyecto original también intervinieron John Dewey, Stuart Chase y Herbert Croly. Véase Rick A. López, *Crafting Mexico. Intellectuals, Artisans, and the State after the Revolution*. (Durham / Londres: Duke University Press, 2010), 106.

³⁹⁵ Moisés Sáenz, “Para qué educamos a nuestros hijos”, 9.

La centralidad de la producción en el proceso de aprendizaje había sido una apuesta de las pedagogías anarquistas y socialistas herederas de Dewey, desde finales del siglo XIX,³⁹⁶ y en particular, del modelo propuesto por Piotr Kropotkine, quien elaboró una aguda crítica sobre la separación del trabajo manual y el intelectual en el desarrollo industrial contemporáneo, abogando por una integración de conocimientos.³⁹⁷ En el caso de Sáenz, Víctor Rodríguez ha argumentado que la búsqueda del sujeto productivo constituyó su mayor vínculo ideológico con Dewey y fue en el “Método de proyectos” de William Kilpatrick, discípulo y luego colega de Dewey en el Teachers’ College, que Sáenz encontró el método idóneo para el sistema escolar mexicano. Al tratarse de un procedimiento que incentivaba a los alumnos a desarrollar iniciativas con un objetivo concreto, el “Método de proyectos” promovía una comprensión de la vida experimental, productiva y con un propósito definido. Asimismo, Rodríguez apunta que una de las ventajas de este método era que Kilpatrick había logrado conciliar la productividad con un sentido ético, basándose en la idea de que el tener un propósito en la vida y cumplirlo implicaba ser dueño del destino personal, ser moralmente responsable a la vez que eficiente, dos rasgos fundamentales de los ciudadanos en una sociedad democrática.³⁹⁸ En este sentido puede entenderse la idea de «autopredestinación» antes mencionada: la educación ofrecía una manera para asir el rumbo del destino personal y reencauzarlo. A su vez, Sáenz intentaba ir más allá del dilema de lo utilitario en la educación, para afirmar la necesidad de formar jóvenes productivos dentro de sus grupos sociales, y además

³⁹⁶ Víctor J. Rodríguez, *Creating the Practical Man of Modernity*, cap. 2.

³⁹⁷ Piotr Kropotkine, *Campos, fábricas y talleres*. Trad. A. López White. (Valencia: F. Sempere y Compañía, Editores, s.f.), 205-209.

³⁹⁸ Víctor J. Rodríguez, “Thinking the Nation: Sáenz and the Project Method”. *Creating the Practical Man of Modernity*, cap. 3.

consumidores inteligentes, partícipes de una división más justa y equitativa del capital y del trabajo.³⁹⁹

Finalmente, los últimos dos propósitos contemplaban volver al niño y al joven un miembro digno de la vida social; y, formarlo con un carácter ético.⁴⁰⁰ Jean Pierre Bastian ha argumentado que esto formaba parte de la convicción en que la escuela debía moldear el carácter individual, preparar al niño para la vida cívica, fomentar la honradez y la responsabilidad en pos del trabajo activo y la voluntad firme. “En otras palabras la religión ética es el fundamento, la raíz de la actitud pedagógica y de sentido de la escuela moderna. La escuela asume así una función religiosa pero laicizada.”⁴⁰¹

Lo anterior será una clave para comprender el trasfondo filosófico-religioso de la visión de Sáenz del arte y la cultura, así como de la historia nacional y el mestizaje. Pero vayamos paso a paso. La estancia de Sáenz en Columbia significó por un lado su acercamiento a la filosofía educativa de John Dewey y otros pensadores pragmatistas, lo cual le permitió articular un proyecto basado en la *acción* y la socialización de valores y prácticas de ciudadanía que formaran sujetos productivos y responsables de su propio destino, en una sociedad democrática. Por otro lado, durante ese mismo periodo Sáenz afianzó sus vínculos con la comunidad protestante estadounidense. Como Víctor Rodríguez ha documentado, Sáenz dedicó buena parte de su tiempo a ofrecer conferencias a favor del gobierno mexicano posrevolucionario, con la intención de contrarrestar los temores sobre el caos y la inestabilidad política en México, elogiando, en

³⁹⁹ Moisés Sáenz, “Para qué educamos a nuestros hijos”, 9.

⁴⁰⁰ Moisés Sáenz, “Para qué educamos a nuestros hijos”, 32.

⁴⁰¹ Jean-Pierre Bastian, “El protestantismo de Moisés Sáenz, o la ética protestante, fundamento de la escuela activa de México”, 141.

cambio, el sistema educativo estadounidense. Se presentó ante la Women's League for the Preservation of Peace, encabezada por Jane Addams, así como organizaciones protestantes, grupos universitarios y diversas audiencias interesadas en los problemas mexicanos o temas de relevancia económica, como el petróleo.⁴⁰² En apariencia, Moisés Sáenz parecía trabajar en favor de un mejor entendimiento en las relaciones México-Estados Unidos y una mayor receptividad hacia la cultura y las ideas estadounidenses en territorio mexicano, o al menos la prensa estadounidense dirigía sus comunicaciones en ese sentido.⁴⁰³

Sin embargo, para entender mejor su estrategia sería importante considerar otros dos aspectos que tenían lugar en esos años. En primer lugar, el papel que su hermano, Aarón Sáenz, cumplió como subsecretario de Relaciones Exteriores en el gobierno de Álvaro Obregón. Fue justamente en 1921 cuando Estados Unidos propuso el Tratado de Amistad y Comercio, con el que buscaba ejercer mayor presión sobre México y proteger las propiedades de los estadounidenses en México. Así, a Aarón Sáenz le tocó conducir las negociaciones bajo las órdenes del secretario, Alberto J. Pani y rechazar dicha proposición.⁴⁰⁴ Años más tarde, el mismo Aarón Sáenz sería un actor importante en la negociaciones de 1925-1927 con las compañías petroleras, ahora como titular de la misma Secretaría. Más allá de la relación directa de Moisés con Aarón Sáenz en estos episodios, el precario contexto diplomático aporta más elementos para comprender las circunstancias

⁴⁰² Víctor J. Rodríguez, "Thinking the Nation: Sáenz at Columbia Teachers' College". *Creating the Practical Man of Modernity*, cap. 3.

⁴⁰³ "Habíase de enseñar a los niños de Méjico el amor a los Estados Unidos", *La Prensa* [Nueva York], (4 de julio de 1928): 1, 7.

⁴⁰⁴ Pedro Salmerón Sanginés, *Aarón Sáenz Garza. Militar, diplomático, político, empresario*. (Ciudad de México: Miguel Ángel Porrúa, 2001), 108-111. Para un relación detallada de las negociaciones que emprendió, véase el capítulo IV.

en las que Moisés Sáenz se sabía inserto. Éste conocía la delicada línea entre hacer alianzas y la subyugación política y económica; lo había dejado claro en una conferencia en la Universidad de Chicago, en 1926, afirmando:

Ya no estamos satisfechos con que México sea la madre del extranjero y la madrastra del nativo. Nuestra política nacionalista pretende conocer al extranjero y ser reconocidos por el extranjero en una base de términos equitativos. México ha decidido que será tratado por las otras naciones como un estado soberano o no será tratado en absoluto.⁴⁰⁵

Un segundo elemento a considerar es la posición política de las organizaciones protestantes. Unidas bajo el ya mencionado Consejo de Cooperación en América Latina (CCAL), las distintas denominaciones del protestantismo estadounidense siguieron la pauta de Samuel G. Inman de la no intervención armada. Tras realizar varios viajes a Cuba, México y Sudamérica, en 1919 Inman publicó su obra *Intervention in Mexico*, en la cual se oponía a la intervención estadounidense para resolver los problemas mexicanos. Partía de cuatro premisas: en primer lugar, México no había tenido en sus cuatro siglos de vida moderna una oportunidad justa para acceder a la educación; en segundo lugar, ya no había vuelta atrás en el proceso de cambio detonado con la reciente revolución social; tercero, la juventud mexicana estaba convencida de poder generar un cambio y, con la ayuda adecuada, podría tener éxito; finalmente, el gran problema en México era la necesidad de desarrollar un carácter, a lo que los amigos de México, léase Estados Unidos, sí podrían contribuir.⁴⁰⁶

⁴⁰⁵ Moisés Sáenz, "Foreign Investments and Mexican Nationalism". En *Some Mexican Problems. [Lectures on the Harris Foundation 1926]*. (Chicago: The University of Chicago Press, 1926), 11, 30. La traducción es mía.

⁴⁰⁶ Samuel G. Inman, *Intervention in Mexico*. (Nueva York: Association Press, 1919), 204-205.

Por lo anterior, Inman afirmaba que la intervención armada definitivamente no era la vía para que México resolviera sus problemas, ni tampoco lo era la diplomacia. “No se trata de aplastar una revolución, sino de guiar una evolución”, recalca, y ésta debía darse en la formación de carácter.⁴⁰⁷ Para ello, era necesario idear proyectos educativos orientados a formar ciudadanos, con un énfasis en la relación entre el grandioso pasado y el presente, o la nación y el individuo, además de un espíritu de servicio. Inman proponía fundar un Instituto Normal y una Escuela industrial, de los que pudieran egresar jóvenes preparados para el comercio, la industria, las bellas artes, la literatura, movimientos sociales y morales, entre otras fuerzas importantes para el país, y que además permitiera intercambios académicos con instituciones estadounidenses. “No hay nada que genere más demanda, ni que ofrezca un mayor rango de influencia”, subrayaba. También, era necesario aprovechar los numerosos profesores estadounidenses en territorio mexicano, frecuentemente apoyados por sociedades misioneras, pues ellos podían contribuir a forjar un carácter nacional a través de las escuelas misionales. Inman enfatizaba la importancia de distribuir equitativamente a estos profesores en todo el país, y luego abrir escuelas de agricultura que resolvieran los problemas de la tierra, así como escuelas industriales que lejos de enseñar técnicas foráneas, “ayuden a desarrollar más amplia y eficientemente las artes de la comunidad local.”⁴⁰⁸

Una segunda fase del programa educativo tendría que fortalecer el trabajo de las escuelas normales y dedicarse a preparar mejor a los maestros. “Todo este trabajo escolar tendría que estar coordinado por una sola organización, con sede en la Ciudad de México,

⁴⁰⁷ Samuel G. Inman, *Intervention in Mexico*, 209.

⁴⁰⁸ Samuel G. Inman, *Intervention in Mexico*, 238.

y un sobresaliente educador mexicano, ahora ocupando un lugar prominente en el gobierno, nombrado Secretario de esta organización”.⁴⁰⁹ Cabe notar las afinidades y coincidencias de esta propuesta con el programa vasconcelista que iniciaría dos años después. La tercera fase sería de índole social. Ésta respondería a la carencia de discusión política en la sociedad mexicana, ante lo que Inman proponía la apertura de centros comunitarios que incentivarán la discusión, a la vez que albergaran clases nocturnas, una librería ambulante, un gimnasio y otras instancias educativas para adultos. La cuarta fase del programa sería la difusión de conocimiento médico y la sanitización de las clases bajas, mientras que la quinta fase abarcaría la producción de buena literatura, impulsada por una editorial y una librería que ya estaban en operaciones.⁴¹⁰

Intervention in Mexico cerraba con un proyecto para fundar una Universidad en México, de orientación pragmatista. El programa incluía trabajo de clases y trabajo manual en igual proporción. De esta manera, Inman apostaba por la vía educativa, en un sentido amplio, siguiendo el modelo de las misiones protestantes y promoviendo los canales de comprensión mutua entre México y Estados Unidos.⁴¹¹ Es posible que esta fuera la semilla de la iniciativa que el Federal Council of Churches de Estados Unidos impulsaba en 1924, que consistía en fundar una universidad con principios cristianos, eficiencia educativa y un “nuevo internacionalismo”, cuyo comité de operaciones en México era presidido por Moisés Sáenz.⁴¹²

⁴⁰⁹ Samuel G. Inman, *Intervention in Mexico*, 238.

⁴¹⁰ Samuel G. Inman, *Intervention in Mexico*, 239.

⁴¹¹ Para un comentario más detallado y contextualizado véase Rubén Ruiz Guerra, “Panamericanismo y protestantismo: una relación ambigua”, 404-409.

⁴¹² Es posible que Sáenz empezara a colaborar con ellos desde 1921, cuando se reunió con G. B. Winton, miembro del CCAL, para discutir la posibilidad de establecer un colegio secular en

Con lo anterior, puede entenderse mejor el itinerario de Sáenz en Estados Unidos puede entenderse mejor. Su estrategia radicaba en abrir canales de comunicación y cooperación con distintos grupos del ala progresista estadounidense, fomentando una interlocución horizontal que sembrara simpatía y una comprensión más amplia de las dos realidades nacionales. Sáenz compartía el ideario político de Dewey en términos de cómo construir una sociedad democrática, pero en términos de estrategia se apoyó en el programa de compenetración pacifista del CCAL. No obstante, sus escritos muestran de forma muy clara la prioridad nacionalista de su campaña, en defensa de la soberanía nacional y de condiciones más justas en el mercado internacional. Paradójicamente, como otros autores han señalado, Sáenz apostó por la promoción de un modelo económico que producía las mismas condiciones de desigualdad y subyugación económica que él deseaba combatir. Por otro lado, su visión del arte popular en esta década parece aún muy permeada por la mirada turística y folklorizante de las culturas indígenas. Es probable que no fuera sino hasta después de 1925, cuando asumió el cargo de Subsecretario de la SEP,⁴¹³ que empezó a viajar con mayor frecuencia al interior del país, desarrollando sus estudios antropológicos y económicos, que fue formándose una visión más amplia del arte y la cultura mexicanas, así como de las artes populares en particular.

México. Véase Víctor J. Rodríguez, "Thinking the Nation: Sáenz at Columbia Teachers' College". *Creating the Practical Man of Modernity*, cap. 3 y Carta de O. W. E. Cook a Robert E. Speer y los Miembros del Comité para México, Federal Council of Churches, 15 de mayo de 1924. Robert Elliott Speer Manuscript Collection; series II: correspondence; box 34, file 34:1, p. 444. Disponible en

<https://archive.org/details/correspondencefe00unse/page/n443/mode/2up?q=saenz>

⁴¹³ Un año antes –el 26 de agosto de 1924– había ingresado a la Secretaría de Educación Pública y al año siguiente, el 3 de junio de 1925, fue nombrado Subsecretario de la misma institución. Expediente Moisés Sáenz, Archivo Histórico Genaro Estrada de la Secretaría de Relaciones Exteriores (en adelante, AHGESRE).

Lo cierto es que bajo la premisa deweyana de la libre expresión, su idea de cultura y creación artística se oponía significativamente a otras concepciones, como la de Best Maugard y su Método de dibujo. Un informe del Inspector escolar Jorge Juan Crespo enviado en 1923 a Adolfo Best Maugard, Director de Dibujo y Trabajos manuales, deja ver las opiniones de Sáenz sobre dicho modelo educativo:

Entre algunos de los puntos que trató el Sr. Sáenz, al referirse a la educación del niño en general, se encontró el de dibujo, sobre cuya materia, aparte de algunas indicaciones de orden material, más o menos administrativo, emitió opiniones citando “cierto sistema X”, en su concepto bastante malo, y que no dejaba a los niños libertad ninguna de expresión, ni tenía fines educativos de ninguna especie como los sistemas anteriores, anotando que, lejos de preparar al niño en ese ramo, torcía sus naturales inclinaciones y le contrariaba en su originalidad y pericia técnica...⁴¹⁴

Su evaluación hace suponer que no sólo discrepaba de estas iniciativas implementadas en la educación infantil, sino es probable que también lo hiciera en la educación para poblaciones indígenas, como fue el caso de Teotihuacán y Michoacán, abordadas en el primer capítulo. En 1925, al asumir funciones como Subsecretario de la SEP, Sáenz impulsó el programa de escuelas modelo en las zonas rurales, cuyo propósito era fungir como el centro de la vida comunitaria y promover mentalidades afines entre la población, lo que contribuiría en última instancia, a la unidad nacional.⁴¹⁵ Al evocar la imagen de las escuelas modelo, Sáenz afirmaba:

⁴¹⁴ Adolfo Best Maugard, “Se transcribe el párrafo del informe del Inspector Jorge Juan Crespo” en “Informes de clases de Dibujo y Trabajos manuales en escuelas primarias, México, D.F.”, ref. 41, exp. 7, Dirección de Dibujo, Departamento de Bellas Artes, Fondo de la Secretaría de Educación Pública. Archivo General de la Nación (en adelante, AGN-MX). Agradezco la generosidad de Élodie Vaudry al compartir estos documentos conmigo.

⁴¹⁵ Moisés Sáenz, “III. Integrating Mexico through education”, en Sáenz, Moisés y Herbert I. Priestley, *Some Mexican Problems [Lectures on the Harris Foundation 1926]*. (Chicago: The University of Chicago Press, 1926), 60.

En estas escuelas rurales nunca se sabe donde termina la escuela y principia el pueblo, ni donde acaba la vida del pueblo y comienza la escolar, porque, volviendo por su fuero primitivo de agencia social real, esta escuela es una con la comunidad. [...] ¿Y qué significa todo esto? Podrías preguntarme. ¿Qué linaje de escuela es ésta a la que llegan chicos y grandes, donde los viejos cantan de noche y los niños de día, donde se oye hablar mucho de gallinas y de conejos, de cooperativas y de pequeñas industrias, de recreación y de actividades libres, de vacunar a la gente y de cortarle el pelo, y tan poco de aprender a leer, a escribir y a contar? Esta es sencillamente una nueva escuela.⁴¹⁶

Sáenz estaba convencido de que la integración nacional se dificultaba por la diversidad racial de la población en México.⁴¹⁷ A ello sumaba el complejo de inferioridad del indígena frente al europeo, el aislamiento material y espiritual de la población, así como un cierto grado de individualismo, que atribuía al origen latino de los mexicanos. En conjunto, estos rasgos producían una atomización de la conciencia colectiva e impedían la consolidación del proyecto posrevolucionario.⁴¹⁸ En ese contexto, la escuela fungía como centro de unificación comunitaria. Resulta interesante que la cita anterior, expuesta ante un público estadounidense durante una serie de conferencias organizadas por la Harris Foundation en Washington, parecería desestimar y hasta poner en duda el papel de la cultura impresa. No obstante, un texto de Sáenz de 1926, publicado en la revista *Horizonte*, del grupo estridentista en Xalapa, permite matizar sus observaciones y ver el lugar esencial que Sáenz otorgaba a la cultura dentro del programa educativo:

La vida moderna está súper-exteriorizada; se realiza en gran parte fuera del individuo, es objetiva. La vida interior, la vida subjetiva, el ejercicio de nuestra personalidad se apocan y se atrofian merced a esta exteriorización de la vida moderna. La cultura, que es el cultivo de nuestro yo, actividad de nuestro propio espíritu, expresión de nuestra vida interior, nos salvará de convertirnos en

⁴¹⁶ Moisés Sáenz, “La educación rural en México”, *Boletín de la Unión Panamericana. Serie sobre educación*, núm. 56, noviembre de 1929, 9.

⁴¹⁷ Moisés Sáenz, “III. Integrating Mexico through education”; José Antonio Aguilar Rivera, “Moisés Sáenz y la escuela de la patria mexicana”, en Sáenz, Moisés, *México íntegro*. (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006): 15.

⁴¹⁸ Moisés Sáenz, “III. Integrating Mexico through education”, 57.

autómatas civilizados. La cultura nos dará medios de divertirnos, por y para nosotros mismos; de satisfacernos, por y para nosotros mismos; de satisfacernos, de realizarnos. La cultura nos preservará la calidad de gentes libres.⁴¹⁹

Por ello, los programas que promovió desde 1923 hasta finales de los veinte estaban orientados a la homogenización lingüística y la gradual incorporación del indígena a la sociedad mestiza. La escuela, por su parte, constituía el centro de unificación. Sin embargo, es posible ver que hacia finales de la década sus posturas se fueron modificando y Sáenz inició una aguda reflexión sobre las diferencias entre la cultura estadounidense y la mexicana. Dicho periodo coincidió con los inicios de su práctica coleccionista.

II. Taxco: de la labor institucional a la vocación personal

Tras salir de prisión por haber participado en el tumultuoso desfile del 1º de mayo, y pagar una fianza de 3,000 pesos, el 6 de noviembre de 1930 David Alfaro Siqueiros fue obligado a mudarse a la ciudad de Taxco, en libertad condicional.⁴²⁰ La ciudad era entonces un efervescente centro cultural en el que se daban cita artistas, diplomáticos, políticos y escritores para pasar el fin de semana, comprar artes populares e incluso celebrar el aniversario de la Independencia.⁴²¹ Durante el periodo que Siqueiros permaneció en Taxco, el pintor estableció una red de contactos que serían fundamentales para el desarrollo de su carrera, además de realizar, según su testimonio, ciento setenta cuadros cuadros, algunos de los cuales se expusieron en el Casino Español, el 25 de enero

⁴¹⁹ Moisés Sáenz, “Ensayo sobre la cultura”, *Horizonte*, IV (julio de 1926): 5-8; 7.

⁴²⁰ Alicia Azuela de la Cueva, “Militancia política y labor artística de David Alfaro Siqueiros: de Olvera Street a Río de la Plata”, *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, núm. 35 (enero-junio 2008): 109-144; 119.

⁴²¹ El Corresponsal, “Distinguidos viajeros estuvieron en Taxco el día quince”. *El Nacional*, 22 de septiembre de 1922, p. 4, 2ª secc.

de 1932.⁴²² Entre aquellas obras se encontraban dos retratos de Moisés Sáenz, que capturaban el rostro del político mexicano, marcando especial énfasis en sus rasgos gruesos y las líneas de expresión, así como en los matices oscuros de la piel.

El primero de ellos, pintado en 1930, era un retrato de busto con óleo sobre tela de yute, que enmarcaba el rostro del educador entre dos columnas de ladrillo.⁴²³ El protagonista sostenía la mirada a la deriva, con cierto asombro y gruesas marcas de expresión surcándole el rostro, tiñendo de sombras sus cavidades oculares, bordeando sus abultados labios. Entre los retratos que Siqueiros pintó en Taxco, los cuales incluyen a personajes como William Spratling, Nauman Steele Scott y Blanca Luz Brum, éste era el de mayores dimensiones, con 150 x 120 cms. y compartía, como el resto de su producción de allá, un potente discurso material entretejido con las imágenes crudas y descarnadas de ese periodo. Era como señaló Olivier Debroise, un “auténtico ‘retorno a la pintura’”, en el sentido de una “pintura de búsqueda experimental” tras cuatro años de dedicarse a la organización sindical y política.⁴²⁴ En este esfuerzo, el pintor eligió gruesos lienzos de yute que rasuró y selló, dejando cierto rastro del textil como parte integral de la textura final.⁴²⁵ Para la coloración en tonos terrosos, es probable que haya optado, como en el caso de *Madre proletaria*, por fabricar su propia pintura molida con una mezcla de arcillas

⁴²² David Alfaro Siqueiros, *Me llamaban el coronelazo*. (México: Editorial Grijalbo, 1977), 289. De acuerdo con Phillip Stein, Siqueiros expuso 60 óleos, litografías, xilografías y dibujos, que en total sumaban más de cien piezas. Phillip Stein, *Siqueiros. His Life and Works* (Nueva York: International Publishers, 1994), 71.

⁴²³ Una reproducción fue publicada en la prensa de la época y puede encontrarse en el archivo de Rafael Heliodoro Valle (fig. 57).

⁴²⁴ Olivier Debroise, “Arte acción. David Alfaro Siqueiros en las estrategias artísticas e ideológicas de los años treinta”. En *Retrato de una década. David Alfaro Siqueiros*. (Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1996), 20-66; 32, 36.

⁴²⁵ Elsa Arroyo, Anny Aviram, et al., “David Alfaro Siqueiros y el dominio de los materiales industriales 1931-1945”. En *Baja viscosidad. El nacimiento del fascismo y otras soluciones*. (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2013), 45-82; 50.

del suelo de Taxco, confiriéndole así matices opacos y pálidas tonalidades, además de un sentido de arraigo al suelo, como si fuera el propio material geológico el que compusiera aquellas imágenes.⁴²⁶

Como una prefiguración, las facciones de este rostro tenían un antecedente en uno de los personajes del mural *El entierro del obrero sacrificado* (1924), ubicado en el cubo de la escalera del Colegio Chico de la Escuela Nacional Preparatoria (fig. 58).⁴²⁷ Se trata de uno de los penitentes cargadores del féretro de la escena, caracterizado como un indígena de piel morena, labios gruesos, nariz prominente y vestido con un calzón de manta. Lo inusual de su representación y sus dimensiones le merecieron entonces un comentario de Jean Charlot:

Hasta la ejecución de estas pinturas, el indigenismo había sido sinónimo de folclore o arte popular. Las decoraciones de San Pedro y San Pablo fueron ampliadas a partir de bateas. Leal pintó danzantes nativos en traje de gala. Rivera pintó al fresco un caleidoscopio de tradición campesina en las paredes de la Secretaría. En lugar de retratar un local dado o de adaptar un traje para cada festival, un paso para cada danza ritual, Siqueiros fue el primero en erigir un cuerpo indígena desnudo, tan libre de lo pintoresco como un desnudo atleta griego, una figura de significado universal dentro de su universo racial.⁴²⁸

Resulta notable que este mural, enmarcado en un temprano indigenismo pictórico, fuera el antecedente del retrato de Moisés Sáenz en los años treinta. Es probable que se tratara de la misma operación que Siqueiros había realizado poco antes a petición de Anita Brenner, quien lo incitó a elaborar un retrato tomando como referente una figura del tablero *Llamada a la libertad*, de los murales de la Escuela Nacional Preparatoria de 1924.

⁴²⁶ Elsa Arroyo, Anny Aviram, et al., “David Alfaro Siqueiros y el dominio de los materiales industriales...”, 52.

⁴²⁷ Agradezco a Dafne Cruz Porchini por sugerirme esta relación.

⁴²⁸ Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925*. (Ciudad de México: Editorial Domés S.A., 1985), 243.

El resultado fue la cincografía *Cabeza* (1929).⁴²⁹ En este otro caso, se puede observar cómo en el retrato de su mecenas, el pintor recuperó las facciones centrales del rostro y aquel dejo de asombro, enfatizado con la elevación de las cejas, a la par de exagerar las líneas de expresión y retratar a Sáenz desprovisto de indumentaria alguna. James Oles, lo ha comparado con el retrato de *Zapata* (1931), cuyo primer propietario fue Sáenz, en tanto que ambos se presentaban como figuras heroicas de la Revolución, encuadrados en una estructura arquitectónica semejante a los nichos religiosos, sugiriendo su personificación como “santos contemporáneos”.⁴³⁰

El segundo retrato de Sáenz elaborado por Siqueiros al año siguiente fue una litografía impresa por George C. Miller, en Nueva York (fig. 59). Acusa algunos cambios significativos, sobre todo en los párpados del personaje, que al reducirse, dan como resultado un semblante más asentado y con menor expresividad. Otro cambio notable es el abandono del fondo escenográfico, en favor de una concentración absoluta en el rostro y sus sinuosidades, traduciéndose en una mayor sensación de monumentalidad y vigor plástico (fig. 60).⁴³¹

A decir de Katherine Anne Porter, Sáenz fue uno de los simpatizantes que apoyaron a Siqueiros al salir de prisión⁴³² y rápidamente se volvió uno de sus más importantes

⁴²⁹ James Oles, “Catálogo de obra”. En *Retrato de una década. David Alfaro Siqueiros*, 96-197; 138.

⁴³⁰ James Oles, “Catálogo de obra”. En *Retrato de una década. David Alfaro Siqueiros*, 142.

⁴³¹ Ya como representante de México en el Perú, Sáenz se llevó a Lima una de las versiones de su retrato litográfico y lo prestó para ser exhibido en la Peña Pancho Fierro. Testimonio de Fernando de Szyslo en comunicación personal con Kelly Carpio y María Eugenia Yllia, “Alicia y Celia Bustamante, la Peña Pancho Fierro y el Arte Popular”, *Illapa*, núm. 3 (2006): 45-60; 47. Agradezco a Natalia Majluf que me hiciera notar la existencia de estas distintas versiones del retrato, encargadas por Sáenz, que se distinguen por mirar en el sentido contrario. La versión que perteneció a la Galería Weyhe es distinta a la de la colección Carrillo Gil por este motivo.

⁴³² Olivier Debroye, “Arte acción. David Alfaro Siqueiros en las estrategias artísticas ...”, 32-33.

mecenas. Ambos retratos formaron parte de la colección de arte moderno mexicano que Moisés Sáenz reunió durante esos años, entre cuyas piezas también se encontraban *Tren militar* (1930), *Campesino orando* (1930) y *Madre campesina* (1931), del mismo Siqueiros. Es posible que más allá del interés de Sáenz en el arte moderno, un punto de confluencia entre mecenas y artista fuera su viraje ideológico. Mientras Siqueiros se deslizaba, como argumentó Olivier Debroise, de la militancia pura de los veinte a la “práctica pura de un arte militante” en los años treinta,⁴³³ Sáenz reformulaba su proyecto de integración nacional, tomando distancia del método de incorporación y de la SEP.⁴³⁴ Para ambos era claro que el ímpetu idealista de la década previa había fracasado y era necesario recomponer la estrategia, quizá con una visión más crítica, desengañada y, como se verá en el caso de Sáenz, desde los márgenes del ámbito institucional.

En Taxco, por ejemplo, centro de intensa afluencia cultural, la casa de Moisés Sáenz era un lugar obligado para todo viajero que visitara la ciudad. Su privilegiada ubicación, en lo alto de la cuesta de El Atillo, permitía una espléndida vista del cimborrio del Convento de San Bernardino de Siena y un vistazo panorámico de la ciudad (fig. 61). Sáenz la había adquirido alrededor de 1930,⁴³⁵ cuando fue relevado de su puesto como

⁴³³ Olivier Debroise, “Arte acción. David Alfaro Siqueiros en las estrategias artísticas ...”, 39.

⁴³⁴ El 6 de febrero de 1929, Aarón Sáenz asumió funciones como Secretario de Educación Pública, lo que generó un conflicto de intereses al interior de la institución. Moisés le comentó a Rafael Heliodoro Valle lo siguiente: “Por razones fáciles de comprender, yo tendré que separarme de la Subsecretaría. En estos momentos no sé con seguridad a qué rincón me meta, pero no ha de faltar alguno en el que trabaje alegremente, y esto es lo único que se necesita.” No obstante, por razones que aún falta esclarecer, Moisés Sáenz no abandonó la subsecretaría sino hasta 1930. Correspondencia de MS a RHV, del 7 de febrero de 1929. Archivo Rafael Heliodoro Valle del Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México (en adelante RHV-FRBNM).

⁴³⁵ Verna Cook Shipway y Warren Shipway, *The Mexican House. Old & New*. (Nueva York: Architectural Book Publishing Co., 1960), 70. Natalie Scott, periodista estadounidense y cercana amiga de William Spratling desde su periodo en New Orleans, quien también vivía en esa fecha en Taxco menciona que fue en el otoño de 1930 cuando Sáenz comisionó a Spratling para que

subsecretario de Educación Pública y fungía como presidente de la Asistencia Pública de México (1930-1931). Años previos a que iniciara el momento de auge de la ciudad, favorecido por al menos tres factores identificados por James Oles: la recientemente inaugurada carretera Cuernavaca-Taxco, que facilitaba el acceso a la ciudad; el interés renovado por la arquitectura colonial, asociado a una nostalgia por el orden social fracturado por la Revolución y emblema del hispanismo de un sector de artistas e intelectuales mexicanos; y, finalmente, la promoción turística realizada por mexicanos y estadounidenses, a través de una extensa bibliografía publicada desde principios de los años treinta.⁴³⁶

Lo anterior contribuyó a lo que Oles ha denominado “la invención de Taxco como monumento turístico”,⁴³⁷ fenómeno que incentivó la afluencia multitudinaria de artistas, políticos e intelectuales, mexicanos y estadounidenses, a la ciudad, atraídos por el encanto colonial de sus calles e iglesias, así como por la intensa vida cultural que ofrecía. A su vez, esa misma afluencia generó un deseo de preservación del aspecto colonial de la ciudad, regulado por la Ley de conservación y estudio de monumentos y objetos arqueológicos de la República, aprobada en 1930.⁴³⁸ Posteriormente, fue la asociación privada “Amigos de

reconstruyera la casa que había adquirido. *Vid.* John W. Scott, *Natalie Scott. A Magnificent Life*, (Gretna: Pelican Publishing Company, 2008), 278.

⁴³⁶ James Oles, *Walls to Paint On: American Muralists in Mexico, 1933-1936*. PhD Dissertation. (New Haven: Yale University, 1995), 50.

⁴³⁷ James Oles, *Walls to Paint On...*, 49.

⁴³⁸ La iniciativa de ley data de 1928, impulsada por el Gobierno de Guerrero, pero fue hasta dos años después que Manuel Gamio y Lucio Mendieta y Núñez promovieron su aprobación. James Oles, *Walls to Paint On...*, 51-52; Rick A. López, *Crafting Mexico. Intellectuals, Artisans, and the State after the Revolution*. (Durham / Londres: Duke University Press, 2010), 109, 317 n. 22.

Taxco”, a la cual Sáenz perteneció, la encargada de vigilar y hacer cumplir las normas de construcción en la ciudad.⁴³⁹

La llamada “Casa del Corazón” adquirida por Sáenz, fue renovada por el arquitecto William Spratling⁴⁴⁰ y pronto quedó lista para recibir visitas y alquilarse durante los periodos en los que la familia se encontraba fuera de Taxco.⁴⁴¹ En 1933, Marion Greenwood la describió como “un palacio en el interior, con pisos de piedra roja, un montón de sirvientes indígenas, un jardín rebosante de flores, de hecho, un escenario perfectamente romántico.”⁴⁴² También Anita Brenner había elogiado la casa en su guía turística publicada el año anterior, sugiriéndole al lector: “Visite la casa del Sr. Moisés Sáenz, que tiene un candado con forma de corazón y una inscripción que dice: ‘Este candado es un corazón, siempre abierto’... vea la casa por sí misma, y la bella colección de pinturas realizadas por el maestro mexicano de pintura moderna David Alfaro Siqueiros”.⁴⁴³

La cerradura era una de las piezas más llamativas de la casa (fig. 62), conformada por un corazón inflamado y dos sirenas aladas a los costados, que sostenían la leyenda citada por Brenner.⁴⁴⁴ Su contraparte era la llave (fig. 63), delicadamente tallada, con un corazón en la parte superior, y debajo, dos manos sosteniendo un libro, en cuyas tapas estaba

⁴³⁹ La Asociación se formó en 1930 e incluía entre sus miembros a Dr. Atl, Adolfo Best Maugard, Jorge Enciso, Natalie Scott, William Spratling y Aarón y Moisés Sáenz, todos ellos, residentes temporales o permanentes de Taxco. Rick A. López, *Crafting Mexico...*, 109.

⁴⁴⁰ William Spratling, *File on Spratling, an Autobiography*, introducción de Budd Schulberg. (Boston / Toronto: Little, Brown and Company, 1967), 42.

⁴⁴¹ James Oles, *Walls to Paint On...*, 83.

⁴⁴² Marion Greenwood a sus padres, 18 de enero de 1933; citado por J. Oles, *Walls to Paint On*, 83.

⁴⁴³ Anita Brenner, *Your Mexican Holiday. A Modern Guide*, (Nueva York / Londres: G. P. Putnam's Sons, 1932), 149-150.

⁴⁴⁴ Con una ligera variación, la leyenda decía: “aquí la puerta es corazón siempre abierta”.

inscrito el nombre del dueño de la casa. Por el reverso, se alcanza a leer la fecha, 1930. La paleta del extremo de la llave remataba con las iniciales MS, que fungían a su vez como el cifrado que permitía abrir la cerradura. La pieza en conjunto, junto con los ornamentos de las puertas de entrada (fig. 64), parecen haber sido elaborados por un estudiante de la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa y obsequiadas como regalo al profesor Sáenz para su nueva propiedad.⁴⁴⁵ Otra pieza escultórica, probablemente con el mismo origen, se podía encontrar a la entrada de la casa, situada en el jardín (fig. 65). Se trataba de la representación de una madre sosteniendo a su pequeño hijo, mientras lo amamantaba. El tema recuerda piezas en talla directa como *Maternidad* (1918), de José de Creeft, figura fundamental para los escultores mexicanos de aquella época, o las indagaciones escultóricas de Oliverio Martínez.⁴⁴⁶

Por otro lado, la colección de piezas de Siqueiros que Brenner sugería visitar era, según la misma autora, la más extensa de ese pintor en 1932, albergada en Taxco y abierta al público.⁴⁴⁷ Lo anterior sugiere que la casa de Sáenz funcionaba también como escaparate de las obras que él consideraba valiosas y gustaba de exhibir, especialmente durante las reuniones con sus amigos e invitados, una práctica que será frecuente a lo largo de su vida.⁴⁴⁸ Además de las ya mencionadas *Tren militar* (1930), *Campesino orando* (1930) y *Madre campesina* (1931), otras obras de Siqueiros pertenecientes a la colección de

⁴⁴⁵ Verna Cook Shipway y Warren Shipway, *Mexican Interiors*. (Nueva York: Architectural Book Publishing Co., 1969 [1962]), IV.

⁴⁴⁶ *La Escuela Mexicana de Escultura. Maestros Fundadores*. (Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990), 14.

⁴⁴⁷ Anita Brenner, *Your Mexican Holiday...*, 244.

⁴⁴⁸ James Oles documenta que una fotografía de la obra *Madre campesina* (1931) –propiedad de Sáenz–, expuesta en Buenos Aires en 1933, daba como crédito “Museo de Taxco”, lo que hace suponer que su casa tenía la intención de exhibirse como museo. Véase James Oles, “Catálogo de obra”. En *Retrato de una década. David Alfaro Siqueiros*, 142.

Sáenz eran *Madre e hijo* (1930), *Zapata* (1931), *El sueño* (1931), *Mujer llorando* (ca. 1930-1931), *El fanático* (ca. 1930-1931) y *Desnudo* (1930). Varias de ellas fueron “tomadas a préstamo” del hogar de Sáenz por el propio pintor para su exposición en el Casino Español.⁴⁴⁹ Para 1937, cuando Sáenz organizó en Lima la exposición de su colección, sólo se presentaron tres obras de Siqueiros: *Mujer y niño* (1930), *Tren revolucionario* (1929) y un retrato litográfico fechado en 1930.⁴⁵⁰

El catálogo de esa misma exposición da cuenta de la colección de arte moderno mexicano que Sáenz reunió sobre todo en la década de los treinta. La gráfica y la acuarela eran las técnicas predominantes entre las obras de su posesión, quizá por haber sido más accesibles económicamente que la pintura. Las fechas de creación iban de 1928 a 1937, año de la exposición. José Clemente Orozco era quien tenía mayor representación cuantitativa, con siete obras, aunque cinco de ellas eran litografías del mismo año, 1935; mientras tanto, de Carlos Mérida aparecía con cuatro obras con un rango temporal más amplio, entre 1929 y 1937.⁴⁵¹

No obstante, es probable que su colección de arte moderno mexicano haya sido más extensa. Un indicio claro lo ofreció el recuento de ventas de la primera exposición que el grupo ¡30-30! organizó en Puebla, en 1928. Sáenz dio algunas palabras de bienvenida en la inauguración y posteriormente, adquirió *Los leñadores* (1928), de Ramón Alva de la

⁴⁴⁹ William Spratling, *File on Spratling...*, 226.

⁴⁵⁰ *Muestra de 14 pintores mexicanos de la colección Moisés Sáenz*, catálogo de exposición del 27 de septiembre al 3 de octubre de 1937, Sala Instituto Bach, Lima, Perú. Queda duda sobre la datación de esta última litografía, dado que al parecer Siqueiros realizó la serie de retratos litográficos hasta 1931. Véase James Oles, “Catálogo de obra”. En *Retrato de una década. David Alfaro Siqueiros*.

⁴⁵¹ De Carlos Mérida se enlistaban: *Perfiles* (1929, óleo); *Juguetes mexicanos* (1932, acuarela); *Suspensión* (1935, dibujo); *Figuras y color* (1937, acuarela).

Canal, elogiado por lograr una visión paisajística luminosa, sin valerse de colores sobresaturados para ello. Asimismo, compró un paisaje de Xochimilco, elaborado por Fernando Plata, y dos óleos más del Istmo de Tehuantepec, de Fermín Revueltas.⁴⁵² Si bien estas piezas no figuraron años después en la exposición de Lima, sugieren un criterio orientado por las temáticas nacionalistas y los paisajes icónicos, más que por los autores de mayor prestigio o de una sola corriente estilística.

A la par de su colección de arte moderno mexicano, que se fue nutriendo durante la primera mitad de los años treinta, Sáenz también desarrolló una afición por la adquisición de piezas de arte popular. Hacia 1950, Alfonso Caso databa los inicios de esta práctica en 1924, cuando Sáenz y Roberto Montenegro iniciaron la selección y separación de piezas de la sección de Etnografía del Museo Nacional, para conformar una colección que sería expuesta una década después en el Museo de Artes Populares, del Palacio de Bellas Artes.⁴⁵³ Sin embargo, hay razones para pensar que la fecha es errónea, dado que durante ese periodo había un fuerte encono en el Museo Nacional –en particular, por parte de Miguel Othón de Mendizábal– hacia los “artistas jaliscienses” que habían modificado las técnicas cerámicas en Tonalá y Tlaquepaque, lo que dificulta la posibilidad de que les hubieran permitido, especialmente a Montenegro, ingresar y seleccionar objetos de la colección del Museo.⁴⁵⁴ Por otro lado, en uno de sus borradores para los “Apuntes sobre las artes populares en México”, Roberto Montenegro explicaba: “Gracias al amor que el Sr. Moisés Sáenz tuvo por todo el contingente folklórico de México, se inició en 1930 la

⁴⁵² “Ventas”. *¡30-30! Órgano de los pintores de México*, núm., 3 (1928): 4.

⁴⁵³ Alfonso Caso, *Memorias del Instituto Nacional Indigenista. Bibliografía de las artes populares plásticas de México* (México: Instituto Nacional Indigenista, 1950), 84.

⁴⁵⁴ Agradezco a Haydée López Hernández su orientación en este sentido.

colección del Museo de las Artes Populares que ahora se exhibe en el Palacio de Bellas Artes y que se inauguró en el año de 1934.”⁴⁵⁵ Con ello, es factible que efectivamente los inicios de la colección fueran posteriores.

Por su parte, los viajes de Sáenz hacia el interior del país en busca de piezas de arte popular eran famosos entre los amigos en México, y años después, también en el Perú. Uno de sus acompañantes fue el escritor y periodista ecuatoriano Fernando Chaves, quien residió en México entre 1934 y 1935. En sus *Crónicas de mi viaje a México*, el autor narra cómo ambos emprendían viajes en un flamante Ford púrpura de 1930, en el cual recorrieron pueblos de Morelos, Guerrero, Michoacán y Nuevo León, “en busca de gentes y también de objetos hermosos o un poco raros, siquiera diferentes.”⁴⁵⁶ Además, agregaba: “Yo no lo sé bien pues no quiero salir de mi papel de simple secretario del dueño de un gran almacén.”⁴⁵⁷ Con ello se refería al mismo Sáenz, quien había abierto hacia 1933, una galería de artes populares llamada “Artes de México”, ubicada en San Juan de Letrán, núm. 5, en colaboración con su familiar, Olivia Sáenz de Cortez.⁴⁵⁸ En ella, se exhibían y vendían piezas de arte popular recolectadas en diversos estados de la República y otros países, con la idea de crear circuitos de consumo de dichos objetos en México y Estados Unidos, y consolidar una vía de subsistencia económica para sus

⁴⁵⁵ Roberto Montenegro, “Apuntes sobre las artes populares de México”, manuscrito, p. 1. Núm. 271. Fondo Roberto Montenegro del Centro de Estudios de Historia de México Fundación Carlos Slim. Cabe mencionar que este fragmento se encuentra tachado en el borrador.

⁴⁵⁶ Fernando Chaves, “Mezcal de olla”, *Crónicas de mi viaje a México*. (Quito: Banco Central del Ecuador, 1992), 179. Agradezco mucho a Yanna Hadatty por sugerirme esta referencia y permitirme consultar su ejemplar.

⁴⁵⁷ Fernando Chaves, “Mezcal de olla”, *Crónicas de mi viaje a México*, 179.

⁴⁵⁸ Carta de Moisés Sáenz a Manuel C. Téllez, Secretario de Relaciones Exteriores. Núm. 391, exp. 614. Quito, 14 de noviembre de 1934. “Asunto: Envío de tres cajas que contienen artículos de industria popular ecuatoriana”. Expediente Moisés Sáenz, AHGESRE.

creadores. Entre sus proveedores estaba William Spratling, quien había iniciado un taller de muebles artesanales, piezas de hojalata y sarapes que enviaba a la galería en la Ciudad de México para su venta.⁴⁵⁹

Su interés en la difusión del arte popular también se puso de manifiesto en su colaboración para la exposición *Mexican Arts*, financiada por la Fundación Carnegie y la American Federation of Arts, exhibida entre 1930 y 1932.⁴⁶⁰ Sáenz fungió como miembro del Comité honorario para la organización, junto con el embajador estadounidense Dwight Morrow, Genaro Estrada, Luis Montes de Oca y Carlos Trejo Lerdo y Tejada.⁴⁶¹ Asimismo, prestó algunas de las piezas de su colección, entre las cuales se encontraba una tinaja de cerámica del siglo XVII, particularmente valiosa por mostrar la técnica de Tonalá, previa a su auge y modificación durante los primeros años del siglo XX (fig. 66). Con esta exposición, Sáenz pretendía impulsar la creación de un Museo Nacional de Arte Popular y una sociedad dedicada al estudio del folklore mexicano.⁴⁶²

Más allá de estas iniciativas, los esfuerzos de Sáenz respondían a su visión particular del arte mexicano y el papel que éste podría tener dentro del proyecto de construcción nacional. Estas ideas están expuestas en un ensayo de 1930, titulado “El genio de la vida

⁴⁵⁹ Carta de Howard Cook a Carl Zigrosser. Citada en James Oles, *Walls to Paint On...*, 65.

⁴⁶⁰ *Mexican Arts. Catalogue of an Exhibition Organized for and Circulated by The American Federation of Arts* (Estados Unidos: The American Federation of Arts, 1930), IX. Esta exposición fue recreada y puesta en diálogo con el papel del arte popular en la obra de Frida Kahlo y otros artistas de su tiempo, en la exposición *Frida Kahlo and Arte Popular*, la cual se encuentra actualmente en exhibición en el Fine Arts Museum de Boston, curada por Layla Bermeo.

⁴⁶¹ Además, se organizó otro comité de asesores, integrado por Diego Rivera, Dr. Atl, Jorge Enciso, Roberto Montenegro, Francisco Díaz de León, Gabriel Fernández Ledesma y Antonio Cortez. De acuerdo con Rick A. López, fue el propio Sáenz quien propuso a los integrantes de este comité. Véase Rick A. López, *Crafting Mexico...*, 114-115.

⁴⁶² Rick A. López, “The Morrows in Mexico. Nationalist Politics, Foreign Patronage, and the Promotion of Mexican Popular Arts”, *Casa Mañana. The Morrow Collection of Mexican Popular Arts*, editado por Susan Danly (Albuquerque: University of New Mexico Press / Mead Art Museum, Amherst College, 2002): 47-63; 61.

en México”.⁴⁶³ Dicho escrito tuvo especial relevancia en la obra de Sáenz por haber sido pronunciado en diferentes conferencias del viaje de investigación que emprendió en septiembre de ese año a Guatemala, Ecuador y Perú. En él, Sáenz ponía en contraste la diferencia sustancial entre el genio nacional estadounidense, que tendía hacia la estandarización y la uniformidad ideológica y cultural, frente al genio de la nación mexicana, caracterizado por la variedad y la diferencia. Mientras en el Norte habían logrado dominar la naturaleza, en México la identificación entre la población y el paisaje era tan profunda que difícilmente se podía pensar en una relación de dominio, cuando era la tierra el lugar de nacimiento, trabajo y muerte. El arte, por su parte, había sido entre las poblaciones indígenas una vía de salvación frente a la violenta conquista española. “El genio artístico de la raza –afirmaba el autor– nos salvó de la barbarie y la desintegración completa.”⁴⁶⁴ Así, mediante la actividad creadora, y en particular, la expresión plástica, los indígenas habían reencontrado un sentido vital y la unidad espiritual perdida tras la invasión extranjera. Frente al gris panorama al que se enfrentaron durante siglos, el color se configuró como una respuesta y un modo de resistencia artística.⁴⁶⁵

En ese sentido, el mestizaje había implicado no sólo una mezcla racial, sino también cultural. La llegada de los españoles había traído la forma literaria del español, la técnica y los instrumentos, mientras que lo indígena aportaba la emoción, el sentimiento y la

⁴⁶³ La versión más temprana que se ha localizado de este ensayo está publicada en *The Genius of Mexico. Lectures Delivered before the Fifth Seminar in Mexico, 1930*, editado por Hubert C. Herring y Katharine Terrill (Nueva York: The Committee on Cultural Relations with Latin America, 1931): 3-30. Posteriormente, fue publicada en 1939. La edición que se usó para este trabajo es: Moisés Sáenz, “El genio de la vida en México”, *México íntegro* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006 [Lima, 1939]): 35-59.

⁴⁶⁴ Moisés Sáenz, “El genio de la vida en México”, 53.

⁴⁶⁵ Moisés Sáenz, “El genio de la vida en México”, 52-53.

manera de percepción.⁴⁶⁶ De ese modo, para Sáenz, el arte popular moderno se había dado a partir de la invasión de lo primitivo a la perfección clásica del Renacimiento, con lo cual el autor declaraba: “presenciamos en México el advenimiento de un arte cristiano, atávicamente primitivo, rico y original. Se trata de arte popular puro y simple –obra de artistas inconscientes–, revelador como ninguno, del genio del pueblo y de su visión de la vida.”⁴⁶⁷

Si bien estas atribuciones primitivistas eran compartidas por varios intelectuales desde los años veinte, cabe destacar la caracterización de Sáenz del arte popular como un «arte cristiano». Podría pensarse que, con ello, se neutralizaba una posible disputa sobre su afiliación católica o protestante, ampliando su campo de definición para englobar una producción y un mercado más amplio, como el de Estados Unidos. Este interés puede enmarcarse dentro de los ya mencionados esfuerzos de Sáenz por establecer rutas de cooperación cultural y económica con Estados Unidos, entre ellos, con la Iglesia Evangélica estadounidense.

Por otro lado, en el caso concreto del arte popular, si, como señala Jean-Pierre Bastian, Sáenz concibió al protestantismo como un “fundamento necesario para la difusión de los valores constitutivos de la modernidad”,⁴⁶⁸ en complemento con un pasado indígena, organizado como material ideológico, incorporado al «hombre nuevo» mestizo, ¿qué papel ocupaba el arte popular?, ¿cómo se vinculaba, para Sáenz, la idea del objeto depositario del «genio del pueblo», de raigambre romántica, con la visión protestante del objeto industrial y el mercado comercial? Aventurando una primera respuesta, se podría

⁴⁶⁶ Moisés Sáenz, “El genio de la vida en México”, 50-51.

⁴⁶⁷ Moisés Sáenz, “El genio de la vida en México”, 55-56.

⁴⁶⁸ Jean-Pierre Bastian, “Protestantismo y sociedad en México, 1857-1940”, 448.

decir que la conexión residía en la unidad tripartita –manos, emoción, arte popular– en la cual Sáenz depositaba el «genio nacional», que integraba a su vez la técnica española y la sensibilidad indígena, materializando un objeto mestizo, que podría constituir el modo de subsistencia y “salvación” de sus creadores e integrarlos a la modernidad.

Si el arte popular cumplía la función de salvaguardar «el genio del pueblo», el arte moderno recuperaba el sentimiento heredado de las poblaciones indígenas, para crear imágenes que entraban en contacto directo con las emociones. Para Sáenz, la pintura de artistas como Diego Rivera, suscitaba una contemplación emotiva, que apelaba directamente a aquello que, aunque irracional, constituía el pilar de la identidad y el sentido de pertenencia nacional:

Bajo su magia sentimos que la vieja unidad surgía de nuevo. [...] De esta suerte, el arte nos ha servido de refugio. Acosados por la calamidad, encontramos en él una identidad perdida; del desorden hemos sacado armonías. Gracias a la virtud artística, sujetamos lo sobrenatural a nuestra voluntad, controlamos el mundo que nos rodea y suplimos la deficiencia de la vida con la mágica [sic] de la imaginación.⁴⁶⁹

Algunas de estas ideas fueron retomadas y desarrolladas más ampliamente en 1937, en su discurso de inauguración de la *Muestra de 14 pintores mexicanos de la colección Moisés Sáenz*, que se abordará más adelante. Lo cierto es que desde 1930, Sáenz empezó a promover estas ideas en el extranjero e impulsó iniciativas en paralelo desde las cuales tendió múltiples redes de colaboración y diálogo, a la par de fomentar circuitos de consumo y coleccionismo del arte popular. A su vez, Sáenz aprovechó esas redes para impulsar otras iniciativas comerciales, como fue el caso de la sección agrícola, dentro de la Compañía

⁴⁶⁹ Moisés Sáenz, “El genio de la vida en México”, 58.

Azucarera El Mante, S. A., en Nuevo León, propiedad de un grupo de políticos, entre ellos, Aarón Sáenz y dirigida por otro de sus hermanos, Juan Sáenz.⁴⁷⁰

III. Circuitos de diálogo con el Sur

Como ya se mencionaba, la década de los años treinta en el Perú inició con una violenta transición de poderes, tras la caída de Augusto B. Leguía y la subida de Luis M. Sánchez Cerro al gobierno provisorio. Tuvo lugar entonces, una crisis estructural en los poderes del Estado y otras instituciones como las universidades y el sector eclesiástico, que repuntó a su vez con una aguda crisis social y económica. En el sector cultural, fue notorio el desplazamiento de figuras prominentes en la década de los veinte, como Julio C. Tello, quien encabezaba el Museo de Arqueología Peruana, por personajes que habían permanecido en los márgenes, en este caso Luis Valcárcel, designado nuevo director del museo en septiembre de 1930.⁴⁷¹ Del mismo modo, tras diversos conflictos por la autonomía y una reforma justa, la Universidad de San Marcos entró en huelga en octubre de ese año, lo que originó altercados y episodios de represión policiaca, que alcanzaron cierta resolución hasta que el pedagogo y profesor José Antonio Encinas, quien había permanecido exiliado en Guatemala, España y otros países por varios años, asumió la rectoría.⁴⁷²

⁴⁷⁰ El proyecto, según relató Fernando Chaves, era iniciar el cultivo de diversas especies de arbustos frutales y de aguacate, provenientes de Cuba y Francia, así como de avellanas, almendras y nueces. Fernando Chaves, *Crónicas de mi viaje a México*, 264-266.

⁴⁷¹ Jorge Basadre Grohmann, *Historia de la República del Perú (1822-1933)*, tomo XV. (Lima: El Comercio, 2014), 14-25.

⁴⁷² Jorge Basadre Grohmann, *Historia de la República del Perú (1822-1933)*, tomo XVI. (Lima: El Comercio, 2014), 160-161.

Fue en ese contexto que el 6 de diciembre de 1931, Moisés Sáenz llegó al Perú, como parte de su viaje como Comisionado Especial de la Secretaría de Educación Pública. Su misión era estudiar las instituciones docentes de dicho país, así como del Ecuador y Guatemala, y observar el problema de la incorporación cultural, económica y política del indio en varios países latinoamericanos.⁴⁷³ José Antonio Encinas fue el primero en invitarlo a dar dos conferencias en la Universidad Mayor de San Marcos, en las cuales Sáenz disertó sobre el proyecto de la escuela rural mexicana y las condiciones de vida en México.⁴⁷⁴ Su itinerario incluyó, además de la ciudad de Lima, la región central y el sur del país, donde visitó Arequipa, Cuzco y sus alrededores, con especial interés en la recientemente fundada Granja-Escuela Kayra,⁴⁷⁵ un proyecto experimental de educación y actividades agrícolas. También ofreció conferencias en la Universidad de San Antonio Abad, además de asistir a los preparativos para la fundación de la Escuela Rural del Cuzco.⁴⁷⁶

⁴⁷³ Carta núm. 497 de Eduardo F. Hay a la Embajada de México. Guatemala, 17 de octubre de 1931. Expediente 728.1-0/-139/-11. Expediente Moisés Sáenz, AHGESRE.

⁴⁷⁴ Carta no. 2 de Juan G. Cabral, Enviado Extraordinario y Ministro Plenipotenciario de la Legación de México en Perú, al Secretario de Relaciones Exteriores de México. Lima, 30 de enero de 1932. Exp. (85-0) A/822.1. Expediente Moisés Sáenz, AHGESRE.

De acuerdo con los testimonios, antes citados, de los representantes diplomáticos en Ecuador y Perú, Sáenz parece haber ofrecido la misma conferencia en ambos países, titulada “El genio de la vida en México” e incluida en *México íntegro*, 35-58.

⁴⁷⁵ Ubicada frente a la población de San Jerónimo, a pocos kilómetros de Cuzco. De acuerdo con Sáenz, sus fines eran “preparar capataces rurales, servir de estación agrícola experimental y de estación meteorológica” (236).

⁴⁷⁶ Juan G. Cabral hace notar que en coincidencia con la visita de Sáenz, el gobierno peruano expidió tres decretos relativos a cuestiones indígenas: “la fundación de la Escuela Normal Rural del Cuzco, anexa a la Granja Escuela de Kaira [sic]; la exposición permanente de arte indigenista escolar y popular, y el Congreso Indigenista, que, posteriormente, ha sido portergado [sic].” Carta núm. 2 al Secretario de Relaciones Exteriores de México. Lima, 30 de enero de 1932. Exp. (85-0) A/822.1. Expediente Moisés Sáenz, AHGESRE.

Su visita propició una aguda reflexión que resultó en la publicación de la obra *Sobre el indio peruano y su incorporación al medio nacional* (1933), en la que dejaba claro un nuevo enfoque, además de desmarcarse de estrategias que le parecían inadecuadas:

En mi estudio, objetivo al indio, no por cierto para encerrarlo en el gabinete de las curiosidades nacionales, herencia de la prehistoria social, como los monumentos arqueológicos y las ruinas o los huacos y cacharros, ni menos para acorralarlo en las reservaciones estériles inventadas por el egoísmo nórdico de los americanos de los Estados Unidos; lo objetivo como ardid de estudio, dentro del tratado, para no incurrir en el error romántico de creer que el indio y su problema han desaparecido simplemente porque la legislación republicana declaró, a la francesa, la igualdad de todos los nacionales. Pero, esencialmente, quiero olvidarme del indio para pensar en el mexicano, en el peruano, en el ecuatoriano, a condición de que estos individuos nacionales se hagan cabalmente solidarios de sus herencias étnicas y culturales y de sus obligaciones históricas. ¡Ya deberíamos estar hartos del criollismo!

Creo que el indio [...] tendrá que hablar por propia voz y clamar por sus derechos humanos para asegurar después, por sí mismo, sus derechos políticos. Pero cuando esto suceda, el indio ya no será indio, se habrá amestizado; si lo queremos, será uno de nosotros [...] *será nosotros mismos*.⁴⁷⁷

Este fue el inicio de un diálogo sostenido con los indigenistas peruanos y, sobre todo, con los del sur andino, como Luis Valcárcel y José Uriel García.⁴⁷⁸ Su regreso al Perú se daría pocos años después, en enero de 1936, tras haber fungido como representante de México en Ecuador y Dinamarca. Al año siguiente, en acuerdo con el Gral. Oscar R. Benavides,

⁴⁷⁷ Moisés Sáenz, *Sobre el indio peruano y su incorporación al medio nacional*. (Ciudad de México: Secretaría de Educación Pública, 1933), XV. El énfasis proviene del original.

⁴⁷⁸ A su regreso a México, Sáenz se dedicaría a sistematizar sus observaciones y a evaluar el lugar social del indio en cada uno de los países que visitó. En 1932, promovería el experimento de Carapan en la Cañada de los Once Pueblos, en Michoacán y, en paralelo, fungiría como director de la Galería Artes de México, dedicada a la promoción del arte popular mexicano. El 1º de enero de 1934, Sáenz fue nombrado Enviado Extraordinario y Ministro Plenipotenciario de México en Ecuador, por el presidente Abelardo Rodríguez. Si bien hay poca información sobre el desarrollo que tendría la Sociedad Artes de México durante ese periodo, se puede afirmar que Sáenz envió objetos de arte popular ecuatoriano –telas, canastas, ponchos– a México, dirigidos a dicha Sociedad.⁴⁷⁸ Lo anterior sugiere un interés en poner a dialogar e intercambiar técnicas y diseños entre las artes populares de los países que visitaba. Carta de Moisés Sáenz a Manuel C. Téllez, Secretario de Relaciones Exteriores. Núm. 391, exp. 614. Quito, 14 de noviembre de 1934. “Asunto: Envío de tres cajas que contienen artículos de industria popular ecuatoriana”. Expediente Moisés Sáenz, AHGESRE.

el presidente Lázaro Cárdenas elevó la misión diplomática al rango de Embajada, concediéndole así el título de Embajador a Moisés Sáenz.⁴⁷⁹ Después de pasar cuatro meses en la Ciudad de México, donde se le hizo entrega oficial del cargo, Sáenz regresó al Perú, ahora con su esposa, Herlinda Treviño de Sáenz, deseoso de realizar estudios más profundos sobre la realidad peruana.

Al poco tiempo de su llegada, Sáenz empezó a frecuentar la Peña Pancho Fierro, inaugurada ese mismo año, a iniciativa de las hermanas Alicia y Celia Bustamante. La Peña fue un lugar de reunión para artistas, escritores e intelectuales peruanos en un época políticamente convulsa. Ahí se dieron cita personajes tan distintos como Martín Adán y Fernando de Szyszlo, o incluso antagónicos, como César Moro y José Sabogal. De acuerdo con Kelly Carpio y María Eugenia Yllia, en sus inicios la Peña se adhirió al indigenismo pictórico,⁴⁸⁰ que si bien había logrado consolidarse como la tendencia estética dominante dentro del arte peruano durante la primera mitad de los años treinta, en parte gracias a que José Sabogal había sido nombrado director de la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1933, ya para 1936 habían surgido las primeras críticas en su contra por parte de Ernesto More y el grupo de los Independientes, que también frecuentaban la Peña.⁴⁸¹

El amplio espectro de tendencias y vocaciones estéticas en un momento de particular cerrazón hacia la diferencia fue determinante para varios de los jóvenes artistas y escritores

⁴⁷⁹ Carta de Lázaro Cárdenas a Oscar R. Benavides, 16 de junio de 1937. Expediente Moisés Sáenz, AHGESRE.

⁴⁸⁰ Kelly Carpio y María Eugenia Yllia, "Alicia y Celia Bustamante, la Peña Pancho Fierro y el Arte Popular", 47.

⁴⁸¹ Natalia Majluf y Luis Eduardo Wuffarden, *Sabogal* (Lima: Museo de Arte de Lima, 2013), 94-101.

que se dieron cita en la Peña. Este fue el caso de la poeta Blanca Varela, quien en una entrevista rememoró:

Sebastián Salazar Bondy, de quien me hice amiga en la Universidad de San Marcos, me llevó a la peña Pancho Fierro. Fue una experiencia increíble. Me vi trasladada de una casa muy enquistada de algo muy limeño, muy criollo, algo limitada, sin duda, a un mundo nuevo y mayor: el mundo del Perú. Creo que el personaje más importante para mí en ese momento, aunque aún no me diera mucha cuenta de que tal cosa ocurriera, fue Arguedas. Él abrió una compuerta curiosa, para mí en particular, y creo que también para otras gentes más evolucionadas y mayores que yo, personas que sabían que existía ese otro Perú que no era Lima [...], sino que era un mundo que siempre había sido considerado como algo un tanto folclórico y pintoresco, y esto por una lejanía totalmente cultural.⁴⁸²

La Peña constituyó así un espacio plural, en el que Alicia Bustamante exhibió las piezas de artes populares que había ido adquiriendo durante años. “Y fue don Moisés Sáenz [...] —narraba años después el periodista Winston Orillo— el que le dio la idea de reunir en una colección los numerosos ejemplares que, poco a poco y a costa de su magro peculio de profesora [...] había ido reuniendo.”⁴⁸³ Las palabras de Orillo sugieren que Sáenz contribuyó a la conceptualización de las piezas de Bustamante como una colección, la cual podía ser exhibida en la Peña, acompañando un discurso de apertura cultural e ideológica ante el complejo panorama mundial y sobre todo, nacional.

Por un lado, la Universidad de San Marcos había permanecido cerrada durante tres años —entre mayo de 1932 y agosto de 1935—, debido al agudo conflicto suscitado por la cancelación de un conjunto de decretos que garantizaban la autonomía universitaria.⁴⁸⁴

⁴⁸² Efraín Kristal, “Entrevista con Blanca Varela”. *Vallejo & Co.*, 21 de agosto de 2016. Publicada originalmente en *Mester*, vol. XXIV, núm. 2 (1995). Disponible en línea: <https://www.vallejoandcompany.com/entrevista-con-blanca-varela-por-efrain-kristal/>.

⁴⁸³ Winston Orillo, “En la cultura: homenaje a Alicia Bustamante, la madrina del arte popular”. *Oiga*, núm. 36 (10 de enero de 1969): 28-29.

⁴⁸⁴ Ya desde 1930 se habían dado las primeras muestras de inconformidad por parte de los estudiantes ante las medidas de los funcionarios del Gobierno en turno, el cual, tras el

Aunado a ello, había gran incertidumbre sobre la sucesión presidencial. Era justamente ese año, 1936, cuando se habría de elegir al nuevo presidente, tras el periodo de gobierno provisorio de Óscar R. Benavides. Sin embargo, cuando la votación se llevó a cabo en octubre, los resultados no favorecieron al candidato predilecto del presidente, por lo que éste desconoció las votaciones y decidió prolongar su mandato hasta 1939.

De ese modo, el retorno a las aulas universitarias dio pie a la discusión en conjunto y la organización estudiantil, así como el surgimiento de la revista *Palabra*, bajo la dirección de José Alvarado Sánchez, José María Arguedas, Emilio Champion, Augusto Tamayo Vargas y Alberto Tauro (fig. 67). Todos ellos habían ingresado a la Universidad a inicios de la década y habían sufrido el cierre de la Institución en 1932. Es posible, incluso, que Arguedas y el grupo de *Palabra* hayan conocido a Sáenz durante su viaje, en 1931, cuando éste ofreció una conferencia en la Universidad de San Marcos. Así, marcados definitivamente por una especie de desengaño, afirmaban en el primer número:

Y en 1930 nos bautizó la vida: se quebró nuestro optimismo candoroso, y las pasiones desbordadas nos hicieron intuir el dolor con que se forjan las transformaciones históricas. Vivimos entre la ola de protestas que se abrió curso al caer la dictadura, escuchamos las quejas que la caída económica provocó, y vimos cómo demandaban pan los desgraciados: por eso amamos, desde entonces, la democracia, y sabemos que la vida no es conquista sin esfuerzo, que es necesario preparar la madurez de nuestros propios pasos, y que nada lograremos si no obedecemos a la necesidad de solidarizarnos con quienes viven las mismas angustias. [...]

derrocamiento de Augusto B. Leguía, había sufrido cambios continuos. En 1931, el orden se restableció temporalmente, con la designación de José Antonio Encinas como rector y el decreto de diversas leyes que otorgaron autonomía y fondos económicos para impulsar el proyecto universitario. Sin embargo, en 1932, el ministro de Instrucción, Carlos Sayán Álvarez, desconoció dichas leyes. Ante el rechazo generalizado de profesores y estudiantes, el presidente Luis Miguel Sánchez Cerro y el ministro de Instrucción ordenaron el cierre de los claustros universitarios e instituyeron una comisión reformadora integrada por funcionarios del Estado. Véase Jorge Basadre Grohmann, *Historia de la República del Perú (1822-1933)*, tomo XVI. (Lima: El Comercio, 2014), 159-165.

Hoy no nos importa que haya quienes crean que en el Perú fracasa todo, porque sabemos que esos son los improvisados, los que desean condenar a la inercia los esfuerzos progresistas y conservar posiciones mal halladas. [...] Aconsejándonos en el estudio de nuestras necesidades y en la experiencia de nuestros hombres de pensamiento contribuiremos a solucionar nuestros problemas. Y, aprovechando la herencia legada por nuestros antepasados, trabajaremos para la cultura, la democracia y la paz.⁴⁸⁵

Con esta declaratoria colectiva se inició la breve vida de la revista *Palabra*, en septiembre de 1936. Un segundo número aparecería en octubre y un tercero, bimensual, a finales de año. Dos ediciones más se publicaron en abril y julio de 1937. A partir de entonces, un largo periodo de silencio se extendió hasta 1944, cuando se editaron los últimos dos números, en julio y octubre.⁴⁸⁶ La intermitente aparición de la revista contrastaba con la contundencia en los propósitos del primer número, los cuales remitían a la prosa combativa de los manifiestos vanguardistas de los años veinte y evidenciaban la herencia mariateguiana de la publicación, de la cual uno de los editores hablaría después.⁴⁸⁷ La reminiscencia vanguardista parecía reforzarse por una “lista abierta de amigos y colaboradores” incluida junto a la presentación, en la cual se encontraban 59 artistas, literatos e intelectuales de distintos ámbitos y tendencias, como Julia Codesido, José Uriel García, José María Eguren y Raúl Porras Barrenechea.

⁴⁸⁵ “Nosotros. El medio. Nuestros propósitos”, *Palabra. En defensa de la cultura*, núm. 1 (septiembre de 1936), 3.

⁴⁸⁶ De acuerdo con Augusto Tamayo Vargas, los primeros cinco números conformaron la primera etapa de la revista, mientras que los últimos dos números, publicados en 1944, formaron parte de una segunda etapa editada sólo por Tamayo Vargas y Alberto Tauro. Véase Augusto Tamayo Vargas, “Mariátegui y la cultura peruana”. En *La cultura y la literatura iberoamericanas. Memorias del Séptimo Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana, Berkeley, California, 1955*. (México, D.F. / Berkeley y Los Angeles: Ediciones de Andrea / University of California Press, 1957), 175-182, n. 15. Para un análisis general, véase: Talía Tauro, “La revista *Palabra. En defensa de la cultura*”, *Tradición*, 2ª época, núm. 16 (2017): 63-69.

⁴⁸⁷ Augusto Tamayo Vargas, en “Mariátegui y la cultura peruana”, 175-182.

El amplio repertorio de escritores no era gratuito. Había una clara intención de generar diálogos intergeneracionales por parte de los editores. Así puede entenderse la amplia presencia de figuras como el propio Moisés Sáenz, Alfonso Teja Zabre, Vicente Lombardo Toledano y, por supuesto, Alfonso Reyes. En ese sentido, la apertura a múltiples tendencias y vocaciones generacionales de la Peña fue consecuente con la propia apertura de la revista *Palabra*, donde también apareció una primera crítica dirigida al indigenismo como movimiento artístico, que revelaba a su vez otras posturas del campo artístico y las tensiones dirigidas hacia esa centralidad de “lo indígena” en el contexto limeño.⁴⁸⁸

Se trataba de un artículo titulado “El Indigenismo y el Arte”, de Teodoro Núñez Ureta, en el que el autor abordaba el problema del indigenismo afirmando, de entrada, que éste constituía “un peligro para el arte verdadero y hasta un problema de carácter social, que ha[bía] que combatir y resolver”.⁴⁸⁹ Núñez definía al indigenismo como “un movimiento artístico, encaminado a salvar al indio de su esclavitud actual, a crear un arte propio y autóctono y a reconstruir las grandezas pasadas del imperio a fuerza de imitar las cosas infantiles de nuestros antecesores incas”.⁴⁹⁰ En este sentido, el autor consideraba que la estética precolombina era la única que se buscaba recuperar e imponer como fuente para el nuevo arte nacional y, desde su punto de vista, ni la arquitectura, ni la pintura incas albergaban algún valor artístico notable. Aunado a ello, se trataba de un arte ya fenecido, por lo que consideraba un error inspirarse en él, en vez de crear un arte basado

⁴⁸⁸ Natalia Majluf y Luis Eduardo Wuffarden, *Sabogal*, 95.

⁴⁸⁹ Teodoro Núñez Ureta, “El Indigenismo y el Arte”, *Palabra. En defensa de la cultura*, núm. 3 (noviembre-diciembre 1936), 18-21; 18.

⁴⁹⁰ Teodoro Núñez Ureta, “El Indigenismo y el Arte”, 18.

en el presente y las inquietudes del momento. Así, lejos de reivindicar genuinamente al indio, el autor afirmaba que el indigenismo repetía el mismo error que el arte europeo, buscando sus fuentes de inspiración en el arte primitivo, con una mirada obstinada en el pasado, demostrando con ello una “falta de virilidad, de potencialidad biológica”.⁴⁹¹

Para Núñez Ureta, el indigenismo tenía su origen en un complejo de inferioridad que funcionaba a varias escalas. En el ámbito nacional, “el provinciano, humillado por los modales desenvueltos y la palabra fácil del habitante de la capital, se lanza a la conquista de la cultura y de la moda y también de la ciudad grande para lograr venganza. Mas como con iguales armas no puede combatir, hace de su misma debilidad un estandarte de lucha.”⁴⁹² Del mismo modo funcionaba el americanismo, a escala internacional, según afirmaba el autor: “Hijo de ese mismo provincianismo rencoroso, trata de igualar su país con Europa la capital del mundo, y se disfraza de hombre inteligente y mayorcito, cayendo en una precocidad que a veces presenta caracteres trágicos.”⁴⁹³

La afirmación de un complejo de inferioridad americano, le permitía a Núñez Ureta cuestionar la existencia de un arte americano, argumentando que una condición necesaria para ello era la relación ideológica armónica entre los artistas y la sociedad, cualidad ausente en esa época. Aquellos eran tiempos de individualidades artísticas, afirmaba Núñez, con fronteras geográficas desdibujadas y la primacía de una visión universal. Así, el indigenismo y la voluntad por encontrar un arte americano eran –paradójicamente– preocupaciones antisociales. En su lugar, el autor abogaba por “un arte sin fronteras y sin

⁴⁹¹ Teodoro Núñez Ureta, “El Indigenismo y el Arte”, 19.

⁴⁹² Teodoro Núñez Ureta, “El Indigenismo y el Arte”, 19.

⁴⁹³ Teodoro Núñez Ureta, “El Indigenismo y el Arte”, 19.

preocupaciones provincianas; basado en la vida real y en el ambiente nuestro, no en lo fingido ni en lo que pasó.”⁴⁹⁴

La crítica de Núñez Ureta albergaba numerosas contradicciones de fondo y, aunque reconocía el problema de la desigualdad indígena, tampoco planteaba respuestas en firme. El diagnóstico que elaboraba sobre las reminiscencias del pasado incaico demuestra su poco conocimiento al respecto, al igual que sobre las propuestas artísticas de recuperación precolombina, más allá del incanato. Sin embargo, el meollo de su crítica pone en evidencia una ansiosa necesidad de desenmascarar la farsa, la simulación que para él constituía el indigenismo. Si bien su crítica está infestada de comparaciones clasistas, apologías en favor del buen gusto y ridiculizaciones sobre la labor indigenista, el texto de Núñez Ureta también cristalizaba una mordaz reflexión sobre el paternalismo del indigenismo artístico de los años veinte y principios de los treinta, y la creciente distancia entre el indio como figura literaria y el indio real, como sujeto y ciudadano.

La aparición de este texto en el tercer número de *Palabra* permite dimensionar el carácter de apertura de la revista, cuya línea editorial y contenidos tendían más hacia el indigenismo. Sin embargo, lejos de asumirlo como un texto marginal y ajeno a los editores, la crítica de Núñez Ureta logró abrir fisuras y divergencias que propiciaron la discusión y revisión de la labor indigenista que hasta entonces se había emprendido. Lo anterior fue determinante, como otros autores han señalado, para inaugurar el debate de las décadas siguientes sobre el universalismo del arte,⁴⁹⁵ en contraste con el indigenismo, pero también lo fue para el viraje del propio indigenismo de los años treinta. Los jóvenes

⁴⁹⁴ Teodoro Núñez Ureta, “El Indigenismo y el Arte”, 21.

⁴⁹⁵ Natalia Majluf y Luis Eduardo Wuffarden, *Sabogal*, 95.

editores de la revista entablarían una relación distinta con las poblaciones indígenas del Perú, en las cuales se tratarían de transformar esas distancias y jerarquías en relación con el indio, señaladas por el autor. Entre los múltiples caminos en los cuales derivaría esa búsqueda, se puede ubicar el trabajo literario y antropológico de uno de los editores de *Palabra*: José María Arguedas.

En el cuarto número de *Palabra* apareció un fragmento de lo que entonces ya era concebido por Arguedas como la novela *Yawar fiesta*, la cual se publicaría en 1941. El texto estaba dedicado a Moisés Sáenz, quien tendría gran trascendencia en el pensamiento de Arguedas y de otros latinoamericanos durante esa etapa. Su trabajo sobre las poblaciones indígenas en México y Sudamérica generó un interés creciente entre los miembros de aquella generación, incluyendo el grupo de *Palabra*, quienes lo invitaron a colaborar en el tercer número de la revista. Asimismo, Fernando Romero publicó una reseña del libro *Carapan*, editado ese año en Lima, sobre el que comentaba:

[La obra] es de trascendental valor desde el punto de vista de su utilidad. Experiencia mexicana hecha en indios tarascos, hubiera resultado muy similar si fuera peruana y practicada con quechuas. Esto quiere decir que la obra puede contribuir en alto grado a ayudarnos en la resolución de nuestro problema indígena, que es igual al de México. Aquí, como allá, trátase de incorporar a la nacionalidad varios millones de almas que si no son propiamente un lastre, constituyen un elemento neutro. [...]

El Doctor Sáenz, sincero y práctico no obstante su idealismo, nos dice claras verdades respecto a estas tendencias [...]. Él cree que debe seguirse un camino que integre otros muchos.⁴⁹⁶

Como es posible observar, una de las mayores preocupaciones compartidas era la incorporación de las poblaciones indígenas a las dinámicas económicas y los valores de la modernidad, como una vía para la integración social y la efectiva implementación de los

⁴⁹⁶ Fernando Romero, “Libros y revistas: Moisés Sáenz, *Carapan*”, *Palabra. En defensa de la cultura*, núm. 3, 21-22; 22.

proyectos nacionales. Ya Natalia Majluf ha señalado cómo Sáenz llegó al Perú precisamente en un momento de relevo generacional en el pensamiento indigenista, cuando se intentaba superar el dualismo de los primeros discursos y proponer visiones más conciliadoras.⁴⁹⁷ A ello se podría agregar que, tanto Sáenz como Arguedas, le otorgaron al arte popular un lugar preponderante dentro de sus reflexiones y desarrollaron una práctica reflexiva que exigía el trabajo de campo y los constantes viajes de estudio a las regiones apartadas de los centros culturales, práctica que a su vez, se nutrió de una labor de coleccionismo incansable.

El escritor peruano databa los inicios de sus investigaciones sobre la cultura popular peruana en 1937,⁴⁹⁸ lo que situaba sus intereses en un momento de álgido conflicto a nivel global e intensa búsqueda por las fuentes de identidad e integración, a nivel nacional, con una conciencia de los límites y alcances que el indigenismo había tenido en la década previa. En esos años, Carlos Iván Degregori y Pablo Sandoval han identificado también la gestación de la antropología como disciplina universitaria en el Perú, la cual se constituiría formalmente hasta 1946.⁴⁹⁹ Lo anterior permite comprender mejor cómo las discusiones y polémicas presentes en *Palabra* contribuyeron a generar una reflexión más

⁴⁹⁷ 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. Tomo II*. Gustavo Curiel, Renato González Mello, Juana Gutiérrez Haces. (México: UNAM, 1994), 611-628; 624.

⁴⁹⁸ José María Arguedas, “Datos personales del solicitante José María Arguedas” en *Apuntes inéditos...*, 142-145; 143.

⁴⁹⁹ Carlos Iván Degregori y Pablo Sandoval, “Dilemas y tendencias en la antropología peruana: del paradigma indigenista al paradigma intercultural”. En *Saberes periféricos: Ensayos sobre la Antropología en América Latina*. (Lima: Instituto de Estudios Peruanos / Instituto Francés de Estudios Andinos, 2007), 19-72; 31.

amplia sobre el difícil momento por el cual atravesaba el Perú y la política internacional en general.

IV. 1937: la puesta en escena

Al año siguiente, Moisés Sáenz organizó una *Muestra de pintores mexicanos* en la Sala Instituto Bach, con las piezas de arte moderno que integraban su colección, así como algunas otras obras pertenecientes a César Moro, José Sabogal y Enrique C. Aguirre. El texto de presentación del catálogo corrió a cargo de José Sabogal. En éste, el artista destacaba las dos corrientes de renovación, la política y la estética, que habían producido en el arte mexicano un “alma purificada y el entusiasmo infantil ante un amplio horizonte.”⁵⁰⁰ Además, Sabogal subrayaba la recuperación de los procedimientos pictóricos como el fresco y el mural, en los cuales él encontraba la cristalización del movimiento artístico mexicano y un hito epocal en la historia plástica del continente.⁵⁰¹

Por su parte, Sáenz expuso su visión sobre el movimiento pictórico de México, que se hallaba presente a través de las obras exhibidas:

El movimiento pictórico de México que atrae justamente la atención del mundo culto, es a la vez una eclosión y un renacimiento. Renacimiento porque la tradición plástica es rica. Esculpieron y pintaron los toltecas, cuyo nombre quiere decir artífice, el que sabe hacer cosas bellas; los mayas deificaron a Kabila, la “mano hábil” y su cosmogonía imaginaba el mundo regido por un arquitecto auxiliado por pintores y escultores; los pictogramas aztecas establecieron la coincidencia entre la palabra y la plástica [...]. Renacimiento también porque el siglo XX revive en México la mejor tradición de la Colonia [...]. Pero más que un resurgimiento, el fenómeno mexicano es una eclosión. [...] Cuando el indio, sufriendo la conquista, aprendió con la amarga lección de la derrota, las técnicas de los maestros extraños, salvó su alma, vaciándola en la obra de

⁵⁰⁰ José Sabogal, “La pintura mexicana moderna”, *Muestra de 14 pintores mexicanos de la colección Moisés Sáenz*, catálogo de exposición, del 27 de septiembre al 3 de octubre de 1937, Sala Instituto Bach, Lima, Perú, 2.

⁵⁰¹ José Sabogal, “La pintura mexicana moderna”, 3.

sus manos morenas. A la vez, [d]el embrujo del genio nativo, se obra, el milagro de la fecundación de la savia europea con las fuerzas virginales del mundo americano. Surgió, de esta suerte, un arte nuevo, primitivamente en el arraigo, sincero como de gente que brota del suelo y pertenece íntegramente a su modo natural: arte un poco brutal y apasionado, con una especie de tristeza que se salva con la tragedia.⁵⁰²

De este modo, Sáenz definía el “renacimiento” artístico en la línea de otros críticos como José Juan Tablada, para quienes existía una relación histórica lineal entre la pintura moderna y los artistas de las culturas prehispánicas.⁵⁰³ Con ello, se asentaba la idea de que había una cualidad creativa inherente a los habitantes de una región específica, que persistía a través del tiempo y se había conservado intacta. Por su parte, el contacto con la tradición española, no podía explicarse más que como un dramático choque, que, en la descripción de Sáenz adquiriría la forma de una violenta cópula entre la savia europea –la técnica– y las fuerzas virginales americanas –el alma nativa–, salvaguardadas por los artistas, a través de sus manos.

La concepción de Sáenz, cargada con alusiones a la violencia, persiste en la idea de que el arte había fungido como una forma de salvación y sobrevivencia para las poblaciones indígenas. Frente a la amenaza española, el *anima* nativa había sobrevivido al amparo del cuerpo, y particularmente las manos, materializándose a través de la creación manual y artística. A su vez, la corporalidad protectora del genio nativo estaba perfectamente definida para Sáenz y era inequívocamente indígena, como el Dr. Atl lo había expresado en 1922; geográficamente arraigada a un territorio determinado, moralmente caracterizada como sincera, por “brotar” de su suelo. Con ello, Sáenz no sólo

⁵⁰² Ángel Sol, “Exposición de Catorce Pintores Mexicanos en la capital de Perú. Constituyó radioso triunfo, según expresa en sus comentarios los críticos de los diarios limeños”, *La Prensa*, San Antonio, Tx, 21 de diciembre de 1937, p. 4.

⁵⁰³ José Juan Tablada, “Mexican Painting of Today”, *International Studio* v. LXXVI, núm. 308 (enero 1923): 267-276.

establecía una estrecha relación entre el paisaje o el medio natural y “los naturales”, sino también designaba la “sinceridad” como un criterio de valoración artística, que variaba según el grado de pertenencia e integración con su medio.

En total se presentaron cincuenta piezas, de las cuales catorce eran óleos, doce litografías, ocho acuarelas, cuatro dibujos, cinco grabados, un témpera y siete reproducciones. Figuraban piezas predominantemente de la colección Sáenz, aunque también César Moro prestó tres óleos de Agustín Lazo, del periodo en que ambos coincidieron en París. De igual modo, dos de los dibujos a tinta de Carlos Orozco Romero pertenecían a José Sabogal, seguramente adquiridas durante la estancia del peruano en Guadalajara.

Así, la obra plástica presentada en la Sala Instituto Bach era para Sáenz un pronunciamiento artístico que abría la posibilidad de la unificación nacional. Mediante la emoción que producía esa obra en el observador, apelando al alma que habitaba en cada mexicano, se podía lograr la anhelada integración. A su vez, en un sentido más amplio, Sáenz identificaba un mensaje universal emanado de los artistas que componían la colección expuesta: “el artista en todas partes del globo ha de ser memorialista, esencial, profeta y juez de la vida de su época.”⁵⁰⁴ Lo anterior sugiere que el interés de Sáenz por el arte mexicano moderno y en particular, por esas obras y artistas, respondía a una visión sobre las emociones que éstas eran capaces de despertar en los observadores mexicanos. Todas ellas conformaban la “fórmula unificante” que apelaba directamente al “alma nativa” y rememoraban –por eso la cualidad memorialista de los artistas– la pertenencia colectiva a un territorio, el territorio nacional.

⁵⁰⁴ Ángel Sol, “Exposición de Catorce Pintores Mexicanos en la capital de Perú...”, 4.

· CONCLUSIONES ·

Como se ha podido ver a lo largo de esta investigación, durante las primeras décadas del siglo XX, una determinada noción de «arte popular» asociada al pasado circuló siguiendo distintas trayectorias entre el Perú y México. Mi pregunta de partida era ¿cómo fue que se cristalizó en el «arte popular» aquel entramado de temporalidades simbólicas articuladas como un pasado homogéneo, y se ubicó en las antípodas del progreso y las ideas sobre el futuro? Para dar respuesta a ello, opté por analizar tres momentos clave dentro de un amplio arco temporal (1921-1941), que permitieron comprender cómo distintos agentes mediadores se aproximaron al «arte popular», cómo elaboraron proyectos artísticos, culturales, sociales y económicos en torno de esa categoría y cómo esos proyectos se conectaron con discusiones e iniciativas a nivel transnacional.

Se hizo evidente que una veta de esa asociación hacia el pasado estaba fincada en los imaginarios del pasado prehispánico, por lo que fue necesario rastrear los vínculos entre los estudios sobre dicho periodo y ese concepto en formación que era el «arte popular». Siguiendo ese propósito, en el primer capítulo exploré el papel de figuras clave de la antropología como Manuel Gamio y Philip Ainsworth Means, quienes establecieron la relación entre arte prehispánico y popular bajo dos conceptos esenciales: el de la revitalización (cultural) y el de la reactivación (económica). Ambos estuvieron encaminados a articular un proyecto de mestizaje social, cultural y sobre todo, estético, sustentado mediante vínculos con artistas de la época, como Rafael Yela Günther. El énfasis en la revitalización y la reactivación permitió ver cómo se fue articulando una narrativa de continuidad histórica que volvía legibles los objetos del pasado precolombino

y que ponía en valor el carácter epistémico de sus tecnologías. A su vez, este periodo coincidió con lo que se ha interpretado como el nacimiento de los indigenismos latinoamericanos, sobre todo en el Perú y México, por lo que también se estableció una vinculación fuerte con estos proyectos de mestizaje e incorporación.

Más allá de la indudable importancia de Manuel Gamio en el ámbito artístico mexicano, este capítulo puso en evidencia los estrechos diálogos que se dieron entre la arqueología, la antropología y el arte a nivel transnacional. Dichos intercambios sentaron las bases para una determinada comprensión del pasado precolombino, ordenado de forma lineal con las poblaciones indígenas de ese presente, que tuvo repercusiones directas sobre sus formas de representación. De ese modo, el análisis específico del estudio de Gamio en Teotihuacán permitió corregir imprecisiones de estudios anteriores y sumar a la comprensión de la figura del antropólogo, poniendo énfasis en el lugar que las industrias populares ocuparon dentro de su proyecto de revitalización cultural. Así, se hizo evidente que su iniciativa no sólo atendió a fines académicos, sino pretendió dar relevancia a la estratigrafía como nuevo método de aproximación a los restos arqueológicos, a la vez que favoreció los vínculos académicos y diplomáticos con Estados Unidos. Esto último tendría enorme trascendencia a lo largo de la carrera de Gamio y sería fundamental a partir de marzo de 1942, cuando fue nombrado director del Instituto Indigenista Interamericano.

Si bien los estudios sobre este personaje han sido profusos, buena parte de ellos se han enfocado en lo avanzado de sus métodos de excavación y su importancia en el ámbito arqueológico y antropológico, no obstante, esta investigación abre una veta para futuros estudios sobre sus redes de diálogo y colaboración con agentes mediadores en Estados

Unidos, Centro y Sudamérica, así como con las comunidades protestantes. Se hizo evidente que el interés en “lo popular” y el periodo precolombino por parte del protestantismo permitió dar impulso a una visualidad desligada de lo hispano católico, que entablaba fuertes vínculos con las comunidades indígenas, con quienes trabajaron de manera cercana, sobre todo en el Perú. Sin embargo, queda aún mucho por explorar en cuanto a esta intersección entre la cultura visual de “lo popular” y las diferentes religiosidades durante aquellos años.

A su vez, resulta notable el diálogo de Gamio con Philip Ainsworth Means y sus trayectorias de contacto hacia el sur del continente, las cuales generaron una resonancia propia en el contexto limeño de los años veinte. Si bien poco estudiada, la figura de Means fue clave para comprender cómo se tejieron las redes de discusión antropológica entre el Perú y México, así como la forma en que los estudios de aquellos años tendieron a construir continuidades históricas, definiendo narrativas en función de núcleos originarios de la Nación, situados en geografías específicas.

El trabajo de Means en el Perú fungió como un importante nodo de contacto con las nuevas metodologías desarrolladas en Estados Unidos, a la vez que mantuvo un diálogo con los avances antropológicos en otros países. Entre 1925 y 1926, Means visitó México, justamente cuando Gamio partía hacia Estados Unidos. Resulta necesario estudiar con mayor cuidado estos vínculos y ampliar la mirada para reconstruir los múltiples vasos comunicantes entre los antropólogos, con dinámicas de movilidad propia y el arte moderno, que frecuentemente, como lo demuestra este capítulo, desbordaba las nociones de lo nacional.

Por otra parte, este análisis desveló la importancia de la obra del guatemalteco Rafael Yela Günther, hasta ahora, muy poco estudiada. Sus murales constituyeron una visión alternativa a la de la Escuela Mexicana de Pintura y una propuesta sobre cómo el «arte popular» podía derivar en nuevos lenguajes plásticos, en el mismo sentido que Elena Izcue exploró nuevas vías de acceso al pasado a través del dibujo y la reconceptualización de las antigüedades, convirtiéndolos en objetos más cercanos, atractivos, coleccionables. Queda aún por estudiar qué impacto tuvo en el arte moderno guatemalteco el retorno de Yela Günther a su país de origen y qué nuevos rumbos tomó su propuesta.

En el segundo capítulo, me centré en la noción de tradición que los artistas le dieron al «arte popular» y los artistas populares, en Guadalajara y la región centro y sur del Perú. La discusión giró en torno del alfarero tonalteca Amado Galván visto a través de la lente de Edward Weston. Al adentrarnos en el contexto de Guadalajara y la relación de los alfareros con los artistas fue posible entender mejor las expectativas de autenticidad y espontaneidad que se volcaron sobre el «trabajo manual artesanal», un concepto clave para entender cómo los objetos fueron adquiriendo ciertas ideas de vitalismo. A su vez, el capítulo evidencia el cúmulo de tensiones que se fueron proyectando sobre el «arte popular» y que convergían en el trabajo manual artesanal: los imaginarios del pasado frente al futuro, lo masivo frente a lo etnográfico, el producto utilitario frente a la creación artística. Dichas tensiones vuelven necesario un estudio interseccional que atienda no sólo la dimensión estética, sino el conjunto de proyecciones simbólicas vertidas sobre esa categoría.

Asimismo, mediante el análisis de la obra de Weston comprobé cómo las estrategias de recorte fotográfico y un formalismo exacerbado permitieron elaborar imágenes que

proyectaban un distanciamiento temporal y que apelaban a un pasado universalista e inalterable. Como Partha Chatterjee señalaba en un inicio, ahí es posible vislumbrar el ejercicio de infantilización, higienización y generización que las imágenes articulaban en torno de los artistas populares. Las imágenes fueron limpiadas de cualquier rastro de lo transitorio y terrenal, para apelar a una inocencia perdurable, delicada, pero fácilmente corruptible.

En un segundo momento, y en contraposición al recurso de fragmentación de Weston, analicé el trabajo de José Sabogal para la Feria Iberoamericana de Sevilla de 1929, donde ya era patente un trabajo de investigación sobre las técnicas y los materiales, así como una elaboración estética en torno de ellos; ejercicio que caracterizó el trabajo de un grupo de artistas asociados al núcleo del Bajío. Así, fue posible poner en evidencia las tensiones y ambigüedades que se gestaron al interior de los proyectos de representación del arte popular y los artistas populares. Se hizo evidente una tendencia a determinar un orden que privilegiaba el lugar de los objetos sobre el de sus creadores, favoreciendo así las cualidades de trascendencia e inmutabilidad por encima de la contingencia y eludiendo el reconocimiento político. A su vez, fue durante ese periodo cuando el trabajo manual artesanal adquirió un reconocimiento por su valor epistemológico, el cual permitió renovar los lenguajes plásticos desde una condición de ex-centricidad –retomando los términos de Elissa Rashkin–, tensión y contradicción.

Las trayectorias de José Sabogal entre México y Perú fueron centrales para la movilidad de las ideas sobre “lo popular” y el papel de “lo indígena” en la representación de lo nacional, desde una óptica de definición del arte que habría de distinguir a cada nación, pero también constituyeron la base para una larga documentación sobre las

técnicas artísticas en América Latina, proyecto al que otros de los artistas allegados a Sabogal también contribuyeron. Si bien fue ya no fue posible incluir esa parte del estudio, en el proceso de investigación salieron a la luz las recetas que Sabogal recopiló en su viaje a México y que dieron sustento a sus postulados posteriores sobre la encáustica y el fresco. Este tema lo ha trabajado con mayor profundidad Sandra Zetina Ocaña y hay aún mucho por explorar.

Finalmente, en el tercer capítulo me concentré en uno solo de los agentes mediadores, promotores del «arte popular»: Moisés Sáenz. Su trayectoria, primero como comisionado y luego como embajador de México en el Perú, permitieron mapear los contactos y la circulación de ideas sobre el coleccionismo del «arte popular» y su vínculo con los proyectos de integración nacional en los años treinta. Lo anterior puso de manifiesto el lugar que el «arte popular» empezó a ocupar como capital simbólico de las élites culturales, así como su potencial como categoría integradora de contextos, poblaciones y temporalidades diferenciadas al interior de los límites nacionales. Como momento de crisis y relevo generacional, los años treinta fueron un parteaguas y una plataforma de crítica para los indigenismos de la década anterior, dando pie a nuevas formas de aproximarse al «arte popular», en términos de mayor horizontalidad hacia el arte moderno. Sin embargo, el final de la década anunciaba un giro en esos proyectos y una marcada segmentación de las disciplinas. Esa idea del «arte popular» en igualdad de importancia al arte moderno fue perdiendo fuerza, mientras se le fue incorporando a la idea de patrimonio nacional.

Una de las mayores dificultades en el estudio de Moisés Sáenz es su posición a caballo entre el indigenismo artístico y el indigenismo como proyecto integracionista y

aculturacionista, dos visiones sustancialmente distintas que han derivado en interpretaciones contradictorias sobre su pensamiento.⁵⁰⁵ Desde estas dos ópticas, Sáenz aparece como el promotor artístico idealista, por un lado, y por el otro, como el intelectual decidido a desaparecer las poblaciones indígenas para dar lugar a la aparición de ciudadanos incorporados a la sociedad. En esa ambivalencia, resulta difícil construir una aproximación crítica que aborde la violencia de ciertas políticas de incorporación, como el abandono de las lenguas maternas, pero que también reconozca el giro de su posición y su reorientación hacia otro tipo de propuestas, patentes en *México íntegro*. Así, este estudio fue un primer esfuerzo, aún en proceso de ampliarse, por comprender mejor a esta figura desde sus diferentes dimensiones de agencia: de su práctica coleccionista a su bagaje cultural protestante, de sus iniciativas antropológicas a su labor de diplomacia internacional. En ese contexto, la categoría de «arte popular» fue un instrumento idóneo al permitir el cruce entre diversos espacios de incidencia y campos disciplinares, poniendo el énfasis en cómo se volvió una concepto generador de proyectos y diálogos, más que en la delimitación de los espacios desde los que éstos se efectuaron.

Durante el proceso de investigación, las preguntas con las que inicié este trabajo fueron alcanzadas por su propio presente. Una explosión de denuncias y polémicas, grupos de estudio e hilos de discusión, abrieron paso a una reflexión sostenida sobre el lugar del arte popular en los imaginarios de lo nacional y del turismo internacional. Dejaron de ser las

⁵⁰⁵ Véase por ejemplo el recuento de Andrés A. Fábregas Puig en *El indigenismo en América Latina*, en el cual toda la labor de Sáenz es interpretada como un proyecto de aculturación acelerada y se omiten sus diálogos con otros pensadores latinoamericanos. Andrés A. Fábregas Puig, *El indigenismo en América Latina*. (Ciudad de México: El Colegio de México, 2021).

voces académicas, las voces urbanas, las voces mestizas las que dictaban el paso de la discusión; las redes sociales y las nuevas plataformas de comunicación dieron la posibilidad de que creadoras, gestoras culturales y usuarios de distintos grupos originarios asumieran el papel de repensar el arte popular de manera más amplia, poniendo a debate su pertenencia, su potencial económico, sus derivas.

Gradualmente hemos comprendido en qué medida nuestra idea de «arte popular» está atravesada, ordenada, por nociones racistas, prejuicios clasistas y expectativas construidas desde el colonialismo interno. Aprendimos a mirar el «arte popular» como un índice del pasado y lo indígena. No “lo indígena” como perteneciente a pueblos o grupos originarios diversos que cohabitan en el territorio nacional, sino «lo indígena» como lo externo, pintoresco, racializado; ajeno a la cultura de “lo civilizado” y, paradójicamente, tan supuestamente propio que lo llamamos “nuestro”. Pero aquello “indígena” dista mucho de fungir como representación de una colectividad, funciona en cambio, como una falsa evocación del pasado remoto y esa visión ha sido clave para que artistas, antropólogos, diseñadores y demás personas investidas de “autoridad” asuman el papel de modernizadores.

Si bien los proyectos analizados dejan ver lo fundamental de la labor de estos mediadores, cuyas discusiones abrieron el camino para repensar el pasado nacional que hasta entonces se ceñía únicamente al pasado hispánico, a la vez que contribuyeron a poner en valor las tradiciones tecnológicas y estilísticas como formas de conocimiento, el estudio de este periodo a la luz del tiempo también deja ver la perdurabilidad de aquella mirada. La visión de «lo indígena» y el «arte popular» como un remanente del pasado forma parte de una visión deformada de lo que entendemos por modernidad y progreso.

Ese aspecto es clave para entender la mirada que racializa y ordena desde el desconocimiento y la fragmentación.

La investigadora y activista Ariadna Solís ha hecho notar cómo esa asociación petrificada en la que lo tradicional y la autenticidad se usa hoy de maneras estratégicas, contribuye a que se coloque a las comunidades en un ayer, en un pasado inamovible, mientras se ubica a los agentes mediadores, como es el caso de los diseñadores textiles “en el ahora, en el progreso, en la moda sostenible que nos viene a ‘sacar de la pobreza’ y a meter en el mundo de la moda global”.⁵⁰⁶

De tal manera que el ejercicio fundamental hoy desde la historia del arte es cuestionar esa asociación petrificada y reconstituir las visiones fragmentarias de aquella reducida mirada del «arte popular» como pasado. En ese sentido la re-visión de las imágenes emblemáticas o aparentemente ya estudiadas, y por supuesto, de aquellas que han permanecido en los márgenes de los estudios académicos se hace imprescindible, a la luz de metodologías interseccionales y autocríticas sobre nuestras formas de infantilizar, higienizar, feminizar y anclar a temporalidades ajenas específicas, situadas en la alteridad. Se trata de hacer un ejercicio, desde la historia del arte, que trascienda las lecturas binarias de “lo popular” y la tentación de la excepcionalidad nacional, en favor de los matices, las resonancias entre un lugar y otro, los procesos compartidos, la movilidad conceptual y los diálogos.

⁵⁰⁶ Ariadna Solís, “Vestir huipiles: reflexiones en torno a los textiles, la pertenencia y el racismo en México”. *Revista Hysteria!* (abril 2020). Disponible en línea: <https://hysteria.mx/vestir-huipiles-reflexiones-en-torno-a-los-textiles-la-pertenencia-y-el-racismo-en-mexico/>.

ARCHIVOS CONSULTADOS

Archivo Histórico Genaro Estrada de la Secretaría de Relaciones Exteriores (AHGESRE)
Archivo personal de Manuel Gamio, Archivo Histórico de la Biblioteca del Museo Nacional de Antropología e Historia (MG-MNAH)
Archivo Técnico de la Coordinación Nacional Arqueología (INAH)
Archivo Histórico del Museo Nacional de Antropología e Historia (MNAH)
Archivo Roberto Montenegro
Archivo del Museo de Arte de Lima (MALI)
Archivo del Museo de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM), Fondo documental de Alicia Bustamante.
Archivo de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), Fondos documentales de Enrique Camino Brent y José María Arguedas.
Fondo documental de Xavier Guerrero, Biblioteca del Centro de Investigaciones de Diseño Industrial (CIDI-UNAM)
Fondo Roberto Montenegro del Centro de Estudios de Historia de México Carso (CEHM)
Fondo de Correspondencia Rafael Heliodoro Valle, en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México (RHV-FR-BNM)

HEMEROGRAFÍA

¡30-30! (Mx, 1928)
Amauta (Pr, 1926-1930)
Azulejos (Mx, 1921-1922)
Boletín Titikaka (Pr, 1926-1929)
Ciudad y Campo (Pr, 1924-1927)
Crisol (Mx, 1929-1935)
El Universal Ilustrado (Mx, 1918-1925)
Forma (Mx, 1926)
Horizonte (Mx, 1926-1927)
La Escuela Moderna (Pr, 1911-1914)
La Sierra (Pr, 1910)
La Sierra (Pr, 1927)
Palabra (Pr, 1936-1937)
Mexican Folkways (Mx, 1925-1932)
Mundial (Pr, 1919-1929)
Monterrey (Br, 1930-1931)
Revista de Bellas Artes (Pr, 1920)
Revista de Revistas (Mx, 1918-1925)
Variedades (Pr, 1920-1922)

BIBLIOGRAFÍA

- Aaron, Lance. "La loza de Tlaquepaque: un arte contemporáneo" en *Cerámica de Tlaquepaque 1920-1945. Artes de México*. Núm. 87 (diciembre 2007): 8-19.
- Acevedo, María Luisa. "Moisés Sáenz: sus contribuciones a la educación rural e indígena y su actitud ante la educación socialista". En María Luisa Acevedo y Margarita Nolasco, *Educación indígena*. Cuaderno de trabajo Núm. 33. Ciudad de México: Departamento de Etnología y Antropología Social - Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1986.
- Aceves Piña, Gutierre. "Postales de barro", *Cerámica de Tlaquepaque 1920-1945. Artes de México*. Núm. 87, (diciembre 2007): 19-29.
- Aguilar Rivera, José Antonio. "Moisés Sáenz y la escuela de la patria mexicana", en Sáenz, Moisés, *México íntegro*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006, 11-30.
- Aguirre Beltrán, Gonzalo. "El indio y la reinterpretación de la cultura", en *Antología de Moisés Sáenz*. México: Ediciones Oasis, 1970.
- _____. "Introducción" en Rafael Ramírez. *La escuela rural mexicana*. Ciudad de México: Secretaría de Educación Pública, 1982, 5-47.
- Alfonso Reyes y los escritores peruanos*. Comp. Rafael Vargas. Ciudad de México: El Colegio de México, 2009.
- Alvarado Rivera, María Jesús. "El feminismo en el Perú". *La Nueva Democracia*, (1º de julio de 1921): 18-21.
- Antrobus, Pauline. *Peruvian Art of the Patria Nueva, 1919-1930*. PhD Dissertation. Essex: University of Essex, 1997: 156.
- "Apertura de la exposición artística. Asiste el subsecretario de Instrucción", *El Imparcial. Diario de la mañana*. Tomo XX, núm. 3507, 8 de mayo de 1906, p. 2.
- Arguedas, José María. *El Sexto*. Lima: Populibros Peruanos, 1957.
- _____. "Datos personales del solicitante José María Arguedas" en *Apuntes inéditos. Celia y Alicia en la vida de José María Arguedas*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2007: 142-145.
- Arredondo, Inés. "Apuntes para una biografía", *Revista de Bellas Artes*, 3ª época (noviembre de 1982): 42-49.

- Arroyo, Elsa, Anny Aviram, et al., "David Alfaro Siqueiros y el dominio de los materiales industriales 1931-1945". En *Baja viscosidad. El nacimiento del fascismo y otras soluciones*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2013, 45-82.
- Atl, Dr. *Las artes populares en México. Volumen primero*. México: Editorial Cvltvra, 1922.
- Aurier, Gabriel-Alberto. "El simbolismo en pintura. Paul Gauguin". En Guillermo Solana, *El impresionismo: la visión original. Antología de la crítica de arte (1967-1895)*. Madrid: Siruela, 1997.
- Autor desconocido, "Equipo de pintores ejecutarán 5 murales en nuevo edificio del Ministerio de Educación", *El Comercio*, jueves 23 de febrero de 1956.
- Autor desconocido, "General Mexican News", *The Two Republics. City of Mexico*, 27 de abril de 1893, 4.
- Autor desconocido, "Llegó ayer a Lima el primer embajador de México en el Perú. Entrevista con el doctor Moisés Sáenz", *El Comercio*, 2 de julio de 1937.
- Autor desconocido, "Miscelánea", *El Siglo Diez y Nueve*, 3 de agosto de 1894, 2.
- Autor desconocido, "Se encuentra entre nosotros el joven escultor guatemalteco, Rafael Yela Gunther...", *Excelsior*, (12 de mayo de 1921): 8.
- Azuela de la Cueva, Alicia. "Militancia política y labor artística de David Alfaro Siqueiros: de Olvera Street a Río de la Plata", en *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, núm. 35 (enero-junio 2008): 109-144.
- Balderas, Esperanza. "Roberto Montenegro. Ilustrador (1900-1930)". Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000.
- Baldwin, Deborah. "Diplomacia cultural: escuelas misionales protestantes en México". *Historia Mexicana*, vol. XXXVI, núm. 2 (1986): 287-322.
- Bankes, George. "Peruvian pots, crafts and foreigners", *Journal of Museum Ethnography*, núm. 7 (mayo 1995): 1-16.
- Bankes, George. "Introduction to the Ethnology collections at the Manchester Museum", *Newsletter (Museum Ethnographers Group)*, núm. 20 (febrero 1987): 76-83.
- Barrós, Óscar C. "Dirección General de Instrucción Pública: Enseñanza de tejidos de alfombra", *El Peruano. Diario oficial*, 2 de febrero de 1921, p. 1.
- Bartra, Roger. *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*. Ciudad de México: Penguin Random House Grupo Editorial, 2005.
- Basadre, Jorge. *Historia de la República del Perú (1822-1933)*, 18 tomos. Lima: El Comercio / Producciones Cantabria, 2014.

- Bastian, Jean-Pierre. "Protestantismo y sociedad en México, 1857-1940", en *Los intelectuales y el poder en México. Memorias de la vi Conferencia de Historiadores Mexicanos y Estadounidenses*. Los Ángeles: University of California Press / El Colegio de México, 1991: 437-453.
- Bastian Jean-Pierre. "El protestantismo de Moisés Sáenz, o la ética protestante, fundamento de la escuela activa de México". En *Protestantismo y sociedad en México*. (Ciudad de México: CUPSA, 1983), 135.
- Bergson, Henri. *L'évolution créatrice*. Paris: Felix Alcan, 1907.
- _____. *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Trad. Pablo Ires. Buenos Aires, Editorial Cactus, 2006.
- Best Maugard, Adolfo. *Método de dibujo: tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*. México: La Rana, 2002.
- Bingham, Hiram. *Inca Land*. Cambridge: The Riverside Press, 1922.
- Boas, Franz. "Archaeological investigations in the Valley of Mexico by the International School, 1911-12", texto presentado en el XVIII Congreso de Americanistas, 1912. En *Race, Language and Culture*. Nueva York, The Macmillan Company, 1955, 530-534.
- Bonfil Batalla, Guillermo. "El concepto de indio. Una categoría de la situación colonial", *Anales de Antropología*, vol. IX, (1972): 106-124.
- _____. "Del indigenismo de la Revolución a la Antropología Crítica". En *De eso que llaman la antropología mexicana*. México: ENAH, 1986, 39-65.
- Braun, Barbara. *Post-Columbian World. Ancient American Sources of Modern Art*. Nueva York: Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1993.
- Brenner, Anita. *Your Mexican Holiday. A Modern Guide*. Nueva York / Londres: G. P. Putnam's Sons, 1932.
- _____. Anita Brenner, *Idols Behind Altars*. (Nueva York: Harcourt, Brace and Company, 1929.
- Brice Heath, Shirley. *Telling Tongues. Language Policy in Mexico, Colony to Nation*. Nueva York / Londres: Teachers College Press, Columbia University, 1972.
- Bruno-Jofré, Rosa y Carlos Martínez Valle, "Ruralizando a Dewey: El amigo Americano, la colonización interna y la Escuela de la acción en el México posrevolucionario (1921-1940)". *Encuentros sobre Educación*, vol. 10 (otoño 2009): 43-64.
- Cano Ortega, Ruth Gabriela. *De la Escuela Nacional de Altos Estudios a la Facultad de Filosofía y Letras, 1910-1929. Un proceso de feminización*. Tesis de doctorado en Historia. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.

- Cariani, Gianni. “La découverte de l’art russe en France 1879-1914”. *Revue des études slaves*, tomo 71, fascículo 2 (1999): 391-405.
- Carpio, Kelly y María Eugenia Yllia, “Alicia y Celia Bustamante, la Peña Pancho Fierro y el Arte Popular”, *Illapa*, núm. 3 (2006): 45-60.
- Casalino Sen, Carlota. *Las celebraciones de la Independencia 1921-1924*. Lima: Municipalidad de Lima, 2017.
- Caso, Alfonso. *Memorias del Instituto Nacional Indigenista. Bibliografía de las artes populares plásticas de México*. México: Instituto Nacional Indigenista, 1950.
- Castillo, Teófilo. “Sección práctica. Dibujo”. *La Escuela Moderna*, año II, núm. 3 (mayo 1912): 85-88.
- Ccahuana Córdova, Jorge Alberto. “La reforma educativa de 1905: Estado, indígenas y políticas racializadas en la República Aristocrática”. *Apuntes*, núm. 86 (primer semestre 2020): 5-32.
- Cham, Rubén. “Hoy, cien años” en *El Informador*, 3 de diciembre de 1989: 6.
- Chang-Rodríguez, Eugenio. *Víctor Raúl Haya de la Torre: Bellas artes, historia e ideología*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2018.
- Chapa Bezanilla, María de los Ángeles. *Rafael Heliodoro Valle, humanista de América*. Tesis de doctorado en Historia. México: UNAM, 2002.
- _____. “Doce notables peruanos en la actividad intelectual de Rafael Heliodoro Valle: correspondencia”, en *Boletín del IIB*, v. XVIII, núm. 1 y 2 (2013): 23-55.
- Charlot, Jean. *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925*. Ciudad de México: Editorial Domés S.A., 1985.
- _____. “El Papel de Rafael Yela Gunther en el Actual Movimiento de Arte”. En *Escritos Sobre Arte Mexicano*. Ed. Peter Morse y John Charlot. Disponible en el Archivo Jean Charlot: <https://jeancharlot.org/escritos/charlotescritos10.html> [consulta: 08/feb/2020].
- Chartier, Roger. *Cultura escrita, literaria e historia*. Coacciones transgredidas y libertades restringidas. Conversaciones de Roger Chartier con Carlos Aguirre Anaya, Jesús Anaya Rosique, Daniel Goldin y Antonio Saborit. Editado por Alberto Cue. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Chatterjee, Partha. *The Nation and Its Fragments. Colonial and Postcolonial Histories*. Princeton: Princeton University Press, 1993.

Chaves, Fernando. *Crónicas de mi viaje a México*. Quito: Banco Central del Ecuador, 1992.

Cook Shipway, Verna y Shipway, Warren. *The Mexican House. Old & New*. Nueva York: Architectural Book Publishing Co., 1960.

_____. *Mexican Interiors*. Nueva York: Architectural Book Publishing Co., 1969.

“Colaboran: Moisés Sáenz”, en *Palabra. En defensa de la cultura*, año 1, núm. 3 (nov-dic 1936), 3.

Cordero Reiman, Karen. “Del mercado al museo: la valoración estética del arte popular, 1910-1950”. En *Museo Nacional de Arte: Salas de la Colección Permanente. S. xvii al xx* México: Museo Nacional, 1989.

_____. “Fuentes para una Historia social del «Arte Popular» Mexicano 1920-1950”. *Memoria: Museo Nacional de Arte 2* (primavera-verano 1990): 31-56.

_____. “*Mexican Folkways* y las lecturas de lo popular”, en *Tiempo y Arte. XIII Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1991, pp. 409-425.

_____. “Deconstruyendo la «Escuela Nacional»: diversas formas de abordar el arte popular en el arte mexicano posrevolucionario”. En *XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Arte, historia e identidad en América: Visiones comparativas. Tomo II*. Gustavo Curiel, Renato González Mello, Juana Gutiérrez Haces. México: UNAM, 1994: 637-645.

_____. “La invención del arte popular y la construcción de la cultura visual moderna en México”. En *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*. Tomo III. Coord. Esther Acevedo. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002, 67-90.

_____. “Para devolver su inocencia a la nación. (Origen y desarrollo del Método Best Maugard)”. En *Abraham Ángel y su tiempo*. (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1984), 9-21.

_____. “La invención y reinención del *arte popular*: los discursos de la identidad nacional mexicana de los siglos XX y XXI”. En *Imaginarios de lo popular. Acciones, reflexiones y prefiguraciones*, Johanna C. Ángel Reyes y Karen Cordero Reiman (México: Universidad Iberoamericana, 2015).

Cosío Villegas, Daniel. *Memorias*. México: Secretaría de Educación Pública, 1986.

- Covarrubias, Miguel. "Notas sobre máscaras mexicanas". *Mexican Folkways*, vol. v, núm. 3 (1929): 114-117. Publicado en Irene Vázquez Valle, *La cultura popular vista por las élites (Antología de artículos publicados entre 1920-1952)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1989, 487-489.
- Cruz Porchini, Dafne y Luis Adrián Vargas, "Comentario" a *El hueso* de Miguel Covarrubias. En *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Pintura. Siglo XX. Tomo I*. México: Museo Nacional de Arte, 2013, 239-244.
- "Cuatro notas de la Exposición de Víctor Morey en el Salón Chandler". *La Nación* (Buenos Aires; 9 de noviembre de 1924).
- Cummins, Thomas B. Foster. *Abstraction to Narration: Kero Imagery of Peru and the Colonial Alteration of Native Identity*. PhD Dissertation Los Angeles: University of California, 1988.
- E. Dagget, Richard. "Un panorama de la arqueología peruana: 1896-1930". En *Historia de la Arqueología en el Perú del siglo XX*. Ed. Henry Tantaleán y César Astuhuamán. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, 2013, 31-41.
- Ega, Juan de. "De regreso de México, Sabogal cuenta...", *Mundial*, 1º de junio de 1923.
- Dawson, Alexander S. *Indian and Nation in Revolutionary Mexico*. Tucson: The University of Arizona Press, 2004.
- Degregori, Carlos Iván y Pablo Sandoval, "Dilemas y tendencias en la antropología peruana: del paradigma indigenista al paradigma intercultural". En *Saberes periféricos: Ensayos sobre la Antropología en América Latina*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos / Instituto Francés de Estudios Andinos, 2007, 19-72.
- Di Franco, Carla. *Un palacio para el presidente: el Salón Ayacucho (1924). Identidad y nación en el mecenazgo artístico de Augusto B. Leguía*. Tesis de Magíster en Historia del Arte. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2016, 119.
- Dorotinsky, Deborah. "Elogio de las ollas", *1920 X-2* (julio-diciembre 2015). Disponible en http://www.dezenovevinte.net/uah2/dda.htm#_ednref1 [consulta el 01/10/2019].
- Drinot, Paulo. *La seducción de la clase obrera. Trabajadores, raza y la formación del estado peruano*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos / Ministerio de Cultura, 2016.
- Eguiarte Sakar, María Estela. *Hacer ciudadanos. Educación para el trabajo manufacturero en México en el S. XIX. Antología*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 1989
- El Corresponsal, "Distinguidos viajeros estuvieron en Taxco el día quince". *El Nacional*, 22 de septiembre de 1922, p. 4, 2ª secc.

- “El esfuerzo de un artista nacional”. *Mundial*, año ii, núm. 67 (26 de agosto de 1921): [37].
- Durand, Jorge. “La vida económica tapatía en el siglo XIX”. En *Capítulos de historia de Guadalajara*. Tomo II. Coord. Lina Rendón García. Guadalajara: Ayuntamiento de Guadalajara, 1989-1992.
- Fábregas Puig, Andrés A. *El indigenismo en América Latina*. Ciudad de México: El Colegio de México, 2021.
- Farías, Ixca. *Artes populares*. Guadalajara: Ediciones “Jaime”, 1938.
- _____. *Biografía de pintores jaliscienses 1882-1940*. Guadalajara: Ed. Ricardo Delgado, 1940.
- Fell, Claude. *José Vasconcelos. Los años del águila*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.
- Félix de Amador, Fernán. “Roberto Montenegro”. *Azulejos*, tomo I, núm. 1 (agosto 1921).
- Fernández, Justino. “Catálogo de Exposiciones de 1946”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 15 (1947).
- Fernández Bravo, Álvaro. “Introducción”. En *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*. Buenos Aires: Manantial, 2000, 11-23.
- Flores Ponce, H. M. “Alfredo Guido”, *Revista de Bellas Artes*, año 1, núm. 3 (julio de 1920): 27-28.
- Flores Tavera, Omar Alfonso. *El árbol de la vida, Roberto Montenegro. Análisis iconográfico en vías de una interpretación hermética*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.
- Foster, Hal. “The ‘Primitive’ Unconscious of Modern Art”, *October*, vol. 34 (otoño 1985): 45-70.
- Frau, Juan. “León Felipe: historia y recorrido de sus versos”, en *León Felipe: ¿Quién soy yo?* Catálogo de exposición. Zamora: Sociedad Mercantil Estatal de Acción Cultural / Fundación León Felipe, 2018: 24-57.
- Galindo y Villa, Jesús. “Nuestro ‘Egipto Americano’” [1918]. En *Polvo de Historia*, V. 1. México: Eusebio Gómez de la Puente Editor, 1923.
- José Gálvez, “La obra de Sabogal”. *Mundial*, 8 de julio de 1921.
- Gamio, Manuel. “El concepto del arte prehispánico”, *Revista de Revistas*, núm. 267 (6 de junio de 1915): 9. El artículo fue publicado al año siguiente en

- _____. *Forjando Patria. Pro-nacionalismo*. México: Librería Porrúa Hermanos, 1916.
- _____. *Guía para visitar la ciudad arqueológica de Teotihuacán*. México: Secretaría de Agricultura y Fomento, 1921.
- _____. *Álbum de colecciones arqueológicas*. México: Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, 1921.
- _____. *Exposición de la Dirección de Antropología sobre la población del Valle de Teotihuacán* (folleto). México: Secretaría de Agricultura y Fomento, 1922.
- _____. *Introducción, síntesis y conclusiones de la obra La población del Valle de Teotihuacán*. México: Talleres Gráficos de la Nación, 1922.
- _____. *La población del Valle de Teotihuacán. El medio en que se ha desarrollado. Su evolución étnica y social. Iniciativas para procurar su mejoramiento*, 3 tomos. México: Dirección de Antropología, 1922.
- _____. *Opiniones y juicios críticos sobre la obra La población del Valle de Teotihuacán*. México: Secretaría de Agricultura y Fomento, 1924.
- _____. “El aspecto utilitario del Folklore”, *Mexican Folkways*, núm. 1 (junio-julio 1925): 7-8.
- _____. “Los estilos arquitectónicos neo-indígenas”, 1921, 2. Fondo Manuel Gamio, Archivo Histórico del Museo Nacional de Antropología e Historia.
- _____. “Algunas Sugestiones a los Misioneros Indianistas”. Disertación presentada en el Congreso de Misioneros, publicada en *Ethnos*, 2ª época, tomo 1, núm 1, (noviembre 1922-enero 1923): 59-63.
- Gänger, Stefanie. “Of Butterflies, Chinese Shoes, and Antiquities: A History of Peru’s National Museum, 1826-1881”. *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas* (2014): 297.
- Garduño, Ana. “El elitismo del arte popular”, en *Facturas y manufacturas del arte popular*, México: Museo de Arte Moderno: 2010: 3-39.
- Garramuño, Florencia. *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Gaspar de Jovellanos, Melchor. “Jovellanos, sobre la industria popular”. Discurso pronunciado el 6 de mayo de 1782 ante la Sociedad de Amigos del País del principado de Asturias. *Semanario de la Industria Mexicana*, Tomo 1, cuaderno 2 (15 de junio de 1841): 165-171.
- Gerchunoff, Alberto. “El arte indígena”, *El Comercio*, (21 de febrero de 1926), 10.

- Giraudó, Laura. "Un campo indigenista transnacional y "casi profesional": la apertura en Pátzcuaro (1940) de un espacio por y para los indigenistas". En *La ambivalente historia del indigenismo. Campo interamericano y trayectorias nacionales, 1940-1970*. Editado por Laura Giraudó y Juan Martín-Sánchez. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2011, 21-98.
- Gómez de la Cortina, José. "Exposición de flores, frutas, etc.", *El Universal*, 1º de diciembre de 1849, 3-4.
- González Mello, Renato. "Manuel Gamio, Diego Rivera, and the Politics of Mexican Anthropology", *RES: Anthropology and Aesthetics*, núm. 45 (primavera 2004): 161-185.
- _____. *La máquina de pintar*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.
- Greet, Michelle. *Beyond National Identity. Pictorial Indigenism as a Modernist Strategy in Andean Art, 1920-1960*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 2009.
- Guadarrama Peña, Guillermina. "Los Murales de Carlos Orozco Romero", *Crónicas*, núm. 12 (2007): 7-17.
- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. "Roberto Montenegro y los artistas americanos en Mallorca (1914-1919). *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXV, núm. 82 (primavera 2003): 93-121.
- José Carlos Gutiérrez, *La generación cusqueña de 1927*. Lima: Editorial Horizonte, 2007.
- "Habíase de enseñar a los niños de Méjico el amor a los Estados Unidos", *La Prensa* [Nueva York], 4 de julio de 1928: 1, 7.
- Hall, Stuart. "Notas sobre la desconstrucción de «lo popular»". En *Historia popular y teoría socialista*. Ed. Ralph Samuel. Barcelona: Crítica, 1984.
- Hamann, Edmund T. *Moisés Sáenz: Vigencia de su Legado*. Monterrey: Fondo Editorial de Nuevo León, 2015.
- Hamann Mazuré, Johanna. "El nacimiento de Lima: la imposición de un nuevo orden", *on the w@terfront. Public Art. Urban Design. Civic Participation. Urban Regeneration*, núm. 19 (2011): 23-37.
- Henríquez Ureña, Max. "Whistler y Rodin". *Savia Moderna*, núm. 5, (junio 1906): 240-249.
- Herder, Johann Gottfried von. "Genio nacional y medio ambiente". En *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*. Compilado por Álvaro Fernández Bravo. Buenos Aires: Manantial, 2000, 27-52.

- Herring, Hubert C. y Katharine Terrill. *The Genius of Mexico. Lectures Delivered before the Fifth Seminar in Mexico*. Nueva York: The Committee on Cultural Relations with Latin America, 1931.
- Horta, Manuel. “El más Grande Escultor de Guatemala. R. Yela Gunther”, *El Universal Ilustrado*, (29 de mayo de 1923): 19-20.
- Inman, Samuel G. *Christian Cooperation in Latin America*. Nueva York: Committee on Cooperation in Latin America, 1917.
- _____. *Intervention in Mexico*. Nueva York: Association Press, 1919.
- Isais Contreras, Miguel Ángel. “En tono a *La raza indígena* de José López Portillo y Rojas. Discurso y representación hacia una población velada a inicios del siglo XX”. En *Historiografía. La construcción de los discursos e imágenes del pasado*. Coord. Sergio Valerio Ulloa. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2018, 157-175; 165.
- Izcue, Elena de. “Sección práctica. El dibujo en la escuela primaria”. *La Escuela Moderna*, año iv, núm. 1 (marzo 1914): 30-33.
- Jaiven, Ana Lau y Roxana Rodríguez, “Panamericanismo femenino y protestantismo en México a través de la vida de la profesora Adelia Palacios Mendoza”, *Revista Historia Autónoma*, núm. 4 (2014): 145-156.
- Jancsó, Katalin. “El indígena durante el siglo xix y principios del xx”. En *Indigenismo puneño. Antología*. Puno: Universidad Nacional del Altiplano, 2015, 13-64.
- Koenneman, Lydia. “Las artes manuales”. *La Escuela Moderna*, año IV, núm. 3 (mayo 1914): 1.
- Kristal, Efraín. “Entrevista con Blanca Varela”. *Vallejo & Co.*, 21 de agosto de 2016. Publicada originalmente en *Mester*, vol. xxiv, núm. 2 (1995). Disponible en línea: <https://www.vallejoandcompany.com/entrevista-con-blanca-varela-por-efrain-kristal/>.
- Kropotkine, Piotr. *Campos, fábricas y talleres*. Trad. A. López White. Valencia: F. Sempere y Compañía, Editores, s.f.
- Krüger, Moisés. “La exposición de dibujo de las escuelas norteamericanas de San Luis y la enseñanza del mismo ramo en el Perú”. *La Escuela Moderna*, año IV, núm. 1 (marzo 1914): 3-10.
- Kuon Arce, Elizabeth, Rodrigo Gutiérrez Viñuales, Ramón Gutiérrez *et al.* *Cuzco – Buenos Aires. Ruta de Intelectualidad Americana (1900–1950)*. Lima: Universidad de San Martín de Porres, 2008.

- Lacy, Elaine C. "Obregón y el Centenario de la Consumación de la Independencia" en *Boletín, Fideicomiso Archivo Plutarco Elías Calles y Fernando Torreblanca*, núm. 35, (septiembre-diciembre 2000): 1-15.
- "La Educación en el Perú". *Mundial*, año II, núm. 66 (19 de agosto de 1921): s/p.
- La embajada de México en el Centenario del Perú*. México: Secretaría de Educación Pública, 1922.
- La Escuela Mexicana de Escultura. Maestros Fundadores*. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990.
- Larson, Frances. *An Infinity of Things. How Sir Henry Wellcome Collected the World*. Oxford / Nueva York: Oxford University Press, 2009.
- Lauer, Mirko. *Crítica de la artesanía. Plástica y sociedad en los Andes peruanos*. Lima: Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo, 1982.
- Legarreta Haynes, Patricia. *Revolución, intervención, desarrollo y cooperación internacional*. Tesis de doctorado en Ciencias Antropológicas. México: UAM-I, 2016.
- León Portilla, Miguel. "Perú y México. Sus vidas paralelas", *Anthropologica Del Departamento De Ciencias Sociales*, núm. 21 (2003): 253-263. Disponible en: <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/anthropologica/article/view/7951> (consulta: 01/11/2019); Miguel León Portilla, "Perú y México: Vidas paralelas", *Revista de la Universidad*, núm. 2 (2004): 49-57.
- Portillo y Rojas, José López. *La raza indígena*. Ciudad de México: Imprenta Mariano Viamonte, 1904.
- López, Rick A. "The Morrows in Mexico. Nationalist Politics, Foreign Patronage, and the Promotion of Mexican Popular Arts", en *Casa Mañana. The Morrow Collection of Mexican Popular Arts*, editado por Susan Danly. Albuquerque: University of New Mexico Press / Mead Art Museum, Amherst College, 2002.
- _____. *Crafting Mexico. Intellectuals, Artisans, and the State after the Revolution*. Durham / Londres: Duke University Press, 2010.
- López Hernández, Haydeé. "Arte, cultura e industria: las artes populares en el indigenismo en México". Manuscrito sin publicar.
- _____. "Nación y ciencia. Reflexiones en torno a las historias de la Arqueología mexicana durante la posrevolución". En *Saberes locales. Ensayos sobre historia de la ciencia en América Latina*. Editado por Frida Gorbach y Carlos López Beltrán. Zamora: El Colegio de Michoacán, 2008, 83-110.

- _____. *En busca del alma nacional. La arqueología y la construcción del origen de la historia nacional en México (1867-1942)*. México: Secretaría de Cultura / Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2018.
- López Lenci, Yazmín. *El Cuzco, paqarina moderna. Cartografía de una modernidad e identidades en los Andes peruanos (1900-1935)*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos / CONCYTEC, 2004.
- _____. “Del sepulcro al germen: El Cuzco Paqarina como tejido-partitura en cinco movimientos (1913-1927). El aporte de Luis E. Valcárcel”, *Revista Letral*, núm. 9 (2012): 34-61.
- Lothrop, S. K. “Philip Ainsworth Means, 1892-1944”. *American Antiquity*, vol. XI, núm. 2 (1945): 108-112.
- Luján Muñoz, Luis. “Carlos Mérida, Rafael Yela Günther, Carlos Valenti, Sabartés y la plástica contemporánea de Guatemala”, *Anales de la Academia de Geografía e Historia de Guatemala*, año XVIII, tomo LVI, (enero-diciembre de 1982): 267-299.
- Mailhe, Alejandra. “Ricardo Rojas: viaje al interior, la cultura popular y el inconsciente”. *Anclajes*, vol. XXI, núm. 1 (enero-abril 2017): 21-42.
- Majluf, Natalia. “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. Tomo II*. Gustavo Curiel, Renato González Mello, Juana Gutiérrez Haces. México: UNAM, 1994, 611-628.
- _____. “Los fabricantes de emblemas. Los símbolos nacionales en la transición republicana. Perú, 1820-1825”. En *Visión y símbolos. Del Virreinato criollo a la República peruana*. Ed. Ramón Mujica Pinilla. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2006, 203-241.
- Majluf, Natalia y Luis Eduardo Wuffarden, *Elena Izcue. El arte precolombino en la vida moderna*. Lima: Museo de Arte de Lima / Fundación Telefónica, 1999.
- _____. *Sabogal*. Lima: Museo de Arte de Lima, 2013.
- Majluf, Natalia y Beverly Adams, *Redes de vanguardia: Amauta y América Latina, 1926-1930*. Madrid: Museo de Arte de Lima / Blanton Museum of Art, 2019.
- Marabini, P. “Memoria de la Granja Taller Escolar de Puno”. *Boletín de la Dirección de Agricultura y Ganadería*, año IX, núms. 28-31 (1938): 181-205.
- Mariátegui, José Carlos “Rumi Maki”, *El Tiempo*, (25 de abril de 1917).
- _____. “Peruanicemos al Perú: la tradición nacional”, *Mundial: revista semanal ilustrada*, 2 de diciembre de 1927. Disponible en: <https://icaadocs.mfab.org/s/en/item/1136839>.

- _____. “La heterodoxia de la tradición”, 25 de noviembre de 1927. Publicado en la sección “Peruanicemos al Perú”, en *Mundial: revista semanal ilustrada*, vol. 8, núm. 389. Disponible en: <http://archivo.mariategui.org/index.php/la-heterodoxia-de-la-tradicion>.
- Martín Díaz, Josefa Guadalupe. “Asociadas en la desigual lucha: mujeres protestantes y su obra social en el Sureste de México”. *Península*, vol. 13, núm. 1 (enero-junio 2018): 15-35.
- Martínez, Agustín T. “Al vuelo” en *Voz de México*, 15 de enero de 1886: 3.
- Martuccelli Casanova, Elio. “Lima, capital de la Patria Nueva: el doble Centenario de la Independencia en el Perú”, *Apuntes*, vol. 19, núm. 2 (2006): 256-273.
- Mayer de Zulen, Dora. “Elena Izcue”, *El Comercio*, 11 de marzo de 1927: 2.
- Means, Philip Ainsworth. “La riqueza arqueológica peruana. Oficio del nuevo director del museo”, *La Prensa*, Lima, 6 de febrero de 1921, p. 7.
- _____. “Race and Society in the Andean Countries”. *The Hispanic American Review*, vol. I, núm. 4 (noviembre 1918): 415-425.
- _____. “Elena and Victoria Izcue and Their Art”, *Bulletin of the Pan American Union*, vol. lxx, núm. 3 (marzo 1936): 248-254.
- Medina Hernández, Andrés y Noemí Quezada, *Panorama de las artesanías otomíes del Valle del Mezquital*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1975.
- Mendoza Ramírez, Martha Patricia. “El programa educativo en la posrevolución, 1921-1934” en *Quintana Roo: vitalidad histórica y despliegue contemporáneo*. Tomo II. Quintana Roo: Agencia Promotora de Publicaciones, 2014: 6-24.
- Mexican Arts. Catalogue of an Exhibition Organized for and Circulated by The American Federation of Arts*. Estados Unidos: The American Federation of Arts, 1930.
- Modotti, Tina. *Una mujer sin país. Las cartas de Edward Weston y otros papeles personales*. Ed. Antonio Saborit. México: Ediciones Cal y arena, 2001.
- Monroy, Rebec.a “Los objetos del deseo: Edward Weston en México”. *Historias*, núm. 32 (abril-septiembre 1994): 79-86.
- Montalvo, Angélica. *Representantes de México en Perú (1821-1981)*. México: Secretaría de Relaciones Exteriores, 1981.
- Montenegro, Roberto. *Planos en el tiempo*. Ciudad de México: Imprenta Arana, 1962.
- Morales, V. “El Sr. Panduro”, *Monitor Republicano*, 13 de febrero de 1878, 3.
- Morgan, “El retrato”. *Mundial*, año II, núm. 53 (29 de abril de 1921): [37].

- Mosqueda, Raquel. *Edición anotada de las entrevistas de Rafael Heliodoro Valle en la revista Universidad. Mensual de Cultura Popular 1936-1938*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.
- Muestra de 14 pintores mexicanos de la colección Moisés Sáenz*, catálogo de exposición del 27 de septiembre al 3 de octubre de 1937, Sala Instituto Bach, Lima, Perú.
- Mumford, Lewis. “De la artesanía al arte de la máquina” en *Arte y técnica*. La Rioja: Pepitas de Calabaza, 2014 [1952], 101.
- Murillo-Garza, Angélica; Martínez-Puga, José *et al.* “Moisés Sáenz Garza, Transformador de la Realidad Educativa en México”, en *Revista Iberoamericana de Ciencias*, v. I, núm. 4 (septiembre de 2014): 29-44.
- “Nosotros. El medio. Nuestros propósitos”, *Palabra. En defensa de la cultura*, núm. 1 (septiembre de 1936), 3.
- Novo, Salvador. “El diario de Salvador Novo”, *Mañana*, 16 de febrero de 1946, 44-45.
- Noziere, Pierre. “Crónicas de Arte. La Exposición Sabogal”, *El Informador*, 3 de abril de 1923, 7.
- Núñez Ureta, Teodoro. “El Indigenismo y el Arte”, *Palabra. En defensa de la cultura*, núm. 3 (noviembre-diciembre 1936), 18-21.
- Oles, James Douglas. *Walls to Paint On: American Muralists in Mexico, 1933-1936*. PhD Dissertation. New Haven: Yale University, 1995.
- Orillo, Winston. “En la cultura: homenaje a Alicia Bustamante, la madrina del arte popular”, en *Oiga*, núm. 306 (10 de enero de 1969): 28-29.
- Ortiz Gaitán, Julieta. *Entre dos mundos. Los murales de Roberto Montenegro*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.
- Ortiz Rodríguez, Federico. “El trabajo nacional”. *Mundial*, año II, núm. 67 (26 de agosto de 1921): [37].
- Ortiz, Renato. “Notas históricas sobre el concepto de cultura popular”, *Diálogos de la comunicación*, núm. 23 (1989). Disponible en línea: www.infoamerica.org/documentos_pd/ortiz03.pdf [consulta: 12/06/2020].
- Ortiz Rescaniere, Alejandro (ed.). *José María Arguedas, recuerdos de una amistad*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996.
- Ovando Shelley, Claudia. *Sobre chucherías y curiosidades; valoración del arte popular en México (1823-1851)*. Tesis de Doctorado en Historia del Arte. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

- Palacios, Guillermo. *La pluma y el arado. Los intelectuales pedagogos y la construcción sociocultural del “problema campesino” en México, 1932-1934*. México: El Colegio de México, 1999.
- Díaz Patiño, Gabriela. *Católicos, liberales y protestantes. El debate por las imágenes religiosas en la formación de una cultura nacional (1848-1908)*. México: El Colegio de México, 2016.
- Peeler, David P. “The Romance of Platonic Foms: Edward Weston and Ansel Adams”. *Colby Quarterly*, vol. 25, núm. 2, art. 5 (Junio 1989): 92-105.
- Pérez Kano, Rubén. “Recuerdos de arcilla. Entrevista con José María García Galván”, en *Cerámica de Tlaquepaque 1920-1945. Artes de México*. Núm. 87 (diciembre 2007): 34.
- “Personalidades de la semana”. *Variedades*, año XVII, núm. 683 (2 de abril de 1921): 500.
- Pillsbury, Joanne. “Finding the Ancient in the Andes. Archaeology and Geology, 1850-1890”. En *Nature and Antiquities. The Making of Archaeology in the Americas*. Eds. Philip L. Kohl, Irina Podgorny y Stefanie Gänger. Tucson: The University of Arizona Press, 2014, 47-68.
- Pinilla, Carmen María. “Introducción”, en *Apuntes inéditos. Celia y Alicia en la vida de José María Arguedas*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2007.
- Portal, Magda. “El arte peruano antiguo como elemento de afirmación racial”, *Boletín Titikaka*, (junio de 1927): 3.
- Pratt, Mary Louise. *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes, 1997.
- Quirarte, Vicente. “Encontrarás tierra distinta de tu tierra. Navegaciones y naufragios de Gilberto Owen”. En *Escritores en la diplomacia mexicana*. Tomo II. Ciudad de México: Secretaría de Relaciones Exteriores, 1998.
- Rada, Pedro José y Gamio, “Nuestro próximo centenario: La Exposición Industrial”. *Mundial*, año II, núm. 58 (3 de junio de 1921): [1].
- Ramírez, Fausto. *Modernismo y Modernización en el arte mexicano*. México: UNAM, 2008.
- _____. , “El debate crítico en 1906 y la reorientación del simbolismo en México”. En *El arte en tiempos de cambio. 1810 / 1910 / 2010*. Coordinado por Hugo Arciniega, Louise Noelle y Fausto Ramírez. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012, 456-495.
- Ramón Joffré, Gabriel. *El neoperuano. Arqueología, estilo nacional y paisaje urbano en Lima. 1910-1940*. Lima: Municipalidad Metropolitana de Lima / Sequilao Editores, 2014.

- Rashkin, Elissa. “Ser poblano, ser vanguardista: el ex/centrismo de Gemán List Arzubide y la revista *Ser*”. En *Las culturas de la prensa en México (1880-1940)*. Eds. Yanna Hadatty Mora y Viviane Mahieux. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2022.
- Retrato de una década. David Alfaro Siqueiros*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1996.
- Reyes, Aurelio de los. *Manuel Gamio y el cine*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1991.
- Ricco, Sergio. “Moisés Sáenz y su paternidad negada en la historia de la antropología latinoamericana”, en *Pacarina del Sur*, año 6, núm. 23, (abril-junio 2015). Disponible: www.pacarinadelsur.com/index.php?option=com_content&view=article&id=1138&catid=5
- Rilke, Rainer Maria. *Rodin*. Tr. Jessie Lemont y Hans Trausil. Londres: The Grey Walls Press, 1946.
- Rodó, José Enrique. *Ariel. Motivos de Proteo*. Caracas: Editorial Ayacucho, 1985.
- Rodríguez, José Antonio y Carlos A. Córdova, “Una moderna dialéctica. La vanguardia fotográfica mexicana, 1930-1950”. En *Huesca Imagen*, núm. 13 (30 abril / 30 mayo). Huesca: Diputación Provincial de Huesca, Gobierno de Aragón, Ibercaja, 2004, 32-61.
- Rodríguez, Víctor J. *Creating the Practical Man of Modernity*. Nueva York / Oxon: Routledge, Taylor and Francis Group, 2017.
- Román, Elida y Luis Eduardo Wuffarden, *Sérvulo Gutiérrez 1914-1961*. Lima: Museo de Arte de Lima / Telefónica del Perú, 1998.
- Romero, Fernando. “Libros y revistas: Moisés Sáenz, *Carapan*”, en *Palabra. En defensa de la cultura*, núm. 3, 21-22.
- Romeu Adalid, Silvia. “Entrevista con una coleccionista: Jacqueline Larralde de Sáenz”, en *Expresión Antropológica*, núm. 41 (enero-abril 2011): 6-25.
- Rosas Buendía, Miguel “Mariano de Rivero y un diálogo tecnológico con el mundo andino”. *Sílex*, vol. 7, núm. 1 (enero-junio 2017): 143-164.
- Rosser, H. Edwin. *Beyond Revolution: The Social Concern of Moisés Sáenz, Mexican Educator (1888-1941)*. Tesis de doctorado. Washington D.C.: The American University, 1970.
- Rojas, Ricardo. *La Universidad de Tucumán. Tres conferencias*. Buenos Aires: Librería Argentina de Enrique García, 1915.

- Rowe, John Howland. "Stages and Periods in Archaeological Interpretation", *Southwestern Journal of Anthropology*, vol. 18, núm. 1 (primavera 1962): 40-54.
- Rowe, William y Vivian Schelling, *Memoria y modernidad. Cultura popular en América Latina*. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Grijalbo, 1993.
- Ruiz Guerra, Rubén. "Panamericanismo y protestantismo: una relación ambigua". En Roberto Blancarte (comp.) *Cultura e identidad nacional*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2007.
- Rutsch, Mechthild. *Entre el campo y el gabinete. Nacionales y extranjeros en la profesionalización de la antropología mexicana (1877-1920)*. México: INAH / IIA-UNAM, 2007.
- Sabogal, José. "Los 'mates' y el yaravi", *Amauta*, núm. 26 (septiembre-octubre 1929): 18-20.
- _____. "La pintura mexicana moderna", en *Muestra de 14 pintores mexicanos de la colección Moisés Sáenz*, catálogo de exposición, del 27 de septiembre al 3 de octubre de 1937, Sala Instituto Bach, Lima, Perú, 2.
- _____. "Pintura mural y Arequipa arquitectónica". Mecanuscrito, 1944. Archivo del Museo de Arte de Lima.
- _____. "Esmalte, lacas, encáusticas", en *El "Kero"*. Mecanuscrito, 1952. Archivo del Museo de Arte de Lima.
- _____. *El "Kero": vaso de libaciones cuzqueño de madera pintada*. En José Sabogal Diéguez, *Obras literarias completas*. Lima: Ignacio Prado P. Editor, 1989), 97-120.
- "Sabogal responde a un interrogatorio", *Universidad*, vol. 1, núm. 1 (septiembre 1931): 5.
- Sáenz, Moisés y Herbert I. Priestley, *Some Mexican Problems [Lectures on the Harris Foundation 1926]*. Chicago: The University of Chicago Press, 1926.
- Sáenz, Moisés. "Ensayo sobre la cultura", *Horizonte*, IV (julio de 1926): 5-8.
- _____. "La educación rural en México", *Boletín de la Unión Panamericana. Serie sobre educación*, núm. 56, noviembre de 1929.
- _____. *México íntegro*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006.
- _____. "Empleados, indios, chicleros y comerciantes", *Excelsior*, 11 de noviembre de 1929.
- _____. "Nohoch Santa Cruz", *El Universal*, 13 de noviembre de 1929.

- _____. “El enigma de Quintana Roo”, *Excelsior*, 12 y 20 de diciembre de 1929.
- _____. “Para qué educamos a nuestros hijos”. *La Nueva Democracia* (1º de septiembre de 1924): 7-9.
- _____. “Foreign Investments and Mexican Nationalism”. En *Some Mexican Problems. [Lectures on the Harris Foundation 1926]*. Chicago: The University of Chicago Press, 1926.
- _____. “III. Integrating Mexico through education”, en Sáenz, Moisés y Herbert I. Priestley, *Some Mexican Problems [Lectures on the Harris Foundation 1926]*. Chicago: The University of Chicago Press, 1926.
- _____. *Sobre el indio peruano y su incorporación al medio nacional*. Ciudad de México: Secretaría de Educación Pública, 1933.
- Sáenz, Olga. *El símbolo y la acción. Vida y obra de Gerardo Murillo, Dr. Atl*. Ciudad de México: El Colegio Nacional, 2017.
- Salmerón Sanginés, Pedro *Aarón Sáenz Garza. Militar, diplomático, político, empresario*. México: Miguel Ángel Porrúa, 2001.
- Sawyer, Alan R. “The Falsification of Ancient Peruvian Slip-Decorated Ceramics”. En *Falsifications and Misreconstructions of Pre-Columbian Art. A Conference at Dumbarton Oaks. October 14th and 15th, 1978*. Editado por Elizabeth H. Boone. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, 1982, 19-36.
- Schávelzon, Daniel. “The origins of stratigraphy in Latin America: the same question again and again”, *Bulletin of the History of Archaeology*, vol. 9, núm. 2 (noviembre 1999): 1-10.
- _____. “Rafael Yela Gunther y Manuel Gamio en Teotihuacan: una historia desconocida para el arte y la arqueología mexicanos”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 30, núm. 92 (2008): 229-236.
- Scott, John W. *Natalie Scott. A Magnificent Life*. Gretna: Pelican Publishing Company, 2008.
- Secretaría de Agricultura y Fomento, *Exposición de la Dirección de Antropología sobre La Población del Valle de Teotihuacán, representativa de las que habitan el Valle Central*. México: Andrés Botas e Hijos, 1921.
- Silva, Jorge E. “Teoría y método en la arqueología del Perú: primera mitad del siglo XX”. En *Historia de la Arqueología en el Perú del siglo XX*. Ed. Henry Tantaleán y César Astuhuamán. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, 2013, 209-236.
- Siqueiros, David Alfaro. *Me llamaban el coronelazo*. México: Editorial Grijalbo, 1977.

- S. M., "Auguste Rodin. Su escultura: *Balzac*". *Savina Moderna*, núm. 1, (marzo 1906): 33-35.
- Spratling, William. *File on Spratling, an Autobiography*, introducción de Budd Schulberg. Boston / Toronto: Little, Brown and Company, 1967.
- Sol, Ángel. "Exposición de Catorce Pintores Mexicanos en la capital de Perú. Constituyó radioso triunfo, según expresa en sus comentarios los críticos de los diarios limeños", en *La Prensa*, San Antonio, Tx, 21 de diciembre de 1937, p. 4.
- Solís, Ariadna. "Vestir huipiles: reflexiones en torno a los textiles, la pertenencia y el racismo en México". *Revista Hysteria!* (abril 2020). Disponible en línea: <https://hysteria.mx/vestir-huipiles-reflexiones-en-torno-a-los-textiles-la-pertenencia-y-el-racismo-en-mexico/>.
- Sotela, Rogelio. *Crónicas del Centenario de Ayacucho en Lima*. Lima: Imprenta María v. de Lines, 1927.
- Spratling, William. *File on Spratling, an Autobiography*, introducción de Budd Schulberg. Boston / Toronto: Little, Brown and Company, 1967.
- Stein, Phillip. *Siqueiros. His Life and Works*. Nueva York: International Publishers, 1994.
- Szyslo, Fernando de. "Alicia y Celia Bustamante, la Peña Pancho Fierro y el Arte Popular", *Illapa*, núm. 3 (2006): 45-60.
- Tablada, José Juan. "Mexican Painting of Today", *International Studio* v. LXXVI, núm. 308 (enero 1923): 267-276.
- _____. "Mexico's New-Old Ceramics" en *International Studio*, LXXVII, 316 (septiembre 1923). Traducción de María Palomar.
- _____. *Obras-IV Diario 1900-1944*. Ed. Guillermo Sheridan. (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1992.
- Tamayo Vargas, Augusto. "Mariátegui y la cultura peruana". En *La cultura y la literatura iberoamericanas. Memorias del Séptimo Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana, Berkeley, California, 1955*. México, D.F. / Berkeley y Los Angeles: Ediciones de Andrea / University of California Press, 1957, 175-182.
- Tantaleán, Henry. *Peruvian Archaeology. A Critical History*. California: Left Coast Press, 2014.
- _____. "Fundaciones y mudanzas del Museo Nacional del Perú". *Fragmentos del Pasado / do passado. Revista de Arqueología*, núm. 1 (2016): 9-41.
- Tauro, Talía. "La revista *Palabra*. En defensa de la cultura", *Tradición*, 2ª época, núm. 16 (2017): 63-69.

- Thompson, Edward Palmer. *William Morris. De romántico a revolucionario*. (Valencia: Edicions Alfons El Magnànim / Institució Valenciana D'Estudis i Investigació, 1988), 100.
- Threlkeld, Megan. *Pan American Women: U. S. Internationalists and Revolutionary Mexico*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2014.
- Ulfe, María Eugenia. *Cajones de la memoria. La historia reciente del Perú a través de los retablos andinos*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2011.
- Urueta, Jesús. "Homenaje a Augusto Rodin". En *Jesús Urueta. Conferencias y discursos. Estudio preliminar de Ramón López Velarde*. (1920) Edición facsimilar de Ediciones Cvltvra. (Ciudad de México: Juan Pablos Editor / Secretaría de Cultura, 2016), 145-160; 148-149.
- VVAA, *La dicotomía entre arte culto y arte popular (Coloquio internacional de Zacatecas)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1979.
- Valcárcel, Luis Eduardo. "Las artes populares en Perú", *Boletín Indigenista*, núm. 1, vol. XII (marzo de 1952): 330-336.
- _____. *Tempestad en los Andes*, Lima: Editorial Universo, 1972.
- _____. *De la vida incaica: Algunas captaciones del espíritu que la animó*. Lima: Editorial Garcilaso, 1925.
- _____. "La vida artística", *El Comercio*, 31 de enero de 1919, publicado en "Notas de arte: la exposición Sabogal", *La Prensa*, 18 de julio de 1919.
- Valle, Rafael Heliodoro. "Diálogo con León Felipe", en *Universidad. Mensual de Cultura Popular*, tomo II, núm. 7, (agosto de 1936): 22-26.
- _____. "El calabazo de Ayacucho". *Forma*, vol. 1, núm. 6 (1927): 54. Edición facsimilar de la Colección de Revistas Literarias Mexicanas Modernas. (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1981), 310.
- Vasconcelos, José. "El movimiento intelectual contemporáneo de México", conferencia leída en la Universidad de San Marcos, Lima, Perú, el 26 de julio de 1916. En *Conferencias del Ateneo de la juventud*. Prólogo, notas y recopilación de apéndices de Juan Hernández Luna. México: UNAM, 2000, 113-129.
- _____. *El Monismo Estético*, México: Editorial Trillas, 2009.
- "Ventas". *¡30-30! Órgano de los pintores de México*, núm., 3 (1928): 4.
- Vera de Córdova, Rafael. "El grabado de madera en México", *El Universal Ilustrado*, núm. 265 (1 de junio de 1922).

- Villegas, Fernando. "Entre la tradición mestiza y su modernidad contemporánea: El toro de Pucará visto por José Sabogal y Enrique Camino Brent", en *Toro, torito de Pucará. Galería y estudios*. Lima: Mincetur, 2010.
- Villoro, Luis. *Los grandes momentos del indigenismo en México*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2021.
- Warren, Sarah. "Crafting Nation: The Challenge to Russian Folk Art in 1913". *MODERNISM/MODERNITY*, vol. 16, núm. 4 (2009): 743-765.
- Weston, Edward. *The Daybooks of Edward Weston. I. Mexico II. California*. Ed. Nancy Newhall. (Stoughton: Aperture Foundation, 1990).
- _____. "Conceptos del artista". *Forma*, núm. 7 (1928): 17-18.
- Winestein, Anna. "Artists at Play. Natalia Erenburg, Iakov Tugendkhod, and the Exhibition of Russian Folk Art at the "Salon d'Automne" of 1913". *Experiment*, núm. 25 (2019): 328-345.
- Eugenia Yllia, María. "Quimera de piedra: nación, discursos y museo en la celebración del centenario de la independencia (1924)", *Illapa Mana Tukukuq*, núm. 8 (2011): 101-120.
- Zapata Bustamante, Nita. "Mis queridos tíos", *Apuntes inéditos. Celia y Alicia en la vida de José María Arguedas*, editado por Carmen María Pinilla. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2007:41-51.
- Zuno, José G. *Anecdotario del Centro Bohemio*. Guadalajara: Gobierno del estado de Jalisco, 1964.



b).—CERÁMICA MODERNA, DE BARRO ROJO, FABRICADA EN EL VALLE DE TEOTIHUACÁN.

Fig. 1 Fotógrafo desconocido, “Cerámica moderna” en Manuel Gamio, *La Población del Valle de Teotihuacán. El medio en que se ha desarrollado. Su evolución étnica y social. Iniciativas para procurar su mejoramiento*, tomo II. (México: Dirección de Antropología, 1922), lám. 69.

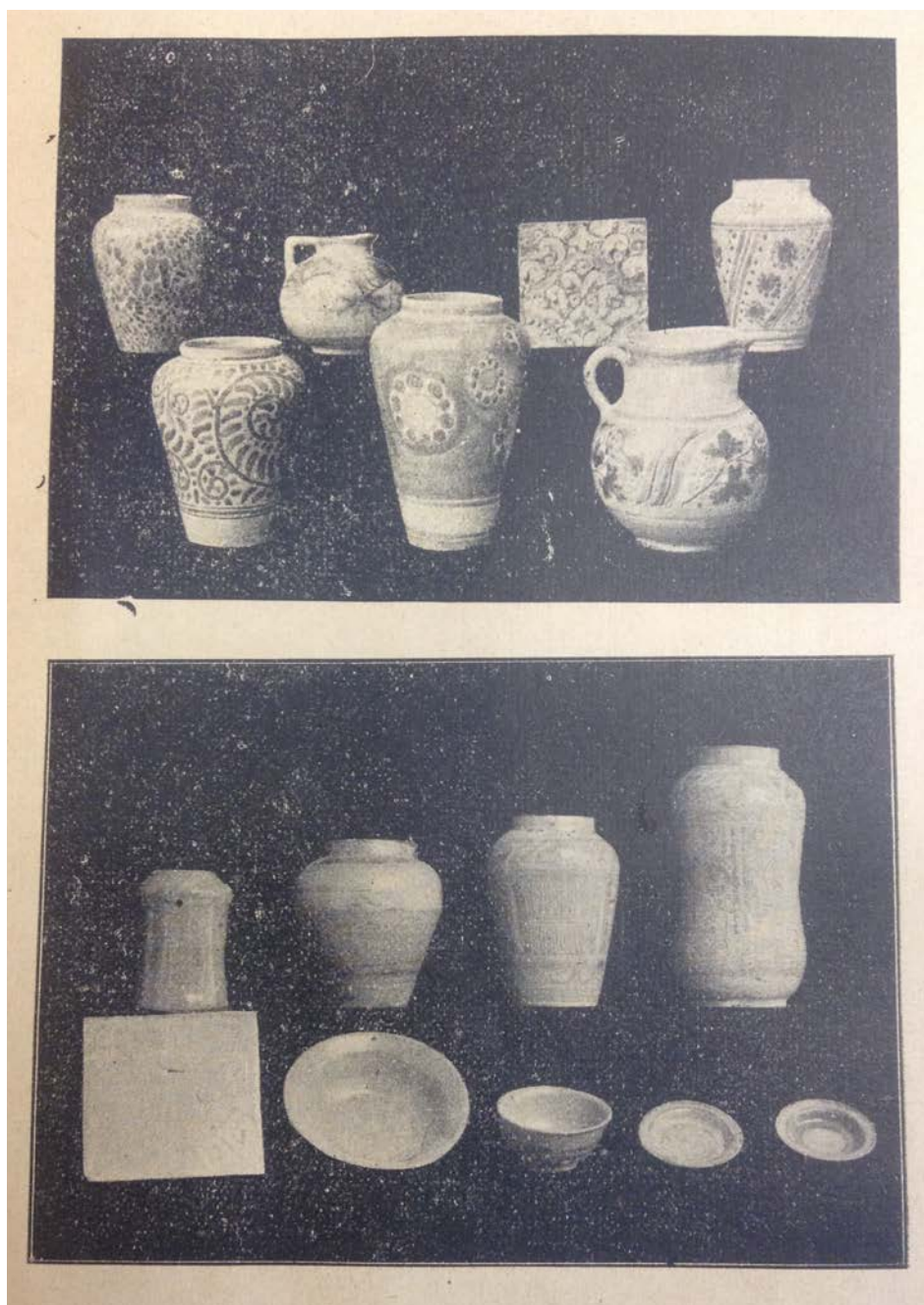


Fig. 2 Fotógrafo desconocido, "Cerámica esmaltada teotihuacana. (Industria que implantó la Dirección de Antropología en la región" en *Ethnos*, 2ª época, tomo I, núm. 1 (noviembre de 1922 - enero de 1923).

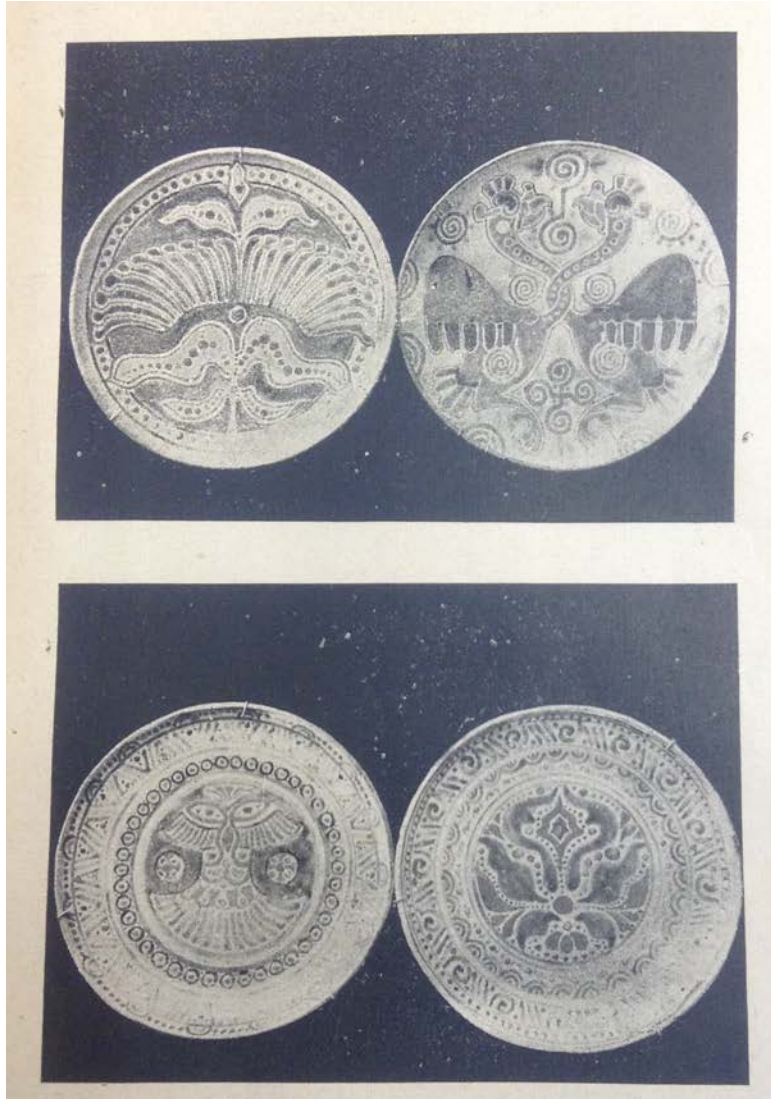


Fig. 3 Fotografía desconocido, “Cerámica esmaltada teotihuacana. (Industria que implantó la Dirección de Antropología en la región” en *Ethnos*, 2ª época, tomo I, núm. 1 (noviembre de 1922 - enero de 1923).



Fig. 4 Fred Davis, Brazaletes con motivos de espiral [*Swirl Glyph Cuff Bracelet*], ca. 1935. Plata. Colección LACMA [<https://collections.lacma.org/node/708385>].



Fig. 5 Sello cuadrangular con espiga, excavado e inciso. Arcilla. Centro Comunitario Culhuacán, Ex Convento de San Juan Evangelista. Fuente: Mediateca INAH [https://lugares.inah.gob.mx/es/museos-inah/museo/museo-piezas/8660-8660-10-574101-sello.html?lugar_id=384].

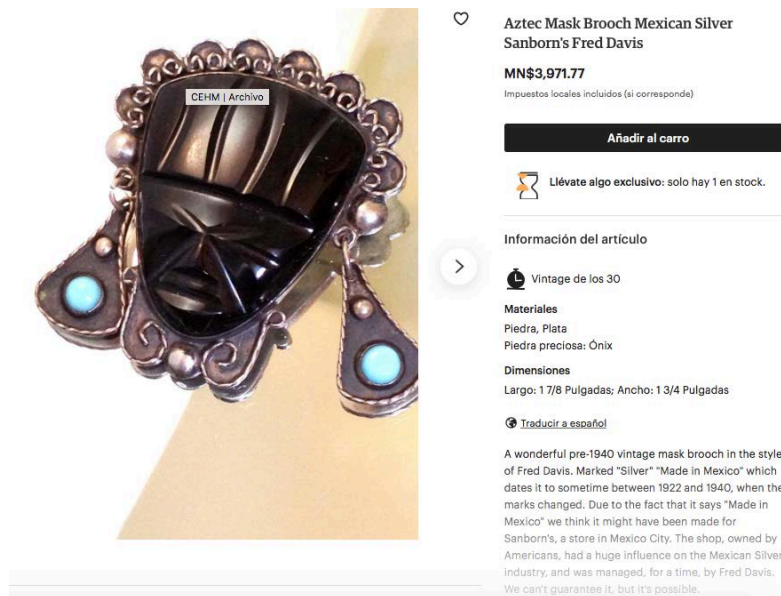


Fig. 6 Autor desconocido, Aztec Mask Brooch Mexican Silver Sanborn's Fred Davis, ca. 1930. Piedra, plata, ónix. Fuente: Etsy.com [<https://www.etsy.com/mx/listing/199124535/mascara-azteca-broche-de-plata-mexicano>]



Fig. 7 Rafael Yela Günther, *Tríptico de la raza: La población prehispánica*, viñeta de portada, 1922. En Manuel Gamio, *La Población del Valle de Teotihuacán. El medio en que se ha desarrollado. Su evolución étnica y social. Iniciativas para procurar su mejoramiento*, tomo I. (México: Dirección de Antropología, 1922).



Fig. 8 Rafael Yela Günther, *Tríptico de la raza: La población colonial*, viñeta de portada, 1922. En Manuel Gamio, *La Población del Valle de Teotihuacán. El medio en que se ha desarrollado. Su evolución étnica y social. Iniciativas para procurar su mejoramiento*, tomo II. (México: Dirección de Antropología, 1922).

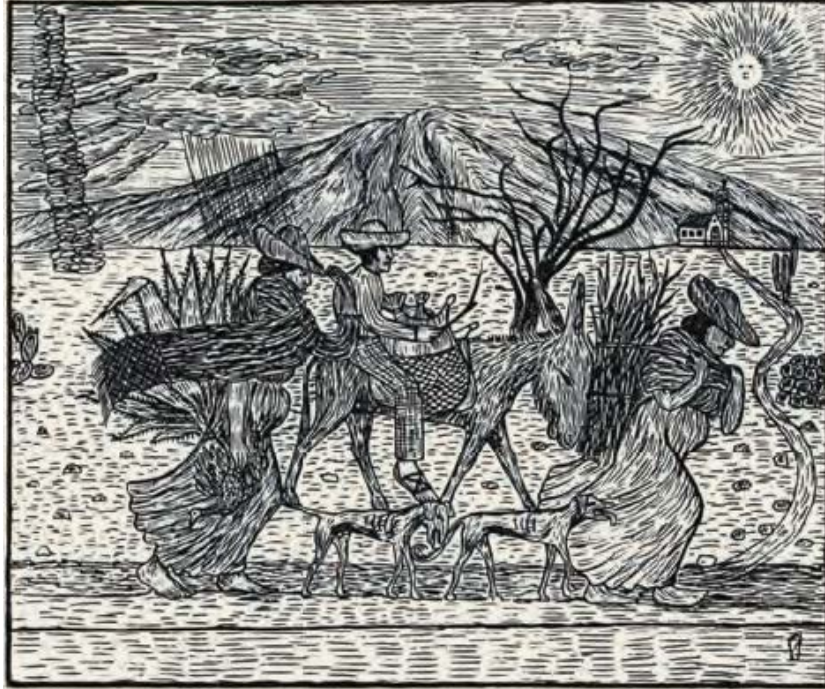


Fig. 9 Rafael Yela Günther, *Tríptico de la raza: La población contemporánea*, viñeta, 1922. En Manuel Gamio, *La Población del Valle de Teotihuacán. El medio en que se ha desarrollado. Su evolución étnica y social. Iniciativas para procurar su mejoramiento*, tomo III. (México: Dirección de Antropología, 1922).



Fig. 10 Rafael Yela Günther, *Tríptico de la raza: La población prehispánica*, bajorrelieve, 1921. En Manuel Horta, "El más Grande Escultor de Guatemala. R. Yela Gunther", *El Universal Ilustrado*, (29 de mayo de 1923): 19-20.



Fig. 11 Rafael Yela Günther, *Tríptico de la raza: La población colonial*, bajorrelieve, 1921. En Manuel Horta, "El más Grande Escultor de Guatemala. R. Yela Gunther", *El Universal Ilustrado*, (29 de mayo de 1923): 19-20.



Fig. 12 Rafael Yela Günther, *Tríptico de la raza: La población contemporánea*, bajorrelieve, 1921. En Manuel Horta, "El más Grande Escultor de Guatemala. R. Yela Gunther", *El Universal Ilustrado*, (29 de mayo de 1923): 19-20.



Fig. 13 José María Fernández Urbina, Fuente en el Teatro al Aire Libre Charles Lindberg, Colonia Hipódromo Condesa, 1927. Colección Villasana-Torres.



Fig. 14 Autor desconocido, Anuncio de la Librería Brentano en Nueva York, en *Ethnos*, tomo I, núm. 4 (julio de 1920): [3].



Fig. 15 Rafael Yela Günther, Grabado religioso de la Asociación Cristiana Femenina de México, ca. 1925. Mediateca INAH [<http://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia%3A311344>].



Fig. 16 Fotografía desconocida, [Emilia and José Tellez, children of Mexican ambassador Don Manuel Tellez, in the Mexican Room at the Mexican Embassy, Washington, D.C.], ca. 1925. Fuente: Library of Congress [<https://www.loc.gov/item/2006686124/>]

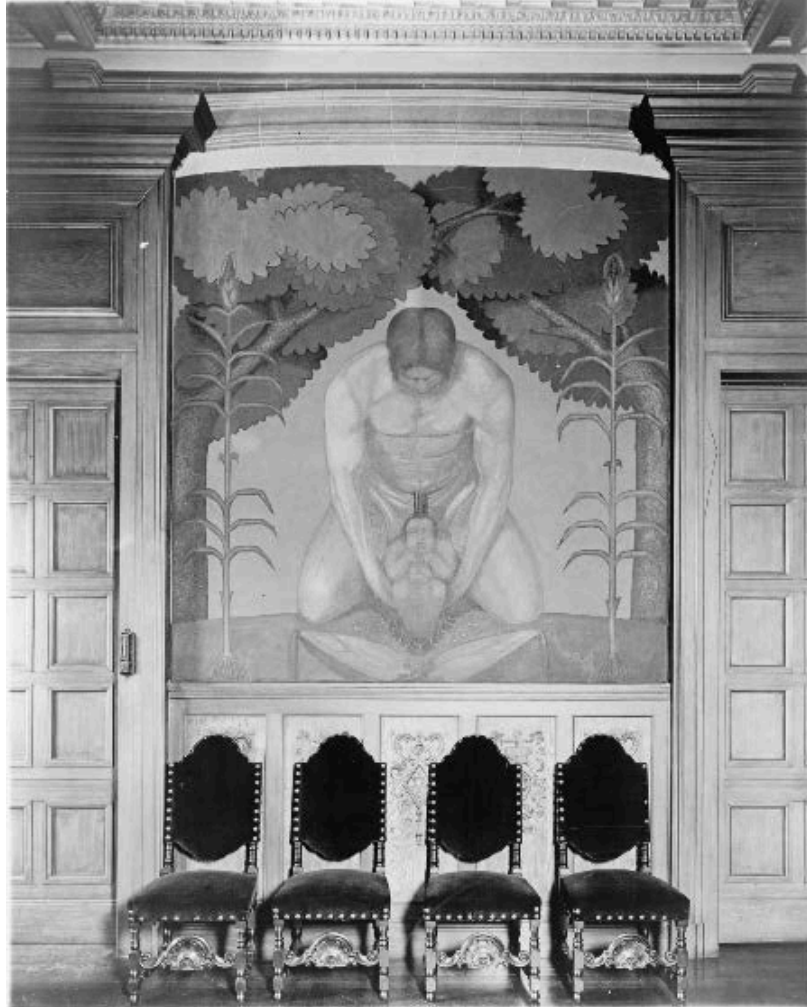


Fig. 17 Rafael Yela Günther, Título desconocido, 1925. Fuente: Library of Congress

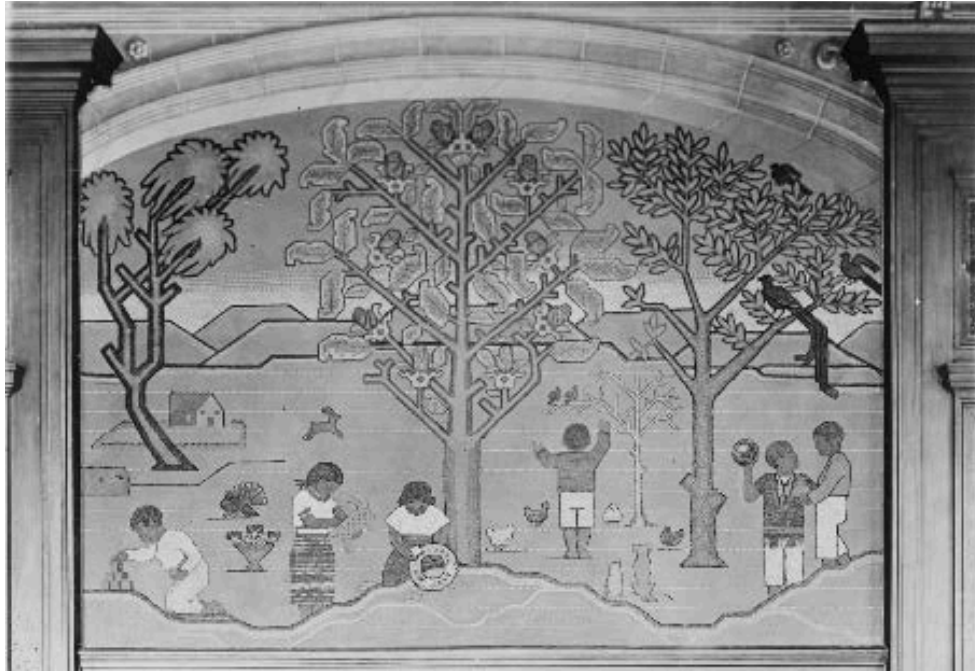


Fig. 18 Rafael Yela Günther, Título desconocido, 1925. Fuente: Library of Congress



Fig. 18b Rafael Yela Günther, Título desconocido, 1925. Detalle. Fuente: Library of Congress

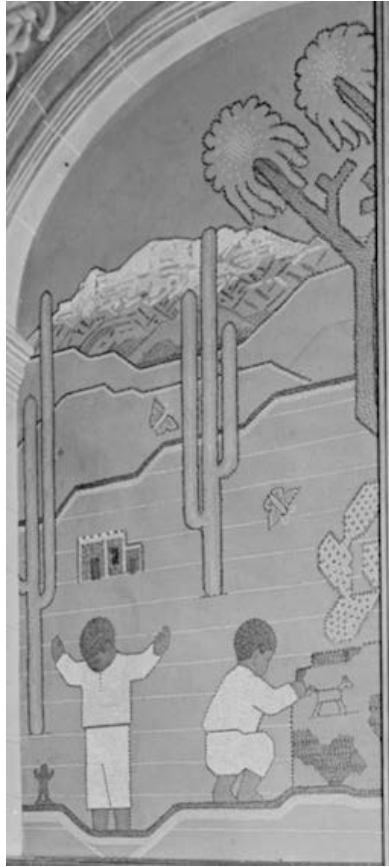


Fig. 19 Rafael Yela Günther, Título desconocido, 1925. Fuente: Library of Congress

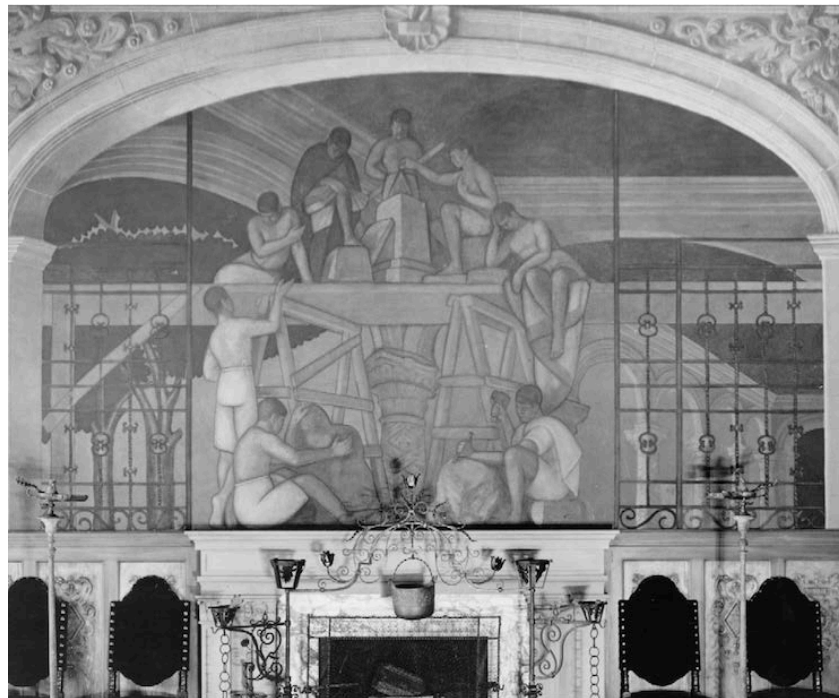


Fig. 20 Rafael Yela Günther, Título desconocido, 1925. Fuente: Library of Congress

CIUDAD Y CAMPO

y Caminos

DIC
1925
Nº 13

No. 13 — DICIEMBRE, 1925

Publicado mensualmente por "The West Coast Leader" Ltd.

50 CENTAVOS.



PRIMITIVO Y ACTUAL MEDIO DE TRANSPORTE EN EL PERÚ.

Algunos de Víctor Morey, inspirado en el contraste entre el hábitat indígena de pescado fresco que por medio de rutas costeras "chocan" se lleva desde la costa hasta el Cuzco para la mesa de las Incas, y el comercio moderno, edición hecha que tan importante papel está desempeñando en el actual desarrollo y progreso del Perú.

En el extranjero se puede comprar ejemplares de "CIUDAD Y CAMPO" en las direcciones siguientes: New York, Associated Latin American Publications 62 West 45th Street, y Brentanos; Londres, British American, 45 Fleet St. y The South American Press, 101 Fleet Street; Rio de Janeiro, Brazilian American, Rua Cândido Mendes 12, G.oria; Buenos Aires, The American Weekly, Bartolomé Mitre 367; Panamá City, The Panamá Times, No. 23 Avenida Central. — Agentes de THE WEST COAST LEADER y "CIUDAD Y CAMPO" existen en las principales ciudades del Perú, Ecuador, Bolivia y Chile.

Fig. 21 Víctor Morey, Portada de *Ciudad y Campo y Caminos*, núm. 13, diciembre de 1925. Biblioteca Nacional del Perú.

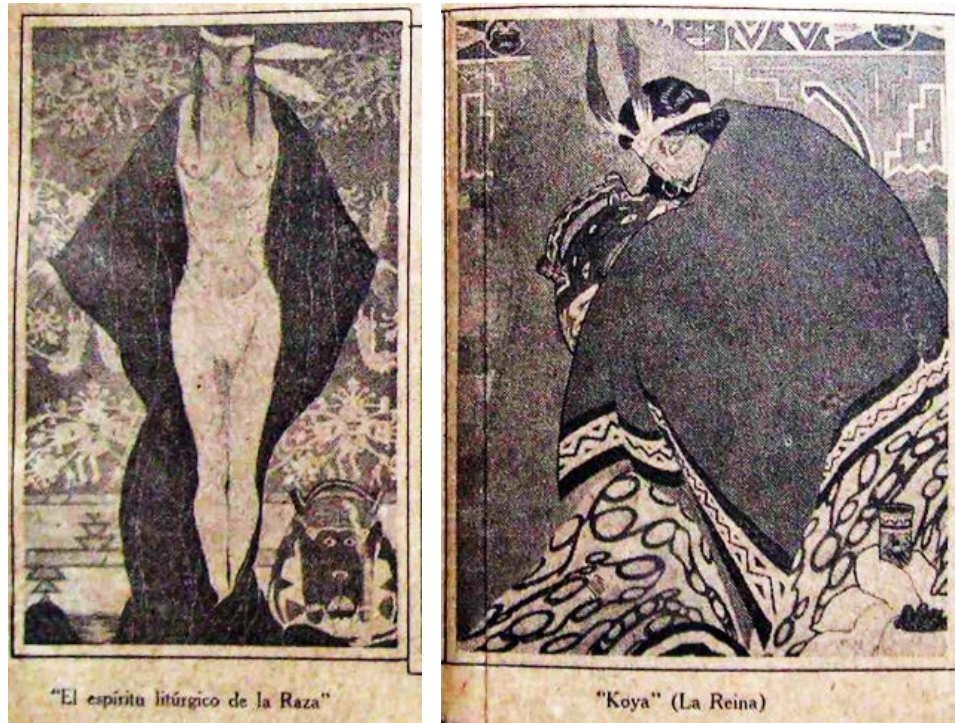


Fig. 22 y 23 Víctor Morey, *El espíritu litúrgico de la Raza* y *Koya (La Reina)*. En "Cuatro notas de la Exposición de Víctor Morey en el Salón Chandler". *La Nación* (Buenos Aires; 9 de noviembre de 1924).



Fig. 24 "Notas de Arte de las Antiguas Civilizaciones".
Varietades, año XVIII, núm. 673 (22 de enero de 1921).

Tras comparar las piezas, el breve reportaje cierra afirmando: "Arte extraño, rudo, severo, el de los antiguos pueblos del Imperio del Tahuantinsuyo y el del Azteca, cuya alma crédula e ingenua se inclinaba ante los ídolos de piedra y oro; la ruda ingenuidad de estos pueblo se revela en las figuras de arcilla, granito o metal, que en las ruinas de templos y monumentos ha podido hallar la ciencia moderna representada por arqueólogos e historiadores que buscan a aquellos vestigios los restos de un pasado legendario y suntuoso; tiempos de esplendor bárbaro y magnífico que después de siglos todavía nos deslumbran y sorprenden."

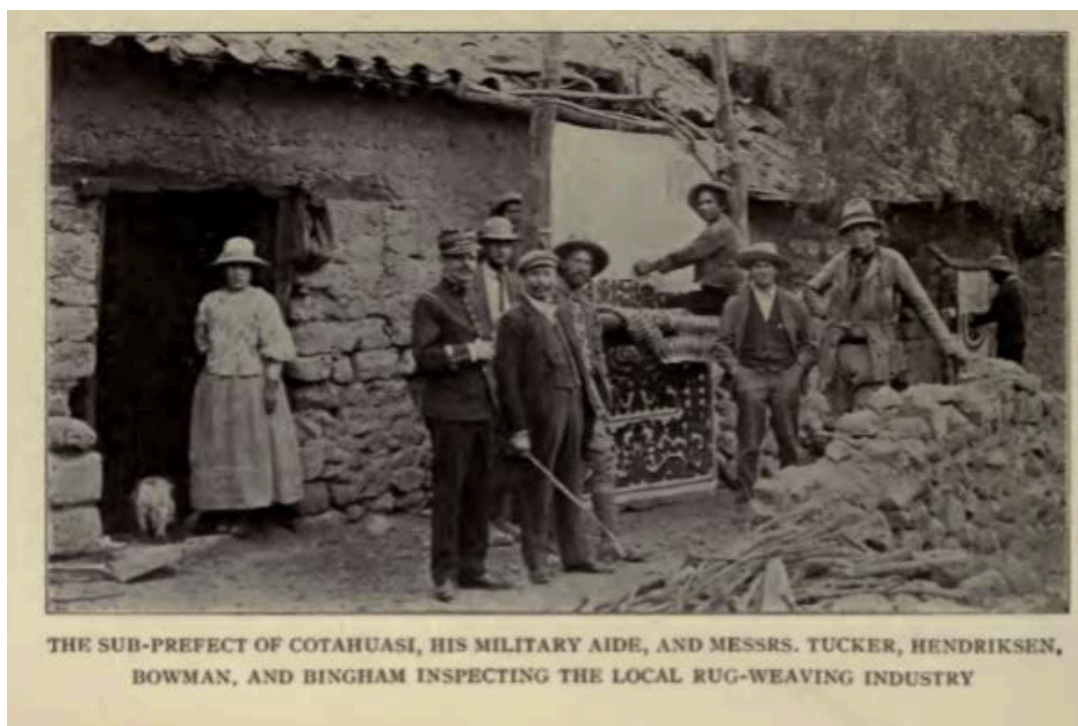


Fig. 25 Fotografía desconocida, *The Sub-prefect of Cotahuasi, his military aide, and messrs. Tucker, Hendriksen, Bowman, and Bingham inspecting the local rug-weaving industry*, 1914. En Hiram Bingham, *Inca Land*. (Londres: Constable & Co., 1922), 61.

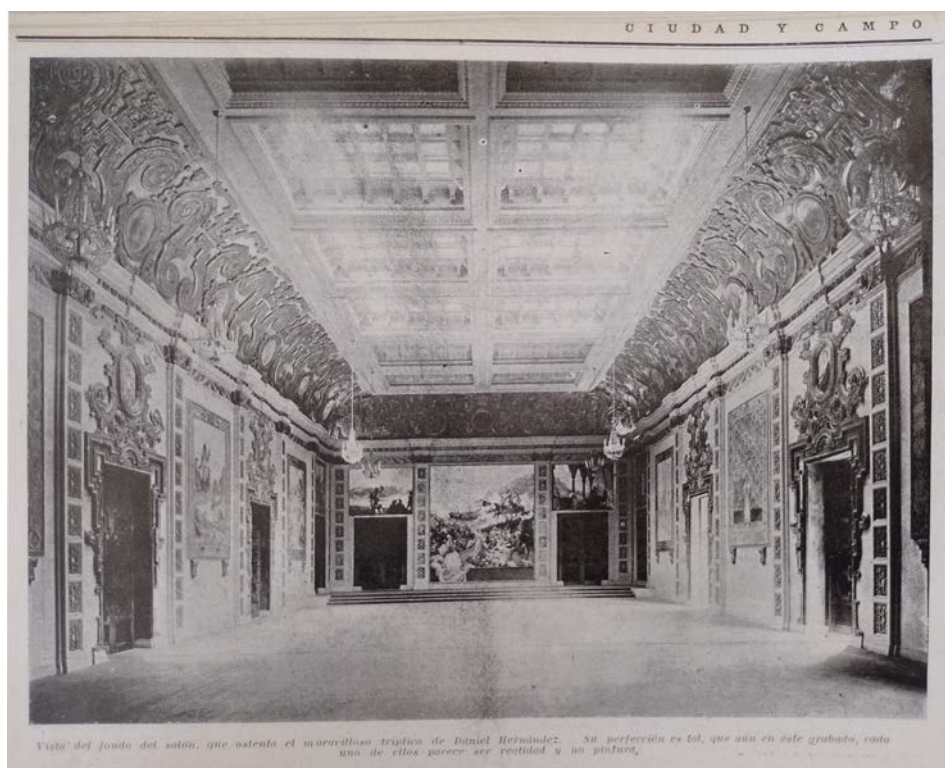


Fig. 26 Fotografía desconocida, *Vista del fondo del salón, que ostenta el maravilloso tríptico de Daniel Hernández*, 1924. En Clovis, "El Nuevo Gran Salón del Palacio de Gobierno". *Ciudad y Campo y Caminos*, núm. 4 (enero 1925): 26-27.

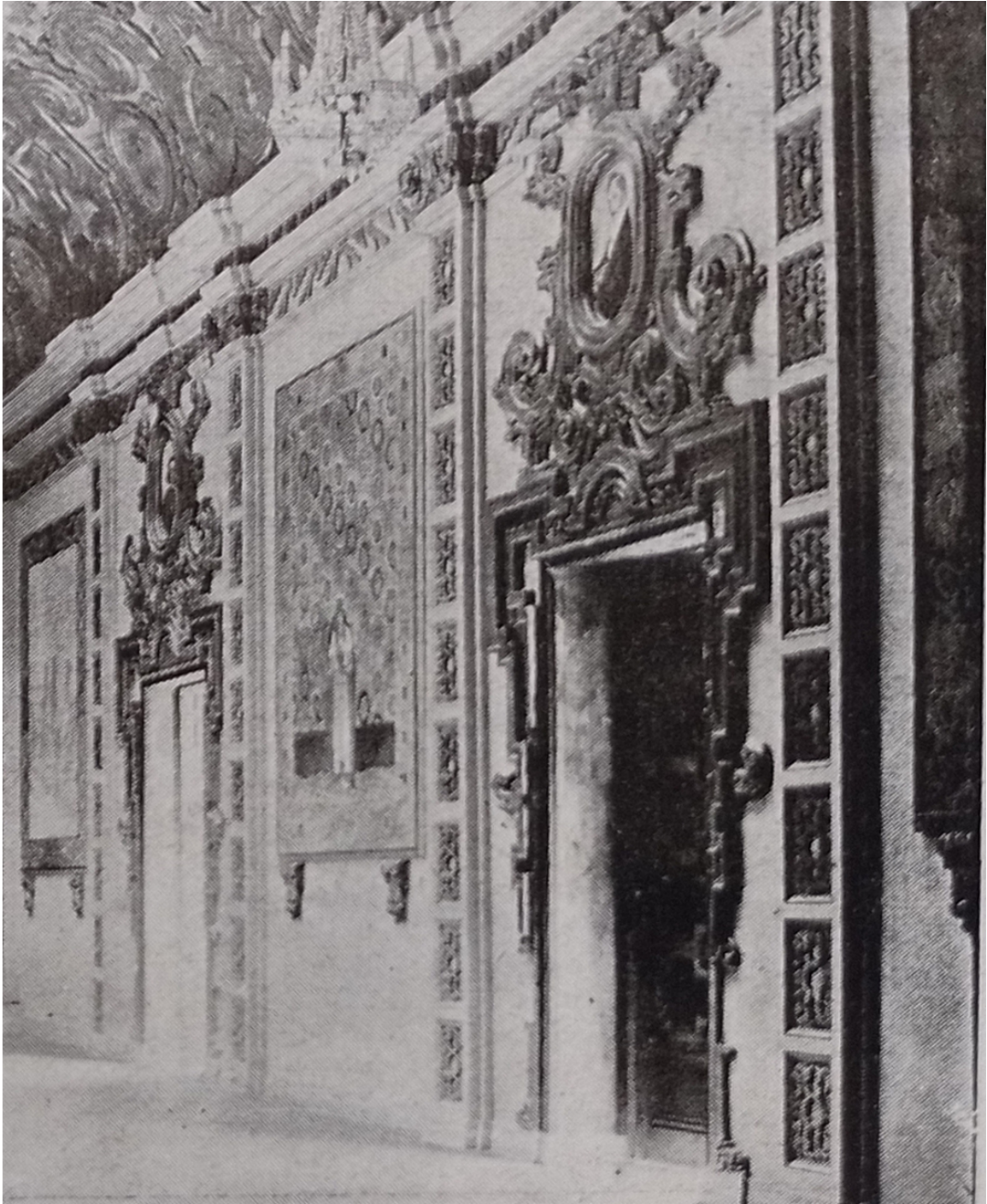


Fig. 27 Fotografía desconocido, *Vista del fondo del salón, que ostenta el maravilloso tríptico de Daniel Hernández (detalle), 1924. En Clovis, "El Nuevo Gran Salón del Palacio de Gobierno". Ciudad y Campo y Caminos, núm. 4 (enero 1925): 26.*

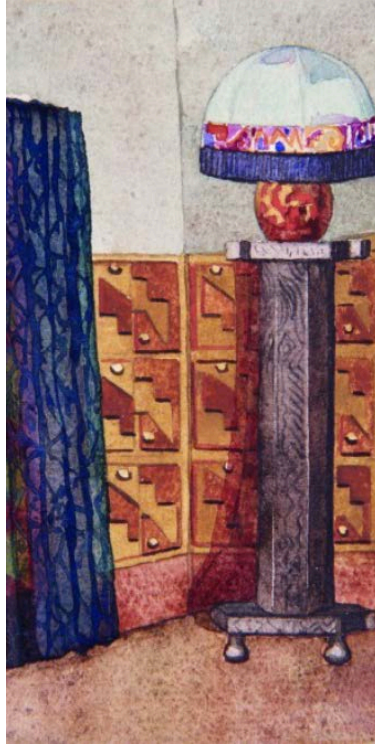


Fig. 28 Elena Izcue, *Lámpara, pedestal y zócalo*, 1921. Acuarela sobre papel.
Archivo Daniel Giannoni. Fotografía: Daniel Giannoni. Archivo Digital de Arte Peruano



Fig. 29 Elena Izcue, *Vitrina para huacos*, 1921. Acuarela sobre papel.
Archivo Daniel Giannoni. Fotografía: Daniel Giannoni. Archivo Digital de Arte Peruano



Fig. 30 S/a, *El retrato*. En Morgan, "El retrato". *Mundial*, año ii, núm. 53 (29 de abril de 1921): [37].

Mundial

Revista Semanal Ilustrada



Año II — N° 63

A LA PROCESION

Ilustración de José Sabogal
Distribución por Compañía
EN P...

Fig. 31 José Sabogal, *A la procesión*, portada de *Mundial*, año ii, núm. 63 (8 de julio de 1921).



Año II — N° 64

INDIOS ARGENTINOS

Miguel Petrone
1884-1950

Fig. 32 Miguel Petrone, *Indios argentinos*, portada de *Mundial*, año ii, núm. 64 (15 de julio de 1921).

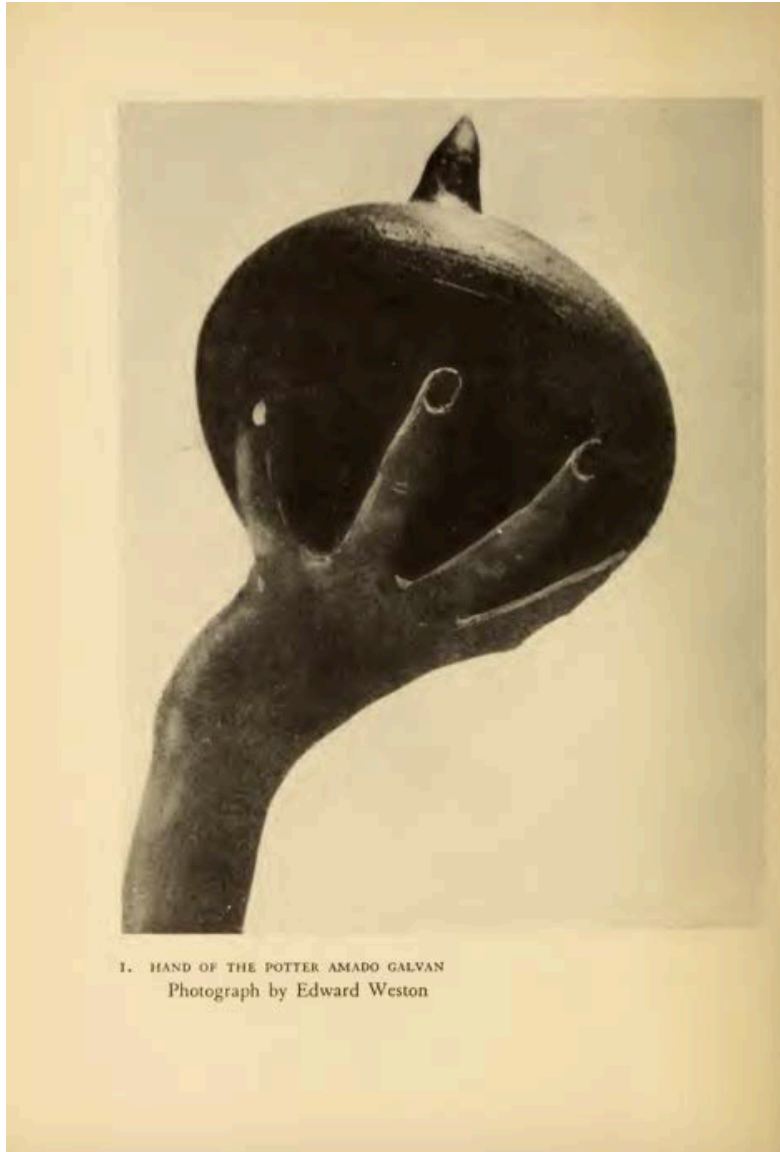


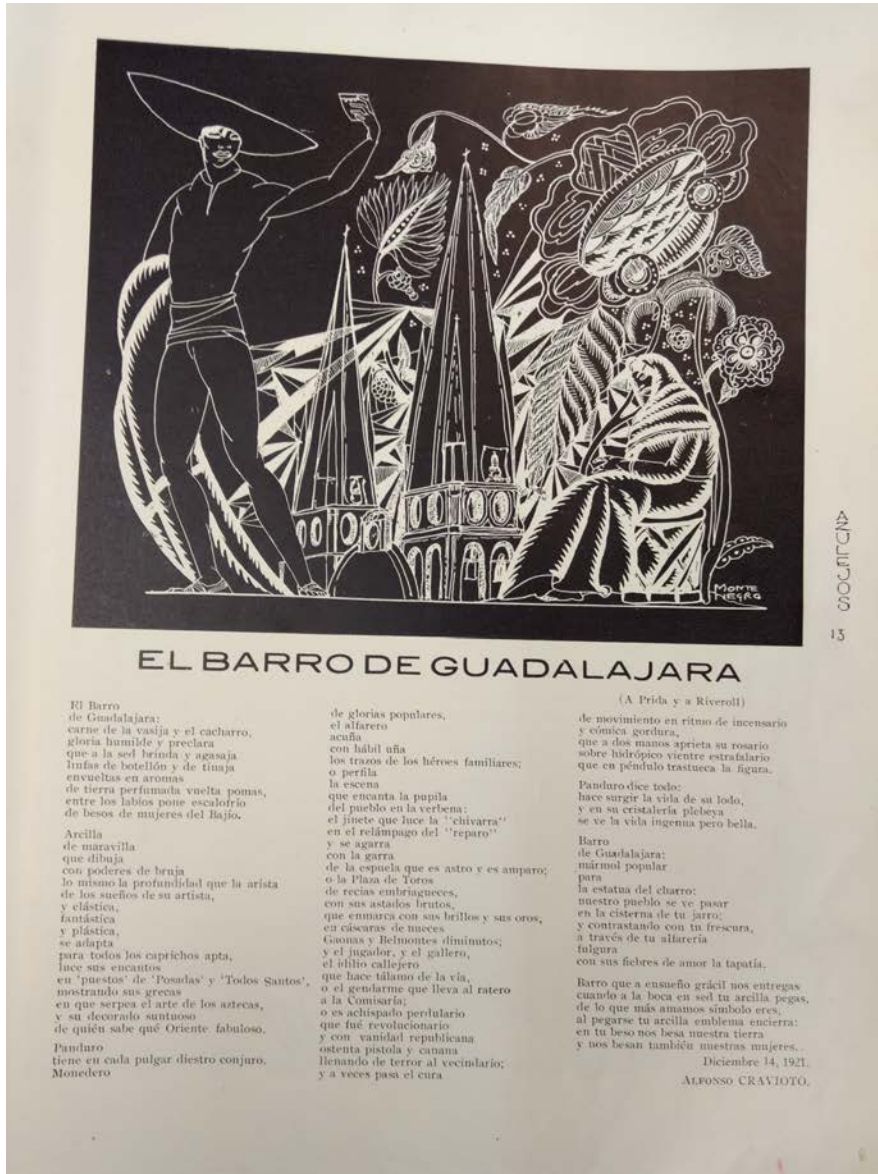
Fig. 33 Edward Weston, *Hand of the Potter Amado Galván*, 1926.
En Anita Brenner, *Idols Behind Altars*, (Nueva York: Payson & Clarke Ltd., 1929).



Fig. 34 Fotografía desconocido. Ilustración del artículo “La exposición de arte popular”, de S. Suárez Longoria. *Azulejos*, tomo 1, núm. 3 (octubre 1921): 28.



Fig. 35 Familia Lucano, *Plato*, sf.
Barro petatillo. Tonalá, Jalisco. Colección AAMAP, A.C.



EL BARRO DE GUADALAJARA

El Barro
de Guadalajara:
carne de la vasija y el cacharro,
gloria humilde y preclara
que a la sof brinda y agasaja
linfas de botellón y de tinaja
envueltas en aromas
de tierra perfumada vuelta pomis,
entre los labios pone escaldado
de besos de mujeres del Bajío.

Arcilla
de maravilla
que dibuja
con poderes de bruja
lo mismo la profundidad que la arista
de los sueños de su artista,
y elástica,
fantástica
y plástica,
se adapta
para todos los caprichos apta,
luce sus encantos
en 'puertos' de 'Posadas' y 'Todos Santos',
mostrando sus grecas
en que serpea el arte de los aztecas,
y su decorado suntuoso
de quién sabe qué Oriente fabuloso.
Punduro
tiene en cada pulgar diestro conjuro.
Monedero

de glorias populares,
el alfarero
aculla
con habil afia
los trazos de los héroes familiares;
o perfila
la escena
que encanta la pupila
del pueblo en la verbena:
el jinete que luce la "chivarra"
en el relampago del "reparo"
y se agarra
con la garra
de la escuela que es astro y es amparo;
o la Plaza de Toros
de recias embriagueces,
con sus astados brutos,
que enmarca con sus brillos y sus oros,
en cáscaras de nueces
Gaonas y Belmontes diminutos;
y el jugador, y el gallero,
el idillo callejero
que hace tilamo de la vía,
o el gendarme que lleva al ratero
a la Comisaría;
o es achispado perflutario
que fue revolucionario
y con vanidad republicana
ostenta pistola y canana
llenando de terror al vecindario;
y a veces pasi el cura

(A Prida y a Riveroll)
de movimiento en ritmo de incensario
y cómica gordura,
que a dos manos aprieta su rosario
sobre hidrópico vientre estrafalario
que en péndulo trastueca la figura.

Panduro dice todo:
hace surgir la vida de su lodo,
y en su cristalería plebeya
se ve la vida ingenua pero bella.

Barro
de Guadalajara:
mármol popular
para
la estatua del charro;
nuestro pueblo se ve pasar
en la cisterna de tu jarro;
y contrastando con tu frescura,
a través de tu alfarería
fulgura
con sus fiebres de amor la tapatía.

Barro que a ensueño grácil nos entregas
cuando a la boca en sed tu arcilla pegas,
de lo que más amamos símbolo eres,
al pegarse tu arcilla emblema encierra:
en tu beso nos besa nuestra tierra
y nos besan también nuestras mujeres.

Diciembre 14, 1921.
ALFONSO CRAVIOTO.

Fig. 36 Alfonso Cravioto, "El barro de Guadalajara" con ilustración de Roberto Montenegro.
Azulejos, tomo 1, núm. 5, p. 13.



Fig. 37 Fotografía desconocida. Imagen incluida en Dr. Atl, *Las artes populares en México. Volumen primero.* (México: Secretaría de Industria y Comercio / Editorial Cvltvra, 1922), 49.

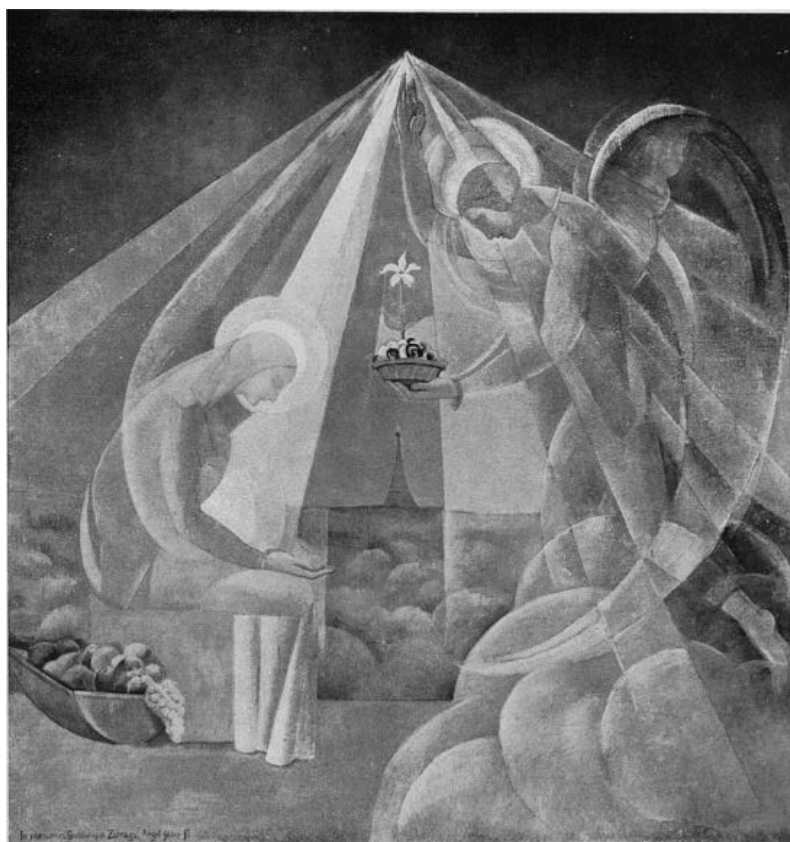


Fig. 38 Ángel Zárraga, *La décoration de l'Église de Suresnes. Les présents de L'Ange a la Vierge*, ca. 1922-1924 en Louise Hervieu, "Zárraga". *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe*, (junio 1926): 343.

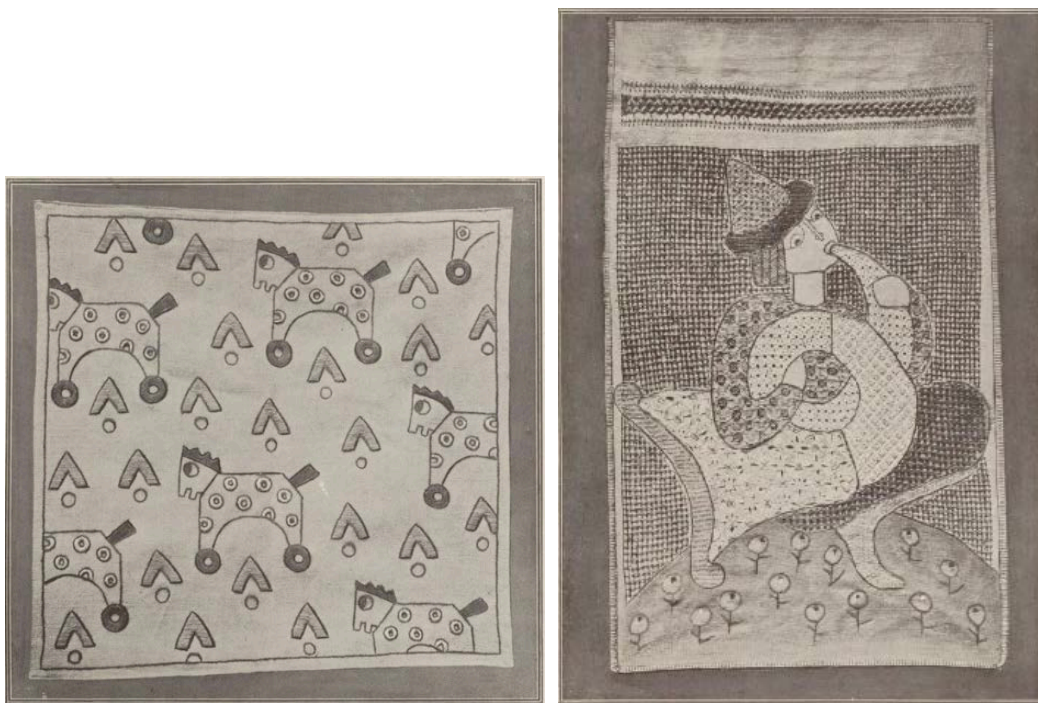


Fig. 39 Autor desconocido, Mantos bordados pertenecientes a la colección de la princesa Tenisheva, expuestos en la Galerie des Artistes Contemporains, 1912. Ilustraciones aparecidas en Louis Vauxcelles, "Broderies Russes". *Art et industrie: revue mensuelle illustrée*, núm. (enero 1912): [63]-[75].



Fig. 40 Autor desconocido, Muñecos de trapo rusos, propiedad de Vadim Falileev. Ilustraciones aparecidas en *L'Art décoratif*, vol. 15, núm. 197 (noviembre 1913), tomadas de Anna Winestein, "Artists at Play. Natalia Erenburg, Iakov Tugendkhod, and the Exhibition of Russian Folk Art at the "Salon d'Automne" of 1913". *Experiment*, núm. 25 (2019): 328-345.



Fig. 41 Autor desconocido, Falda bordada de origen ruso. Préstamo de Tambov *zemstvo*. Ilustraciones aparecidas en *Geliosf*, núm. 1 (noviembre 1913), tomadas de Anna Winestein, "Artists at Play. Natalia Erenburg, Iakov Tugendkhod, and the Exhibition of Russian Folk Art at the "Salon d'Automne" of 1913". *Experiment*, núm. 25 (2019): 328-345.



Fig. 42 José Sabogal, *La tapada*, 1921. Óleo sobre tela. Fuente: archi.pe



Fig. 43 Carlos Orozco Romero, *A pagar una manda*, ca. 1921. En “La exposición de Carlos Orozco Romero se inauguró ayer”. *El Informador* (16 de junio de 1921): 3.



Fig. 44 José Sabogal, *Chulillo de Paucartambo*, 1925. Óleo sobre tela. Fuente: archi.pe



Fig. 45 José Sabogal, *Manco Cápac y Mamá Ocllo*, 1929. Óleo sobre tela. Museo de la Nación, Perú. Fuente: archi.pe



Fig. 46 José Sabogal, *Los orfebres*, 1929. Óleo sobre tela. Museo de la Nación, Perú. Fuente: archi.pe



Fig. 47 José Sabogal, *El Inca y la Ñusta*, 1929. Óleo sobre tela. Museo de la Nación, Perú. Fuente: archi.pe

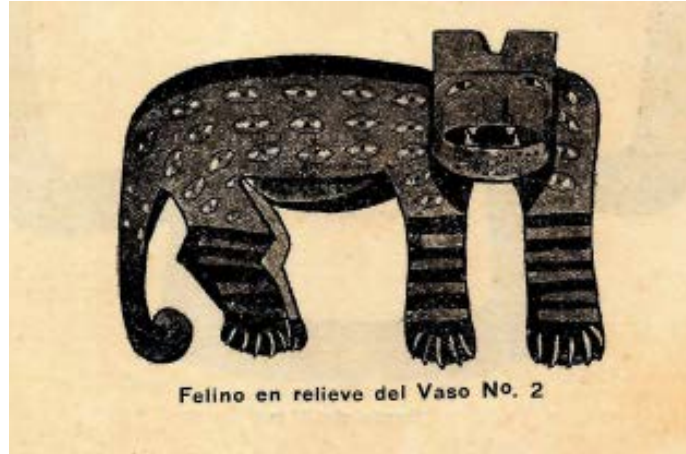


Fig. 48 Francisco Olazo, *Felino en relieve del vaso Núm. 2*, 1932. Dibujo.
En *Revista del Museo Nacional* [Perú], tomo I, núm. 1, 15.

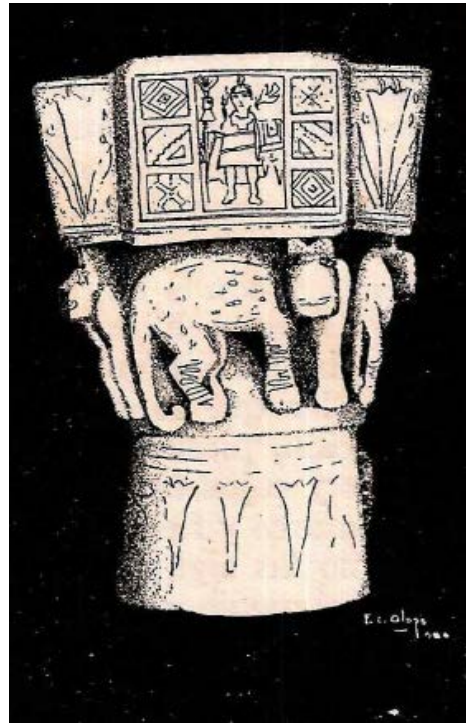


Fig. 49 Francisco Olazo, *Vaso de madera o Kero Núm. 2*, 1932. Dibujo.
En *Revista del Museo Nacional* [Perú], tomo I, núm. 1, 12.



Fig. 50 José Sabogal, Portada para *De la vida Inkaica*, de Luis Valcárcel, 1925.



Fig. 51 Francisco Olazo, *Escudos*. Acuarela. *Revista del Museo Nacional*, tomo 1, núm. 1, 1932.

3 | MISIONES INDIGENISTAS: IMÁGENES

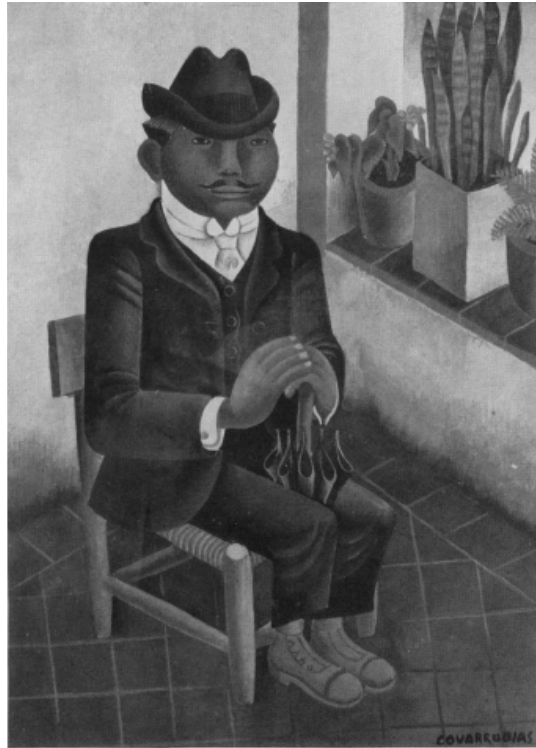


Fig. 52 Miguel Covarrubias, *El maestro*, ca. 1930. Fotografía del catálogo de *Mexican Arts* (1930).



Fig. 53 Miguel Covarrubias, *El hueso*, 1940. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Argentina.

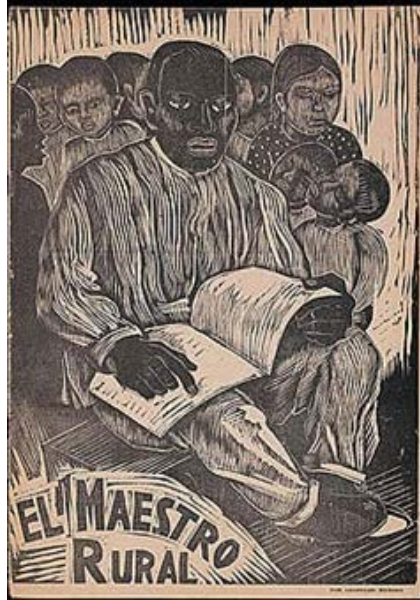


Fig. 54 Leopoldo Méndez, portada para *El Maestro Rural*, 1932. Xilografía.

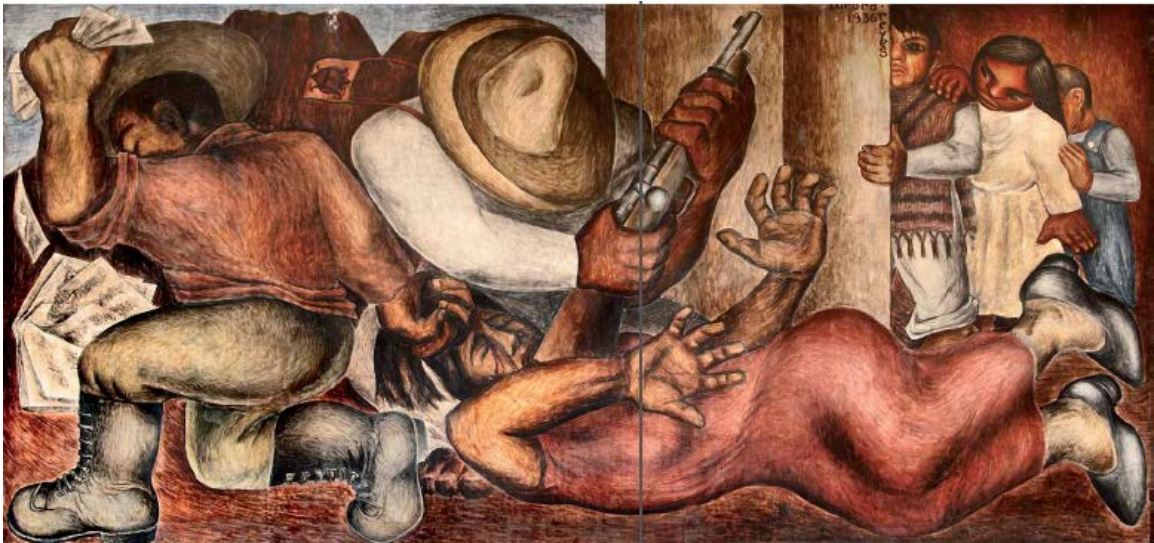


Fig. 55 Aurora Reyes, *Atentado a las maestras rurales*, 1936. Mural al fresco, Centro Escolar Revolución



Fig. 56 Miguel Covarrubias, *El hueso (El maestro rural)*, ca. 1940.
Óleo sobre tela, Colección del Museo Nacional

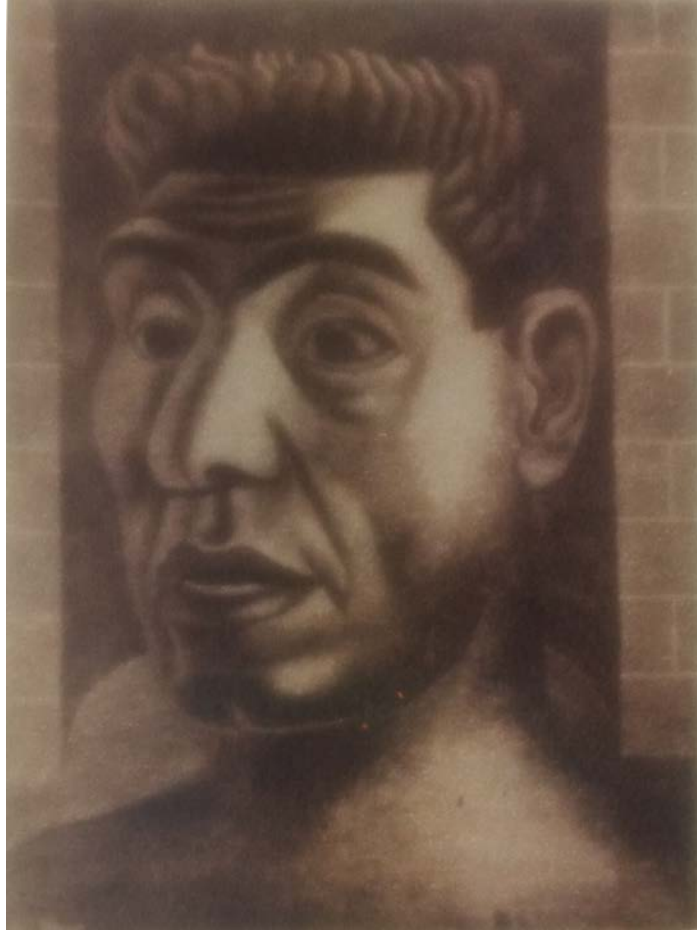


Fig. 57 David Alfaro Siqueiros, *Retrato de Moisés Sáenz* [Reproducción de época], 1930.
Óleo sobre yute. Fondo Rafael Heliodoro Valle de la Biblioteca Nacional de México.

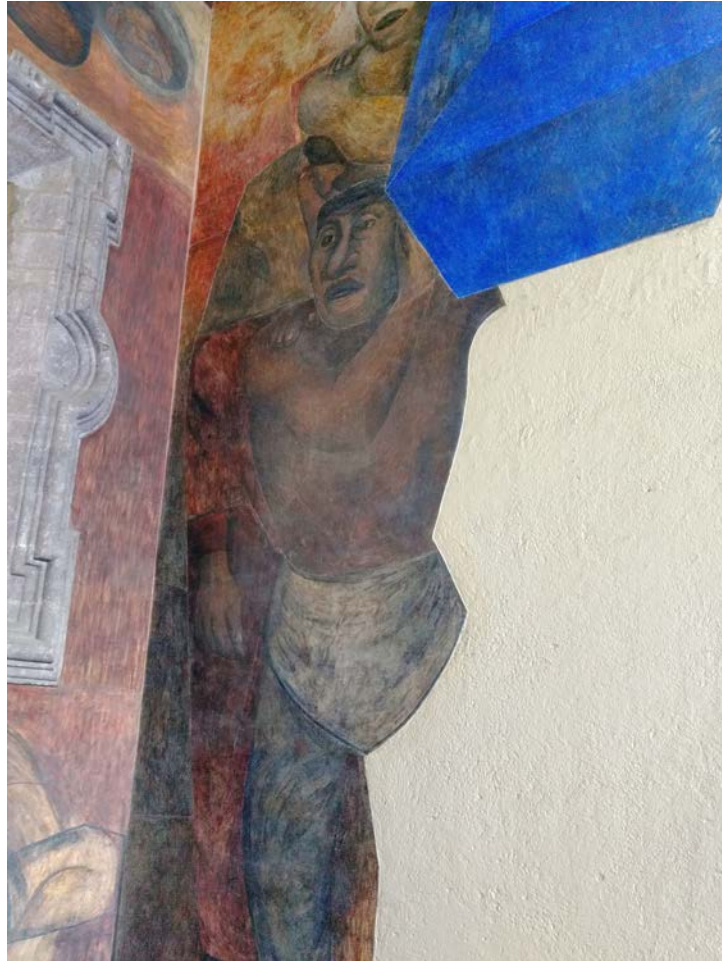


Fig. 58 David Alfaro Siqueiros, *El entierro del obrero sacrificado*, 1924. Fresco.
Muro sur del segundo descanso del cubo de la escalera, Colegio Chico. Escuela Nacional Preparatoria.



Fig. 59 David Alfaro Siqueiros, *Retrato de Moisés Sáenz*, 1931. Litografía, 54 x 41 cm. Weyhe Gallery, NY.



Fig. 60 David Alfaro Siqueiros, *Retrato de Moisés Sáenz*, 1931. Litografía, 54 x 41 cm. Museo Carrillo Gil.



Fig. 61 Autor desconocido, *Casa Sáenz en Taxco, Gro.*, ca. 1930-1935



Fig. 62 Cerradura de la puerta de entrada a la casa Sáenz en Taxco, Gro.

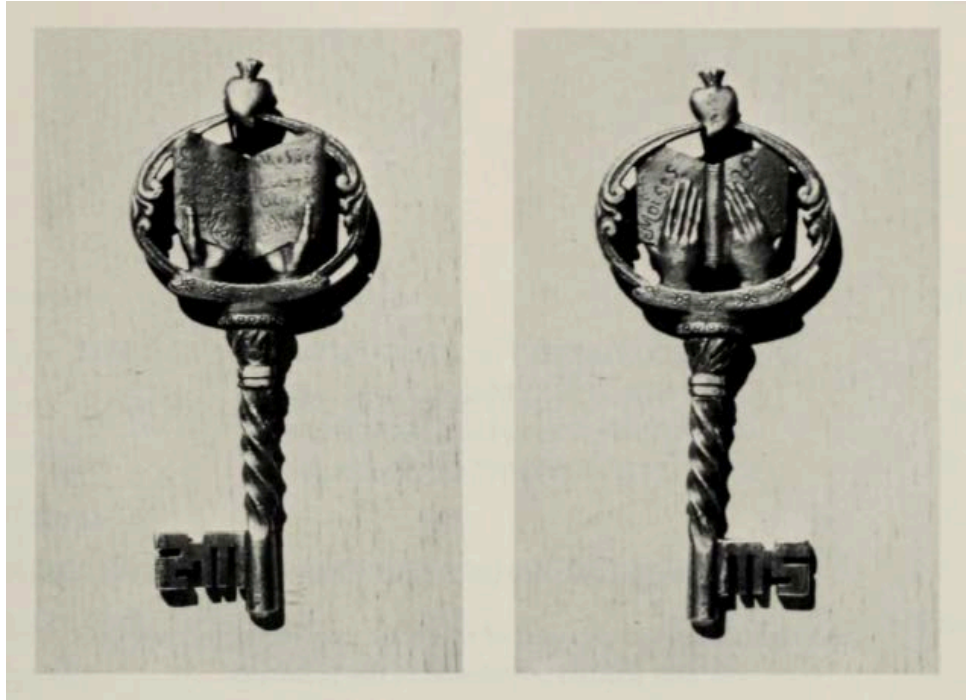


Fig. 63 Llave de la entrada a la casa Sáenz, en Taxco, Gro.

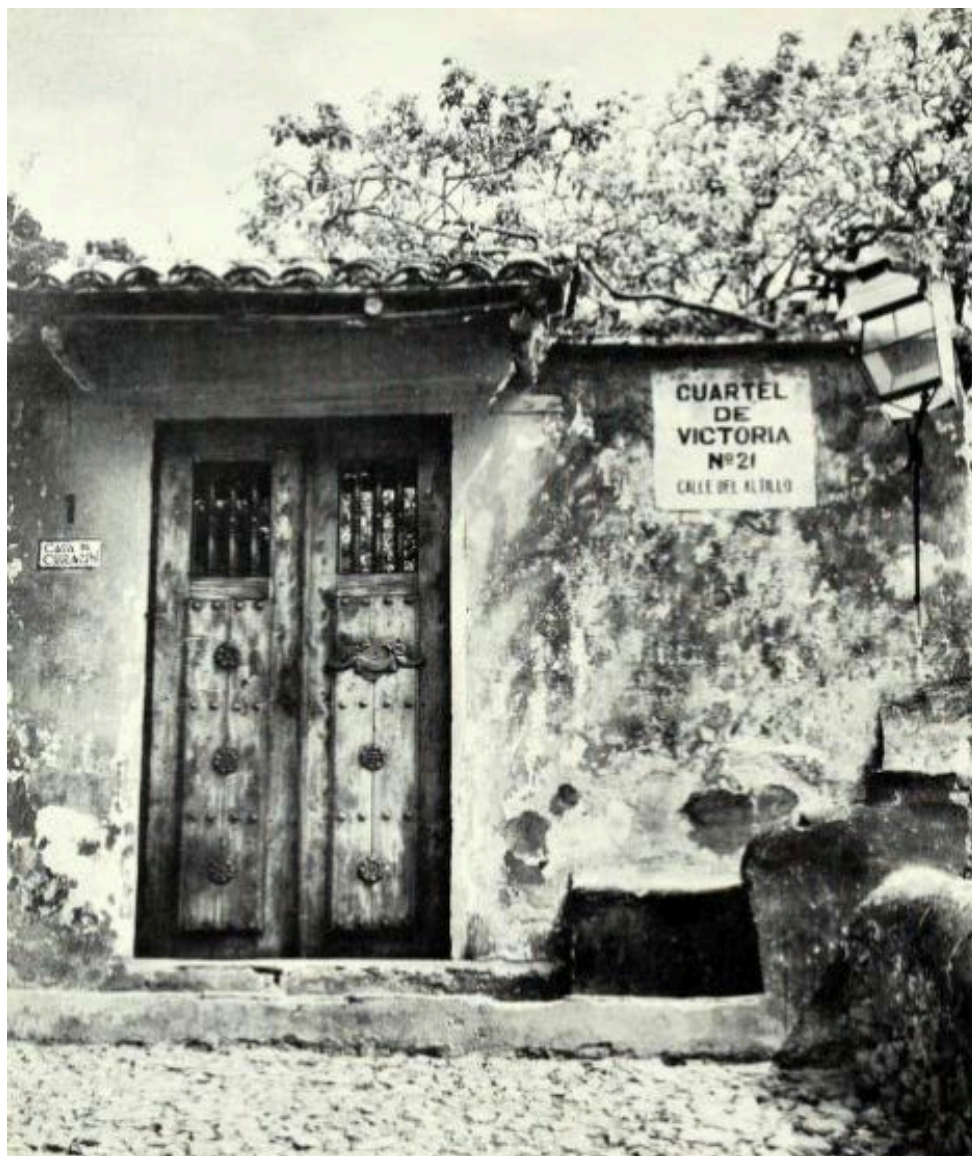


Fig. 64 Fachada de la casa Sáenz en Taxco, Gro.



Fig. 65 Escultura a la entrada de la casa Sáenz.



TINAJA (JAR) FROM TONALÁ, JALISCO. XVII CENTURY

LENT BY MOISÉS SÁENZ

ONE OF THE EARLIEST AND FINEST EXAMPLES KNOWN OF THIS TYPE OF POTTERY

Fig. 66 Tinaja de Tonalá, Jalisco. Siglo XVII. Perteneciente a la colección de Moisés Sáenz.



Fig. 67 José Sabogal, portada para la revista *Palabra. En defensa de la cultura*, núm. 1, septiembre de 1936.