

## Cubismos y arte moderno en América Latina. Años 20

Irma Arestizábal

Sostiene Octavio Paz<sup>1</sup> la imposibilidad de definir el arte latinoamericano que, como el de otros continentes, se despliega en muchas tendencias y personalidades contradictorias... Pero hay algo en común en todos los casos, ya que la mayoría de los artistas latinoamericanos que cuentan coinciden en la conciencia de trabajar, no para, ni hacia, ni por, sino desde y en América. «Los artistas que viven en Europa o en los Estados Unidos desde hace muchos años saben y sienten que no son de allá, sino de acá. Mejor dicho: el artista latinoamericano, siendo de aquí, es también de allá. Por eso la conciencia de ser latinoamericano no es un nacionalismo. Ser latinoamericano es un saberse -como recuerdo o como nostalgia, como esperanza o como condenación- de esta tierra y de otra tierra. El arte latinoamericano vive en y por este conflicto. Sus mejores obras, lo mismo en la literatura que en la plástica, son la respuesta a esta condición realmente única y que no conocen los europeos ni los asiáticos ni los africanos. El cosmopolitismo latinoamericano no es un desarraigo ni nuestro nativismo es un provincialismo. Estamos condenados a buscar en nuestra tierra, la otra tierra; en la otra, la nuestra. Esa condenación se resuelve en algunos casos en libertad creadora: ese puñado de obras únicas que, en lo que va del siglo, han creado unos cuantos latinoamericanos».

Efectivamente América ha dado, y sigue dando, artistas y teorías innovadoras. Sólo para citar algunos ejemplos: el *Manifiesto Antropofágico* de Oswald de Andrade que propondrá la revalorización de los (primitivos) elementos de la nacionalidad; el regionalismo crítico de Pedro Figari; el *Universalismo Constructivo* de Joaquín Torres-García, «una de las matrices fundamentales del interés por el rigor y la disciplina en el arte de este continente»; el real maravilloso de Alejo Carpentier; la teoría del no-objeto de Ferreira Gular; el tropicalismo de Helio Oiticica; la estética del hambre de Glauber Rocha; el arte de la resistencia de Marta Traba y tantos otros<sup>2</sup>.

En el análisis de las vanguardias históricas latinoamericanas se perciben dos posiciones: la que afirma que se trata de *epifenómenos* de los movimientos europeos, como los llamaba Enrique Anderson Imbert, y la que las considera el resultado de un *malestar general* expresado en movimientos de ruptura con el pasado, que se configuran en los países centrales porque tienen un pasado con el que romper; pero estos movimientos no se trasvasan automáticamente a la periferia, sino que se *nacionalizan* según las peculiaridades culturales, nacionales y regionales<sup>3</sup>. Nos inclinamos por esta última proponiéndonos analizar las creaciones artísticas latinoamericanas que se dan, muchas veces, con un desarrollo paralelo al de las vanguardias artísticas europeas y simultaneidad de búsquedas y hallazgos.

---

<sup>1</sup> «El grabado latinoamericano», *Sombras de obras*, Barcelona, Seix Barral, 1983.

<sup>2</sup> MORAIS, FREDERICO, «Rescrevendo a história da arte latino-americana», *I Bienal do Mercosur*, Porto Alegre, 1997.

<sup>3</sup> Sobre el tema consultar MORSE, RICHARD, «Ciudades Periféricas como arenas culturales», *Cultura Latinoamericana*, Buenos Aires, Flacso, 1987. En esta obra Morse analiza la situación de San Pablo y Buenos Aires, además de San Petersburgo y Viena.

El ingreso de Latinoamérica en la modernidad surge no de un simple trasplante de culturas ni de procesos miméticos, sino de un intercambio, del deseo de crear una síntesis entre los diversos componentes. Como afirma Oliver Debroise, no se trata de un sincretismo por adición, yuxtaposición o entrelazamiento de los vínculos culturales, como en el caso de la inmigración. Penetramos aquí en el dominio de las metamorfosis...

La vanguardia pictórica latinoamericana está marcada por una brillante creatividad, importantes novedades, innegables influencias e inteligentes respuestas a los centros hegemónicos y, al mismo tiempo, por un volverse a sí mismos inspirándose en las culturas autóctonas, creando novedades, haciendo incorporaciones "nacionales" a los cánones de esa estética de ruptura que se dictaban en París.

La modernidad en Iberoamérica busca sus propias raíces para iniciar un nuevo lenguaje, al mismo tiempo que Europa queda fascinada con las culturas pre-colombinas. El objetivo de volver a la herencia como base para establecer el nuevo arte del futuro es, sin duda, el factor que determina su adhesión, tanto a las tendencias clásicas y futuristas como a la propia noción de Vanguardia. Al mismo tiempo la idea de que, antes de trascender al plano universal, el arte debía estar arraigado a una localidad o a una cultura específica, también formó parte de los objetivos visualizados y esbozados por este ecléctico grupo desde la objetividad distanciada que les brindaba su exilio temporal en el viejo mundo<sup>4</sup>.

En contraste con el arte europeo, que tiene un lento proceso de maduración y que conserva, aun en sus hitos revolucionarios, una continuidad de pensamiento teórico, los artistas latinoamericanos se apropian de golpe del fruto de años de experimentación, saltan las barreras y combinan, yuxtaponen, sintetizan indiscriminadamente, expresando una realidad y valores totalmente diferentes de los originales. Es el comienzo de nuestra propia genealogía artística.

Cuando Joaquín Torres-García ilustra su artículo en el que defiende la creación de una Escuela del Sur, invirtiendo la posición del mapa de Sudamérica y afirmando «Nuestro norte es el Sur», está dando las pautas para negar la división centro-periferia.

Para generar una lectura relacionada de las primeras vanguardias, habría que reconstruir diversas líneas de contacto entre los artistas que actuaban en esos años y circulaban en torno a París, como por ejemplo:

Gris-Metzinger-Marcoussis-Pettoruti-Rivera-Blanchard;

Pettoruti-Xul Solar-Guttero;

Rivera-Marie Blanchard-Ramón Gómez de la Serna, a su vez relacionado con Rafael Barradas por su actuación en el *Ultraísmo*;

Vicente do Rego Monteiro-Victor Brecheret-Fernand Léger;

Tarsila do Amaral-Fernand Leger-Marie Blanchard-Albert Gleizes-Andre Lothe;

Gargallo-Curatella Manes-Brecheret-Bourdelle.

---

<sup>4</sup> RAMÍREZ, MARI CARMEN, «Reflexión heterotópica: las obras» en catálogo exposición Heterotopías, Medio siglo sin

Entendiendo la influencia cubista en un sentido amplio, la vinculación Delaunay-Herbin-Barradas-Torres García-Miró-Vázquez Díaz; el neo-cubismo de la primera mitad de los años veinte elaborado por diversos creadores franceses, españoles y latinoamericanos.

Y más tarde (1927-34), Amelia Peláez en la *Academie Contemporaine* de Fernand Léger, comienza a entender críticamente la modernidad de la mano de su profesora, la pintora rusa Alejandra Exter. En las obras de este periodo, Amelia concentra el color en una gama reducida, levanta la línea del horizonte, inclina los planos y el objeto central se destaca aislado, en el centro del espacio austero, rodeado de un silencio enigmático<sup>5</sup>.

Con una sincronía de hechos casi perfecta, trayectorias como la de Diego Rivera, Alejandro Xul Solar, Emilio Pettoruti, Joaquín Torres-García..., que en estos años frecuentan los círculos vanguardistas en España, Italia y París, nos servirán para ilustrar algunas de las transiciones y mutaciones que se dan en el "modernismo" latinoamericano.

Diego Rivera (México, 1886-1957) va a Europa en 1907 con una pensión del gobierno. Pasa dos años en España, donde participa de la vida bohemia de Madrid y conoce, entre otros, a Ramón Gómez de la Serna, los hermanos Baroja, Ramón del Valle Inclán, María Gutiérrez Blanchard. Personalidades que fueron mucho más importantes que sus conocimientos académicos, para su futuro compromiso con formas más progresivas en París.

Rivera vuelve a México en 1910, para inaugurar una exposición en la Academia San Carlos, el 20 de noviembre de 1910 (día en que fue declarada la revolución). Regresa a Europa en 1911. Ya en París, va entrando lentamente en el cubismo, interesándose en un principio más por neo impresionistas y divisionistas y, sobre todo, por el arte de Paul Cézanne, que conocerá gracias al galerista Ambroise Vollard<sup>6</sup>.

Los años cubistas en la obra de Diego Rivera van de 1913 a 1917. Muy importante para su entrada al cubismo es su conocimiento del arte de Piet Mondrian, «el más sensible, riguroso y feroz purista», según el propio Rivera, que mucho influenciaría en su pasaje de los paisajes toledanos al cubismo.

En 1912, Rivera hace el retrato del artista y aristócrata mejicano Adolfo Best Maugard, que fue exhibido, junto con otras obras, en el *Salon des Independants*, en marzo de 1913. Podríamos afirmar que este retrato (que tiene al fondo una ciudad muy al estilo Delaunay) marca la transición entre la influencia española en su pintura y su completa entrada en el cubismo, que abandonará en 1918; si bien, años después, declara que siempre siguió sus valores plásticos.

---

<sup>5</sup> Ver: ARESTIZÁBAL, IRMA, *Tarsila, Frida, Amelia*, Madrid, Sala de Exposiciones de la Fundación «la Caixa», 1997.

<sup>6</sup> En *My Art, My Life* –dictado a Gladys March. New York, Citadel Press, 1960– describe su experiencia diciendo: «Yo sin duda no parecía un comprador por lo que Vollard debe haber pensado en un posible ladrón. Si no ¿por qué sacaba el Cézanne de la vidriera? Justo cuando estaba por irme, él reaparecía con otra tela tan exitante o mas que la anterior. Y así siguieron pasando Cézanne, Matisse, van Gogh, Renoir, los artistas y trabajos que yo quería y necesitaba conocer».

Hacia 1914 comienza a colocar arena en sus obras e incorpora la imitación de madera y el eje inclinado, característicos de Juan Gris, cuya sistemática y clara organización de la composición, y el uso de texturas y matrices lo influenciarían fuertemente. En la primavera de este mismo año, se reúne por primera vez con Picasso<sup>7</sup>, a quien al principio admira muchísimo y con el que luego romperá relaciones, en medio de acusaciones mutuas de plagio.

En 1915 Rivera inicia su periodo mallorquín, creando sus obras más bellas del periodo cubista. Son trabajos, que combinan factura delicada, color y *trompe l'oeil*, con inversiones de cielo y tierra, espacio interior-espacio exterior. Como Picasso y Gris, Diego experimentaba con motivos innovadores, de naturalezas muertas en el paisaje y paisajes en naturalezas muertas, pero con un colorido mucho más brillante y un protagonismo del color que también encontramos en la obra de Pettoruti y de Tarsila. Este uso del color vibrante expondrá Rivera a la crítica que más temían los cubistas: incurrir en la decoración.

Rivera comienza a incluir elementos mexicanos, como el sarape en el *Retrato de Bertha Kritoser* y en el del "torero" *Martín Luis Guzmán*, o el mantel de paja indudablemente mejicano de la *Naturaleza muerta con bowl gris*, muy cercano a Juan Gris. Las referencias a México culminan con el *Paisaje Zapatista*, que él llamaba «mi trofeo mejicano». En este majestuoso trabajo, el *collage* de imágenes y texturas se tiñe de referentes tomados del México revolucionario. El rifle, el sombrero, el sarape simbolizan aspectos sociales y políticos en una temprana indicación de la temática que Rivera desarrollará a su retorno a México.

Tras una temporada en Mallorca, en la primavera de 1915, participa de la primera muestra de carácter moderno que se realizó en Madrid: *Los Pintores Íntegros*, organizada por Ramón Gómez de la Serna, la primera con Diego y Marie Blanchard, entre otros. Íntegros y no, cubistas o futuristas, «porque han evolucionado de las fórmulas cubistas a encontrar su propia integridad y identidad autónoma que también aplican a la naturaleza de los sujetos y a la forma de pintarlos» se lee en el catálogo de la muestra.

En 1916 Rivera forma parte, con Gino Severini, Andre Lhote, Juan Gris, Jean Metzinger y el escultor Jacques Lipchitz, de un grupo que el crítico Maurice Raynal llamaba "Cristal" y "Cubismo clásico" refiriéndose a la austeridad de sus trabajos cercanos al cubismo sintético. De acuerdo con André Lhote, que trabajaba muy cercano al mejicano, Rivera estaba buscando, con su hacer, esencias platónicas.

---

7 En *My Art, My Life*, ibidem, Rivera recuerda el día en que «...el talentoso pintor chileno, Ortes de Arete (sic) vino a mi departamento una mañana temprano. 'Picasso me mando decirte que si tu no vas a él, él vendrá a verte'. Yo acepté la invitación con placer y gratitud e inmediatamente, junto con mis amigos, los pintores japoneses, Fujita y Kavishima que estaban posando para un cuadro que yo estaba haciendo, acompañé Zarete al *atelier* de Picaso... decidido a reunirme con *Nuestro Señor, Jesucristo*. El *interview* fue maravilloso, el estudio de Picasso estaba lleno de cuadros excitantes... Tanto como el hombre... la atmósfera luminosa parecía rodearlo. Mis amigos y yo estuvimos absortos durante horas mirando sus pinturas,... él nos dejó ver sus más íntimos bocetos... Picasso me invitó a quedarme a almorzar con él, luego me acompañó a mi estudio. Una vez allí me pidió de ver todo lo que yo había hecho del principio al fin. Yo había terminado mi pintura *Marinero comiendo y bebiendo*, y muchas otras que me gustaban: un segundo retrato de Adolfo Best llamado *El hombre en la estilográfica* (sic) y diversas naturalezas muertas. Después de que le mostré estas pinturas, cenamos y estuvimos casi toda la noche charlando. Nuestras tesis eran Cubismo: qué es lo que trataba de hacer, qué es lo que había hecho, y qué futuro tenía como una 'nueva' forma de arte».

Usando un método pseudo-científico de pintar los objetos por su ausencia. O sea por sus siluetas y sombras.

Este es un periodo en que su arte se acerca a un purismo similar al adoptado por Vicente do Rego Monteiro en sus rarefactas naturalezas muertas. Rego Monteiro (Recife, 1899-1970) es un refinado artista brasileño cuyo estilo despertará, con toda la fuerza, en París (donde había estado de 1911 a 1914 estudiando en la Academie Julian) hacia 1922<sup>8</sup>, año en que, desde París, participa en la *Semana de Arte Moderna* de San Pablo con ocho telas. Allí coincidirá con sus compatriotas Víctor Brecheret (San Pablo, 1894-1955), venido de Florencia, donde había estudiado escultura durante años, y Antonio Gomide (San Pablo, 1895-1967), llegado de Ginebra donde había hecho la Escuela Superior de Comercio y la Escuela de Bellas Artes teniendo por profesor a Ferdinand Hodler. Gomide se adhiere al cubismo recomponiendo «inventivamente los objetos en la simultaneidad de planos bien articulados y obedientes a un innato sentido del movimiento»<sup>9</sup>; utiliza características del arte *marajoara* para muchas de sus obras decorativas; aprende la pintura al fresco con Marcel Lenoir<sup>10</sup>.

Impulsada por la necesidad del rigor estructural de la forma, la obra de Rego Monteiro es una amalgama de contactos ambientales de trabajo y de estudios museísticos, absorbiendo inmanencias de la época y de la universalidad atemporal<sup>11</sup>. En sus andanzas por el *Musee de l'homme* Rego Monteiro estudia mitos y artefactos del arte *marajoara* que, junto a la estatuaria monumental egipcia y asiria, a la tradición del fresco, a la pintura de Piero della Francesca y Seurat, reunidos con sus raíces *pernambucanas*, su amor por la música popular brasileña, su adhesión a un elegante *art-decò* y al cubismo, sobre todo de Léger, crearán el "estilo" que caracterizará su obra. A partir de estas raíces y con una figuración despojada y monumental, regida por una articulación geométrica metódica en la que la expresión cede a la finalidad fundamental de la construcción, Rego Monteiro propone una "humanidad" que le es propia.

Muchas de sus pinturas son ejemplos de un *art-decò* muy estilizado y elegante, que alterna entre ascéticas y longuilíneas paseantes, tenistas y nadadoras. Otras, son dominadas por formas escultóricas, sintéticas y rígidas (sus antecedentes escultóricos explican el predominio de la línea sobre el color y el desarrollo de los volúmenes en su pintura), tonos bajos (ocres y tierras) y composición geométrica de amplitud mural y decorativa.

En ellas puede adivinarse una amplia gama del arsenal técnico bajo el dominio mental. Declaraba: «Como un arquitecto, voy por cálculos sucesivos hasta encontrar la línea final. La fabricación de un

---

<sup>8</sup> Su obra es admirada por críticos como Maurice Raynal, principal defensor del cubismo, y por *marchands* como Leonce Rosenberg, director de la galería y de la revista *L'Effort Moderne*, quien mucho se interesaría por la obra de Emilio Pettoruti y Tarsila do Amaral.

<sup>9</sup> ZANINI, WALTER, «Apresentação», catálogo *Antonio Gomide*, São Paulo, MAC, 1968.

<sup>10</sup> Su obra estará ligada a la de su hermana Regina y su cuñado, el decorador suizo John Graz, con los que, de regreso en San Pablo, constituirá el grupo *Graz-Gomide* que producirá notables trabajos en el campo del arte decorativo. Los tres serán considerados responsables por el desarrollo del *art-decò* en Brasil, principalmente tras la exposición de París de 1925.

<sup>11</sup> Sobre el tema ver ZANINI, WALTER, «Introduzindo Monteiro», *Vicente do Rego Monteiro*, São Paulo, MAC, 1971.

cuadro es como la de una casa. Construyendo-se. Inspiración sólo en el impresionismo y en el *tachismo*»<sup>12</sup>.

Así como Xul Solar y Diego Rivera van a estudiar códigos y arte mesoamericano en Londres e Italia, Torres-García el arte del Perú pre-colombino y Vicente do Rego Monteiro el arte *marajoara* en París, es en esta ciudad donde Tarsila do Amaral (San Pablo, 1886-1973) decidirá volver a los "colores de su tierra" y homenajear a la raza que marcó su infancia. Cuando Tarsila escribe a su familia acerca de *La Negrêsse* de Constantin Brancusi, a quien tanto admira, hace notar que lo que para él es una figura exótica (y esto vale para toda la relación arte europeo-arte primitivo), a ella le evoca a su ama de leche, a su infancia. Y pinta *La Negra* (1923)<sup>13</sup>, figura arquetípica, antecedente magistral del *Abaporu* que en 1924 ilustrará la tapa de *Feuilles de Route I/Le Formose* de Blaise Cendrars<sup>14</sup>.

¿Cuál es el recorrido que Tarsila realiza en sus estadias en París? De la Academie Julian (donde, años antes, Eliseu Visconti había seguido las clases de Eugène Grasset) pasa a tomar clases con Emile Renard, bajo cuya guía comienza a simplificar las formas en función de la luz. Ve muchas obras de arte y, en su primer año en París (1920-1921), se despierta en ella un profundo deseo de cambio y no-aceptación del academicismo. Pero el camino a seguir sólo se le revelará luego de su regreso a Brasil y de su contacto con los artífices de la Semana de Arte Moderna de San Pablo. «*Vim descobrir o modernismo no Brasil*»<sup>15</sup>, afirmaría a continuación. Lo cierto es que, cuando vuelve a París a fin de 1922, lo hace con el objetivo de aprender una forma de expresión contemporánea.

Decide estudiar con diversos artistas, sentir un poco de cada uno, aprender sus procesos de trabajo a fin de realizar una síntesis propia. Absorberá una vivencia básica para su obra posterior con André Lhote, Fernand Léger y Albert Gleizes. La ortogonal, que será elemento básico en sus futuras composiciones, emerge en la tela *Pont neuf*, que realiza en el *atelier* de Lhote. «*Eu gosto das coisas estaveis*», declaraba la artista al respecto. Es imposible olvidar Seurat ante esta obsesión por el equilibrio de Tarsila.

Si con Lhote, Tarsila aprende el vigor del trazo, la síntesis, encontrará gran afinidad con el mundo optimista, dinámico y multicolor de Léger al observar el color brillante de sus trabajos, las formas más plásticas y articuladas entre sí, y el sentido lúdico con el que lidia con los problemas de la forma. Un mundo luminoso que tendrá ecos en toda su obra del periodo *Pau-Brasil*.

Gleizes, co-autor con Metzinger de *Du Cubisme*, será para Tarsila el verdadero exégeta del cubismo. Gleizes, que dictaba las reglas de un nuevo clasicismo, deseaba un cubismo integral, sin figuración, no

---

<sup>12</sup> Citado por AYALA, WALMIR, *Vicente do Rego Monteiro*, Río de Janeiro, Record, 1980.

<sup>13</sup> En este mismo año produce la *Caipirinha*. Ambas son obras que alimentan la ilusión del retorno a las fuentes de los intelectuales europeos de la época. Ver ARESTIZÁBAL, IRMA, op. cit.

<sup>14</sup> SAUSER, FRÉDÉRIC, 1887-1961, era su verdadero nombre. Cuando Mario de Andrade habla de esta publicación se refiere por primera vez a *La Negra* como una obra «constructiva».

<sup>15</sup> Sobre el tema consultar AMARAL, ARACY, *Tarsila: Sua obra e Seu Tempo*, São Paulo, Perspectiva, 1975.

con planos o recortes de figuras, sino con planos interligados integrados; fórmula que Tarsila absorbería en toda su obra.

Tarsila volverá a Brasil llevando un cubismo saboreado, deglutido y devuelto en términos pictóricos brasileños<sup>16</sup>. Este cubismo - estructura de composición en superficie bidimensional-, sumado a la depuración por el color, es la expresión misma de la atmósfera subtropical hasta su fase "pau-brasil" (1924), que coincide con el movimiento del mismo nombre creado por Oswald de Andrade.

Las pinturas que Tarsila realiza durante sus viajes al interior de Minas Gerais, con Oswald de Andrade y Blaise Cendrars, se caracterizan por el colorido, la intensidad de la luz que prescinde del claroscuro, del volumen y de los valores, codificando en clave cubista su paisaje, al mismo tiempo que redescubría su Brasil. «En ellas la figuración resplandeciente de la realidad industrial se alternaría o reencontraría -y justamente aquí el dato importante- con el paisaje suburbano y una obstinada imagen de la naturaleza»<sup>17</sup>. En la fase antropofágica, que comienza a partir del *Abapuru -El hombre que come-* (1928) punto máximo en la «comprensión de los factores étnicos como elementos capaces de 'torcerle el cuello' a las vanguardias europeas, aunque aprovechándose de sus profundas novedades lingüísticas»<sup>18</sup>, Tarsila cambiará sus azules, sus rosa-geranio y sus verdes floresta de la fase anterior por azules cada vez más intensos, verdes oscuros y violáceos: lo constructivo dará lugar a lo monumental y a la profundidad, las figuras cederán espacio al paisaje mágico.

También para Joaquín Torres-García (Montevideo, 1874-1949), que, luego de New York e Italia, fija su residencia en París en 1926, es en esta ciudad donde el mundo precolombino se le presenta con toda su riqueza y valor. A través de su hijo Augusto, lo descubre en la importante exposición de 1928, *Les Arts Anciens de l'Amérique*, en el Musée des Arts Décoratifs. De esta primera aproximación, a partir de la que se inicia en el lenguaje abstracto-geométrico de la cerámica nazca y de los tejidos paracas, surgirá su *universalismo constructivo*, creado con la idea de manifestar la identidad social y cultural de su grupo.

A diferencia de Rivera, Tarsila o Rego Monteiro que procuran lo nacional sin ninguna pretensión sistemática o universalista, Torres-García desea crear un lenguaje universal.

Para esta gestación fueron fundamentales el neoplasticismo, que conoció a través de Theo van Doesburg, y la vivencia de la obra de Piet Mondrian, que tanto admiraba. Se suman, con un gran esfuerzo de síntesis, la reapropiación de materiales procedentes desde Cézanne y el Cubismo al primitivismo que atraía a los surrealistas; desde la pintura de Gris y el *purismo* de Ozefant, pasando por las experiencias de los constructivistas rusos y polacos<sup>19</sup>.

---

<sup>16</sup> DE ANDRADE, OSWALD, en un balance retrospectivo («O caminho percorrido», *Ponta de Lanca*, Livr. Martins editora) afirma «se alguma coisa eu trouxe de minhas viagens a Europa foi o Brasil mesmo».

<sup>17</sup> SALZSTEIN, SÔNIA, «A saga moderna de Tarsila», *Tarsila - Anos 20*, São Paulo, Galeria de Arte do Sesi, 1997.

<sup>18</sup> TRABA, MARTA, *Arte de América Latina - 1900-1980*, New York, Banco Interamericano de Desarrollo, 1994.

<sup>19</sup> Torres-García agrupará, entre 1929 y 1930, para la creación de *Cerclé et Carré*, a artistas procedentes de todas estas tendencias. Sobre el tema consultar: LLORENS, TOMÁS, «Raque de la Atlántida», *Torres-García*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991.

De 1928 a 1943 Torres-García desarrolló su lenguaje plástico con una estructura y un idioma de signos<sup>20</sup> que evocan, primero, la vida moderna y urbana para, después, ir dejando lugar al predominio de las claves "americanas" y a una concepción mítica y mágica de la naturaleza.

Es interesante notar que en sociedades constituidas en su mayoría por la inmigración europea, como Argentina y Uruguay, el anhelo de universalidad se manifiesta con la fuerza de un proyecto nacionalista. La necesidad de relacionarse activamente con el legado de "la gran tradición universal" llevó a artistas, como Torres-García y Xul Solar, a codificar referentes locales y universales en el lenguaje arquetípico de la abstracción geométrica o constructiva. En la obra de ambos, la estructura formal, basada en principios racionales universales y teñida de simbolismo cósmico, funcionará para transmitir la esencia de la nueva sociedad representada por América Latina<sup>21</sup>.

La posición de ambos está en las antípodas del interés por el arte primitivo de un Picasso o un Braque, ya que lo que se proponían, Xul a través de la fantasía y Torres-García a través de la construcción, era una réplica de la función metafísica y simbólica que el arte tuvo en las civilizaciones primitivas.

Diez años antes, en España, Torres había trabajado estrechamente relacionado con Rafael Barradas (Montevideo, 1890-1929) –quien luego de vivir en Roma y en París se traslada a Madrid en 1914 y finalmente a Barcelona en el 1916– y con Salvat-Papasseit, y su revista *Un Enemic del Poble* (1917-19), en la divulgación del *vibracionismo*, en el que se manifiesta la intención declarada de superar, sintentizándolos, al cubismo y al futurismo. El *vibracionismo*, fundado por Barradas, quien acompaña al ultraísmo<sup>22</sup> ilustrando casi todas sus publicaciones, fue adoptado muchas veces por los poetas de este movimiento, que recurrieron a él para referirse a su propio proyecto literario. En el *vibracionismo*, como en la obra de Pettoruti y en la de Oswald y Mario de Andrade, es claramente perceptible la impronta *marinettiana* y muchas veces la influencia del *simultaneísmo* de Sonia y Robert Delaunay.

Torres-García<sup>23</sup> da una de las mejores visiones del arte de Barradas, al afirmar: «Había sido influenciado por el futurismo; pero este futurismo, cubismo y lo suyo (que era mucho) hacía un arte especial, muy personal. Siempre muy plástico, pero captando la vida y el movimiento, los ruidos y sonos, las voces, las calidades de las cosas, todo a través de un vibracionismo en planos de color, pues ante todo, como se ha dicho, siempre quedaba pintor»... En el

---

<sup>20</sup> El signo para Torres-García podía existir de varias formas: bien como esquema reducido, bien como pictograma, bien como un motivo abstracto o geométrico, o bien, finalmente, bajo la forma de la palabra escrita. En todas estas formas remitiendo siempre a una idea o una imagen más completa que su propia presencia. Sobre el tema consultar: ROWELL, MARGIT, «Joaquín Torres-García: En busca de una memoria perdida», *Torres-García, ibidem*.

<sup>21</sup> Sobre el tema consultar RAMÍREZ, MARI CARMEN, op. cit.

<sup>22</sup> Fundado en 1918, el ultraísmo es heredero de una genética futurista, en forma directa –*Manifiesto Vertical* y *Hélices* de Guillermo de la Torre; las greguerías de Ramón Gómez de la Serna–, o en forma indirecta a través del creacionismo de Vicente Huidobro, que había desembarcado en Madrid en 1918. Comienza su declino en 1923. ALCALÁ, MAY LORENZO, "La esquiwa huella del futurismo en la Argentina". Capítulo del libro *El margen de la vanguardia*. En preparación.

<sup>23</sup> *Historia de mi vida*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1990.

*Universalismo Constructivo: Contribución a la Unificación del Arte y la Cultura de América*<sup>24</sup>, Torres-García habla del vibracionismo en términos estilísticos y dice: «El vibracionismo es un cierto 'movimiento' que se determina fatalmente por el paso de la sensación de color a otra correspondiente, siendo cada uno de estos acordes diversas notas de armónica, distintas, fundidas entre sí por acordes más sordos, en gradación cada vez más opaca. Otro aspecto: consideremos la forma 'geometrizada'. Tal círculo esta formado por una serie de ángulos, tal forma regular nos la da por un rectángulo, el objeto esta sólo iniciado: es que cada forma de esas buscará complementarse o rectificarse 'en el espectador', y así logra el artista otro modo de vibración, algo viviente, 'que no darían los objetos representados normalmente o completos'».

En 1917 Torres y Barradas exponen juntos en la Galería Dalmau de Barcelona, ya considerada escenario de expresión de las vanguardias. Después Barradas pasará del vibracionismo al neoclasicismo picassiano, y de ahí a una reinterpretación cubista de la obra de Cezanne, iniciando en 1922 y con obras que el mismo consideraba *planistas*, un particular *retour al ordre*<sup>25</sup>.

Sobre Barradas y él mismo, Torres comenta: «!Lo nuestro! Algo idéntico y muy distinto al mismo tiempo. Sí, pero que se juntaba en lo que tenía de plástico, absoluto, de antiimitativo, de antinaturalista; y también porque tendía o ya era una construcción, pero difería en la expresión, en el proyectarse fuera con marcadisima divergencia.[...] Algo radical nos separaba en el fondo: él concebía una pintura dinámica, porque partía del hecho real en su conjunto que incluye el aspecto plástico, acción real de personas o cosas, calidades, sonidos, ruidos, carácter, expresión moral [...] y yo tendía a algo estático, así como la arquitectura, a la idea de la cosa, a la proporción como fundamento, a lo constante, a la ley, a lo general; y más que al aspecto moderno, a esa tradición humana de los siglos»...

A pesar de que la pintura de Óscar Alejandro Agustín Schulz Solari (Buenos Aires, 1888-1963) no parece tener relación con el futurismo, tampoco ha escapado de su influjo -la serie de los *ritmos*, por ejemplo- y fue para el vanguardismo argentino, una figura muy parecida a la de Barradas en el ultraísmo español. Xul es un ejemplo vivo de la dialéctica cultural argentina, de la suma de culturas que constituye la propia. Su padre, Emilio Shulz, era del Báltico; su madre, Agustina Solari, de Génova. El hijo que «tendría sin duda sangre prusiana, sangre eslava, quizás alguna sangre escandinava y luego, sangre de los italianos del norte, germánica»<sup>26</sup>, toma como nombre el apellido del padre y españoliza el de la madre como propio. Xul, que es *lux* leído a la inversa, significa la unidad de medida de la intensidad luminosa y también luz en latín. Solar, del latín *solaris*, perteneciente al sol.

Luego de un periodo con marcadas influencias simbolista-expresivas y *art nouveau*, sus acuarelas entremezclan textos, números, serpientes,

---

<sup>24</sup> Buenos Aires, 1944.

<sup>25</sup> Sobre el tema consultar BONET, JUAN MANUEL, «Baedeker del Ultraísmo», *El Ultraísmo y las artes plásticas*, IVAM Centre Julio González, Valencia, 1996.

<sup>26</sup> BORGES, JOSÉ LUIS, «Recuerdos de mi amigo Xul Solar», *Comunicaciones 3*. Buenos Aires, Fundación San Telmo, 1990.

letras, flechas, símbolos religiosos o místicos, cruces, soles, rostros y cuerpos transparentes, y claras alusiones a la mitología precolombina que conocía, sobre todo por sus idas al British Museum de Londres.

Artista multifacético, transitó por la pintura, el dibujo, la creación de juegos y de títeres para adultos, de un tarot astrológico, de un ajedrez "más pli" (complicado) y de una nueva grafía musical. Xul creó también dos idiomas, «en los que todo era posible», que se expresan mediante signos prioritariamente plásticos: la *panlengua*<sup>27</sup>, lenguaje universal que debería ayudar a lograr la unión de la humanidad, alternativa para las modificaciones que el español sufría bajo la influencia de palabras, imágenes y sonidos de las diversas culturas que se iban sumando con las inmigraciones. Y el *neocriollo* o *criol*, asimilación del castellano enriquecido y el portugués; interesante premonición del *portunhol* que hoy hablan brasileños y argentinos, sobre todo en las zonas de frontera.

Como todos los jóvenes artistas latinoamericanos de la modernidad, Xul pasa largos periodos en Europa (1912-1924): París, Alemania, Inglaterra y, sobre todo, Italia, Zoagli en Liguria, donde vivían su madre y su tía. Muchas veces, junto con Pettoruti, toma contacto con las vanguardias que lo deslumbran, pero también redescubre, como tantos otros latinoamericanos, el mundo americano, su mundo.

Ya en el viejo continente, Xul comienza a hablar de la necesidad de tener un arte y un idioma común que una a los países del sur, el *criol*. En sus acuarelas surgen las primeras arquitecturas y se multiplican los rastros del neocriollo.

1923 es un año clave para su arte y porque Xul está preparando, con Emilio Pettoruti, su regreso a Buenos Aires. Sus acuarelas entremezclan textos, números, serpientes, letras, flechas y cruces y soles, rostros y cuerpos transparentes y alusiones a la mitología precolombina. Ante la ausencia de culturas complejas en Argentina prehispánica, Xul suple la experiencia personal con una formulación abstracta; busca referencias panamericanas, andinas o mesoamericanas para sus obras, como *Dios Lluvi de México* y sobre todo *Tlalolc* y *Nana Watzin*.

Entre tanto Emilio Pettoruti (La Plata, 1892-París, 1971), que se había iniciado en las clases de composición ornamental basadas en el método de Eugène Grasset y dictadas por Augusto Giacometti, en la Accademia Internazionale de Florencia, proyecta un arte decorativo basado en elementos del arte precolombino.

Cuando Xul Solar y Emilio Pettoruti regresan a Argentina, se encuentran con varios escritores, artistas y críticos que, en febrero de 1924, se agrupaban bajo la dirección de Evar Méndez, en la revista *Martín Fierro* proponiendo la ruptura con las instituciones y costumbres preexistentes<sup>28</sup>.

<sup>27</sup> Lita Xul Solar explicaba que más que un lenguaje era la notación del Pan-juego («un diccionario, un horóscopo, una partitura de música, un poema, es decir: era todo»). Ver ARESTIZÁBAL, IRMA, «Xul Solar», *I Bienal del Mercosur*, op. cit.

<sup>28</sup> «La revolución martinfierrista tuvo plena conciencia de lo que perseguía, es decir, la conquista de una expresión nueva resultante de la asimilación argentina de las innovaciones europeas. Se quería, en una palabra, hablar un idioma de nuestro

tiempo pero de nuestro país. Había que crear, en suma, un espíritu de nuestra tierra, un espíritu argentino». Córdoba Iturburu, citado por TRABA, MARTA: Artes plásticas latinoamericanas. La traición de lo nacional, en Documentos. *Revista Hispamérica* VIII, núm. 23-24, Washington DC, agosto-diciembre, 1979

Es posible que al conocerlo el propio Marinetti hubiera querido suscribir a algunos párrafos del *Manifiesto de la Revista*, como aquél de encontrarse «más a gusto en un transatlántico moderno que en un palacio renacentista y (que) sostiene que un buen hispano-suiza es una obra de arte muchísimo más perfecta que una silla de manos de la época de Luis XV»  
29.

Xul Solar, Jorge Luis Borges, Oliveira Gironde, Gómez Cornet, Pedro Figari, Ricardo Güiraldes y Emilio Pettoruti iban a ser figuras destacadas de *Martín Fierro*, revista paradigmática de la *nueva sensibilidad*, término que refería, sin definirse por un ísmo, a la pertenencia a la vanguardia. Una vanguardia que pretendía estar comprometida con el siglo XX y sus conquistas estéticas.

De la revista *Martín Fierro* emergen los nuevos valores artísticos. Emilio Pettoruti aparece como el paladín del arte moderno argentino y de él dice su colega Xul Solar que representa a «una de las vanguardias criollas del futuro, uno de aquellos que luchan conscientemente por nuestra completa independencia espiritual».

La exposición de Emilio Pettoruti en la galería Witcomb, Buenos Aires, Argentina, en 1924, es la primera de *arte moderno* que se realiza en el país. Al respecto, declaraba Joaquín Torres-García «No tuvo ni la timidez de algunos otros, aventurándose por la nueva ruta que señalaba la plástica verdadera, ni tampoco el temor de las batallas a librar en su país cuando volviese»<sup>30</sup>. El catálogo tiene un texto del arquitecto Alberto Prebish y Xul Solar, que en principio iba a exponer junto a Pettoruti, escribe un importante artículo en la revista *Martín Fierro*. Pettoruti había vivido más de diez años en Europa. En la primera mitad de este periodo había quedado muy impresionado con los *Futuristas*. Los conoce en Florencia, primero a través de la revista *Lacerba*; luego en la exposición organizada por la misma, Via Cavour 48, inaugurada el 30 de noviembre de 1913. Por último, personalmente.

Afirma en sus memorias que en 1913, año de la realización de la *Esposizione futurista Lacerba*, conoció a Boccioni, a quien volvería a ver en 1915. «A Balla lo conocí en Roma; un año y medio más tarde y nos convertimos en excelentes amigos; a Russolo y Carra los volví a encontrar en Milán pero sólo intimé con el segundo; a Marinetti lo encontré a menudo, el destino me lo puso al paso muchas veces». Según narra el pintor argentino, en cada encuentro trataba de convencerlo de que se adhiriese formalmente a su movimiento, cosa que Pettoruti nunca hará.

Sus puntos en común con el Futurismo eran de actitud más que de concepto. Pettoruti era un renovador, no un extremista. Le obsesionaba la idea del movimiento en la misma dirección de Giacomo

Balla, pero sin pretender retratar el objeto móvil en acción como los futuristas, sino conseguir realizar la abstracción dinámica del movimiento mismo.

<sup>29</sup> Manifiesto redactado anónimamente por Olivero Girondo que revela su autoría en la *Memoria* del 25 aniversario de la revista. Sobre el tema ver LORENZO ALCALÁ, MAY, op. cit.

<sup>30</sup> Artículo aparecido en el periódico *El debate*, Montevideo, 11 de febrero de 1940.

Lo cierto es que el conocimiento del Futurismo le liberó de las ataduras de la concepción del arte como ilusoria representación de la realidad visible y le puso en el camino del cuadro como realidad nueva, construida con los elementos de una realidad transfigurada o inventada.

También compartía con los futuristas la creencia en la necesidad de crear un arte nuevo, pero no el deseo de destruir los museos. Efectivamente, durante su estadía en Italia, Pettoruti estudia profundamente el arte de Giotto, Orcagna, Fra Angelico, Paolo Uccello, Fra Filippo Lippi, Benozzo Gozzoli, Botticelli, Leonardo, Michelangelo, de los que copiaba la proporción del color distribuyéndolo constructivamente a su modo. Más tarde, perfecciona el uso del color, cuyo dominio considerará siempre su ventaja, estudiando a los venecianos Bellini, Giorgione, Tiziano, Tintoretto<sup>31</sup>. De los pintores modernos, como a Diego Rivera, le impacta Cézanne «que le abre el camino de la comprensión de las obras modernas» y, cuando utiliza elementos de la realidad, parece acercarse a la experiencia cubista final, de los papeles colados y de las deformaciones planas de 1917 (Gris, Picasso, Herbin).

Pettoruti desarrolla, en su obra, un sentido del espacio totalmente metafísico. Entre las superficies donde los objetos se alinean, abre ángulos de perspectivas profundas, generadoras de lo insólito y del ocultamiento <sup>32</sup>.

Luego de algunos años en Florencia, «adonde se encontraba muy bien», va a Roma donde conoció a Mario Braglio, quien editaba la revista *Valori Plastici*, a través de la cual, confiesa Pettoruti en sus memorias, pudo conocer la obra de Archipenko, Marie Blanchard, Metzinger, Gleizes, Herbin, Braque, Picasso, Juan Gris. Antes de dejar Europa viaja a París, donde conoce personalmente a los dos últimos. Se propone volver a esa ciudad de inmediato, después de una fugaz visita a la Argentina, pero por razones familiares no podrá concretar su deseo sino muchos años después (1953), época en la que fijará su residencia en Francia hasta su muerte, acaecida en 1971.

Escribe en sus memorias que había consultado sobre el cubismo a Carrá, quien le hablo en contra. «Sin embargo, Pettoruti posiblemente intuía que por allí estaba el final de sus búsquedas por lo que el 31 de diciembre de 1923 y ya decidido su regreso (supuestamente) temporario a Argentina, viaja a París para formarse una idea sobre el tema personalmente»<sup>33</sup>. En París conoce al escultor argentino Pablo Curatella Manes, quien tenía como guía a Bourdelle y en ese año asistía a las clases de Andre Lhote<sup>34</sup>, como hacían tantos otros latinoamericanos. Pettoruti quiere ver obras

cubistas, que ya conocía superficialmente: en la Colección berlinesa de Herward Walden había visto obras de Gris y admirado obras de Picasso; sin embargo, la vehemencia de éste resulta para Pettoruti el opuesto al secreto equilibrio de la pintura de Gris.

Dice en sus memorias, respecto de la obra de Juan Gris, con quien consideraba tener tantas afinidades como diferencias personales y artísticas con Picasso: «Bajo el rigor geométrico los

<sup>31</sup> Cuando le preguntaban qué hacía respondía: «Visito museos, iglesias, bibliotecas; voy a las galerías, las librerías; veo cosas, cuadros, láminas; converso. Me paso la vida así, y durante las mañanas trato de hacer algo; pero me da muchísimo trabajo». PETTORUTI, EMILIO, *Un pintor ante el espejo*, Buenos Aires, Solar/Hachette, 1968.

<sup>32</sup> Sobre el tema consultar LASSAIGNE, JACQUES, op. cit.

<sup>33</sup> LORENZO ALCALÁ, MAY, op. cit.

<sup>34</sup> «El estudio de Lhote en la calle Odessa, es el lugar de iniciación en las leyes de la pintura moderna para muchos estudiantes». Así declara el argentino Héctor Basaldúa, que frecuenta el taller en 1924, casi contemporáneamente a Tarsila... Fui al taller de Lhote (en primer lugar un teórico del cubismo, un pésimo pintor, y un excelente pero peligroso maestro)...” Citado por BASALDÚA, EMILIO, en «Héctor Basaldúa y el Teatro Colon: Treinta años de escenografía», *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, 18, Miami, 1992.

<sup>35</sup> LAUDANO, CLAUDIA *La depuración ensimismada*. Catálogo colección Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino. Secretaria de Cultura y Educación. Municipalidad de Rosario, Ediciones de Arte Gaglianone, Rosario de Santa Fe, 2000.

objetos encontraban sus contornos y una luz racional desbordante de poesía, orden y lirismo. La suya era la obra de una cabeza pensante y de una sensibilidad refinada; me gustaron sus colores, siempre subordinados a una entonación gris de extrema delicadeza».

En definitiva son «El *Quattrocento* florentino, el cubismo de Gris y el postcubismo de Gleizes y Metzinger, los que enseñaron a Pettoruti a comprender que la forma no es una cualidad definida por el objeto, que no es fija y acabada, sino que se va constituyendo desde la perspectiva fenoménica del artista...»<sup>35</sup> Su obra pasa, de los paisajes de Italia, a las vibraciones futuristas y luego a un arte muy influenciado por el cubismo hasta la creación, en la década del 40, de sus antológicos *Soles argentinos*.

Otro artista que estaba en Europa en la década del 20 es Alfredo Guttero (Buenos Aires, 1882-1932). Guttero, que había estudiado en París con el *nabís* Maurice Denis, expone en Berlín en 1923. En marzo del mismo año, se muda a Florencia desde donde, luego de veintitrés años de Europa, regresará a Buenos Aires en 1927. Encuentra una Argentina que vive los años *felices* del gobierno de Alvear. En las artes, promediando el periodo vanguardista se difunde la consigna de la vuelta al orden y a la figuración que Ortega y Gasset había traducido al castellano. Guttero, dice Marcelo Pacheco, «divide su actividad afirmando su obra como artista de la vanguardia, organizando exposiciones y salones, proponiendo principios pedagógicos innovadores y realizando una obra en la que, la diversidad de su experiencia europea, construye su imagen formal y su catálogo temático»<sup>36</sup>.

El Cuatrocientos y el Quinientos, las enseñanzas de Denis, la imagen metafísica, el románico español, el modernismo centroeuropeo, la escuela de París y la decoración se cruzan en óleos y yesos cocidos, y el impacto del *retorno al orden* se visualiza en lo formal y en las iconografías de Guttero, con la reiteración de paisajes, retratos, interiores, mitologías de salón, escenas de bañistas y naturalezas muertas. A partir de 1928, en su obra se multiplican los temas religiosos; el *oversize* y la técnica del yeso se unen en un estilo

monumental, que también se da en sus paisajes urbanos, sus puertos y sus fábricas realizados al óleo. Los paisajes industriales, como *Elevadores*, adquieren la autoridad de un espacio utópico, una arcadia contemporánea, en tanto que en otras composiciones sobresale el valor emblemático de lo criollo o de lo religioso, y en sus figuras y retratos predomina toda la elegancia del *art-decò* asimilado en París.

Guttero fallece en Buenos Aires en 1932. Barradas en Montevideo en 1929.

De regreso en México, luego de una larga estadía en Italia, donde queda muy marcado por las pinturas murales de Paolo Uccello, Ambrogio y Pietro Lorenzetti, Raffaello y Michelangelo, que ve como una especie de "arte para las masas", Rivera realizará sus grandes ciclos de pintura muralista, comprometida con la revolución, la raza, la historia y la realidad mejicana.

Vicente do Rego Monteiro desarrolla múltiples actividades en su vida: una rica actividad editorial, por un tiempo es empresario (produce la cachaça *Gravatá* en su Pernambuco natal), trabaja como fotógrafo, traductor de poesías, crítico y profesor de arte y es piloto en las pistas automovilísticas de Monthéry y Moullineaux. Pero su creatividad se divide, sobre todo, entre las artes plásticas y la

<sup>36</sup> «Guttero, Xul Solar y Bemí: tres protagonistas», *20 obras maestras*, Buenos Aires, Museo Nacional de Arte Decorativo, 1996.

poesía. En un vaivén entre Recife y París desarrolla fases diversificadas en pintura, «sin encontrar la consistencia revelada en los años 20»<sup>37</sup>.

Tarsila, luego de un periodo corto en el que, a inicios de la década del 30, intenta hacer pintura social, hace la re-edición de sus obras de los años 20. En su última temporada en París (1931) adquiere *L'Art concret* de Van Doesburg y conoce a Vantogerloo, sin quedar marcada por estos participantes del abstraccionismo geométrico que, en cambio, tendrán un grupo vanguardista de seguidores en el Brasil de los años 50.

A partir de los años 40, Amelia Peláez se adueña de la tradición cubana y la incorpora orgánicamente a su obra europea. Su paleta se enriquece con los colores de la isla de brillantez inédita, la luz se adueña de la composición. El plano inclinado desaparece. Toda la composición gira alrededor del actor principal -fruta, frutero flor- que ocupa el centro y es enmarcado por manteles, rejas, persianas, vitrales, detalles de arquitectura que son introducidos por primera vez en el discurso sobre la identidad cultural.

Hacia el final del periodo -que Aldo Pellegrini llama su primer periodo (1917-1930)- Xul Solar utiliza casi ideogramas, a veces mezclados con letras, con signos, con emblemas, banderas y símbolos religiosos o místicos como serpientes y dragones. Luego inventa paisajes abismales, imaginarios, extraídos de sueños. Esta cosmogonía dará lugar después a los puertos y ciudades cuajadas de

banderas y pobladas de animales voladores para luego metamorfosearse en mágicas arquitecturas (década del 40) que nos recuerdan paisajes lunares o preanuncian ciudades del futuro y anteceden a la serie de sus últimas construcciones con símbolos e ideogramas.

En 1934 Joaquín Torres-García regresa a Uruguay, llevando consigo la "gran manera constructiva" que seguirá fructificando en Montevideo. En 1935 creará la Escuela del Sur, uno de los primeros intentos sistemáticos, en el cono sur, de construir una tradición artística que se apoye, a la vez, en el pasado prehispánico y la herencia del arte universal.

Todos cumpliendo su camino y su lenguaje a partir de los míticos años 20. Sobre ellos podríamos afirmar parafraseando a Jorge Romero Brest<sup>38</sup>. «Si América tiene una realidad espiritual, ella debe ser expresada por medio de sus hombres y su paisaje, de los elementos de vida que aquél ha sabido crear: el pintor que vuelva sus espaldas a esa realidad material, que esconde en su seno la otra realidad, la espiritual, ansioso de llegar a su meta por los caminos del ensueño metafísico o lírico, equivoca su ruta y se desploma en el vacío».

<sup>37</sup> ZANINI, WALTER, «Arte Contemporánea», *Historia geral da arte no Brasil*, São Paulo, Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

<sup>38</sup> «Pedro Figari», *Cuadernos Americanos*, México, núm. 5, 1945.