

*Dictadura y arte: lo indígena como modernidad artística
y esencia de lo chileno en el gobierno de Carlos Ibáñez
del Campo (1927-1931)*

*Dictatorship and Art: The Indigenous as Artistic Modernity and Essence
of the Chilean in the Government of Carlos Ibáñez del Campo (1927-1931)*

Artículo recibido el 15 de junio de 2021; devuelto para revisión el 18 de octubre de 2021; aprobado el 21 de enero de 2022; <https://doi.org/10.22201/ie.18703062e.2022.121.2795>

Patricia Herrera Styles Pontificia Universidad Católica de Chile, patricia.herrera@uc.cl,
<http://orcid.org/0000-0003-1206-0871>

Líneas de investigación Historia y teoría del arte chileno y latinoamericano de los siglos XIX y XX; patrimonio y mundo indígena.

Lines of research History and theory of Chilean and Latin American Art of the 19th and 20th centuries; heritage and indigenous world.

Publicación más relevante En coedición con Pedro Emilio Zamorano, *Museo Nacional de Bellas Artes: Historia de su patrimonio escultórico* (Santiago: Dirección de Bibliotecas y Archivos y Museos, 2016).

Pedro Emilio Zamorano Pérez Universidad de Talca, pzamoper@utalca.cl,
<http://orcid.org/0000-0003-1787-5834>

Líneas de investigación Historia del arte chileno del siglo XIX y primera mitad del XX (pintura, escultura, crítica e institucionalidad).

Lines of research History of Chilean art in the 19th century and the first half of the 20th (painting, sculpture, criticism and institutionalism).

Publicación más relevante En coedición con Rodrigo Gutiérrez Viñuales y Juan Manuel Monteroso, *Memorias de Fernando Álvarez de Sotomayor* (Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2016).

Rodrigo Vera Manríquez Universidad de Chile, veramanriquez@uchilefau.cl, <http://orcid.org/000-0003-1154-0881>

Líneas de investigación Historia y teoría de la proyectualidad moderna en América Latina y Chile.

Lines of research History and theory of modern projectuality in Latin America and Chile.

Publicación más relevante *Modernidad, espacio urbano y representación de mundo* (Santiago: LOM, 2021).

Resumen El primer gobierno de Carlos Ibáñez del Campo en Chile, entre 1927 y 1931, fue una dictadura que, en consonancia con lo que ocurría en América Latina, intentó refundar distintos aspectos de la vida económica y cultural del país con la idea de un “Chile nuevo”. A este respecto, las artes y dentro de ellas la pintura, música, artes aplicadas y arquitectura, constituyen un espacio simbólico en donde el Estado quiso plasmar su impronta ideológica, ejerciendo una prerrogativa tutelar. Esta nueva sensibilidad, que privilegiaba valores indígenas (particularmente mapuche) y americanistas, fue entendida por el gobierno tanto como un discurso de identidad nacional, cuanto como una expresión particular de modernidad anclada en lo autóctono. El objetivo central de este trabajo intenta demostrar cómo se articula este sistema que pone en relación principios políticos, estéticos y nacionalistas, al analizar las circunstancias y los actores que lo representan. Es decir, cómo se establece este correlato, a partir de algunos hitos relevantes, relacionados, entre otros, con la Escuela de Bellas Artes, el papel de Carlos Isamitt en esa entidad, y la presencia chilena en la Exposición Universal de Sevilla, en 1929.

Palabras clave Arte y dictadura en Chile; Carlos Ibáñez del Campo; indigenismo; modernidad; Carlos Isamitt.

Abstract The first government of Carlos Ibáñez del Campo in Chile, between 1927 and 1931, was a dictatorship that, in line with what was happening at the time in Latin America, set out to re-found different aspects of the economic and cultural life of the country under the idea of a “new Chile”. In this regard, the arts—and within them painting, music, applied arts and architecture—constitute a symbolic space where the State wanted to fix its ideological imprint, performing a tutelary prerogative. This new sensibility, which gave pride of place to indigenous (particularly Mapuche) and Americanist values, was understood by government both as a discourse of national identity and as a particular expression of modernity anchored in the autochthonous. The central

aim of this work is to demonstrate how a system relating political, aesthetic and nationalistic principles, was articulated. It analyzes the circumstances and the actors involved to show how the correlation was established, stressing the role of the School of Fine Arts, the role of Carlos Isamitt in that entity, and the Chilean presence in the Universal Exhibition of Seville, in 1929, among other factors.

Keywords Art and dictatorship in Chile; Carlos Ibáñez del Campo; indigenism; modernity; Carlos Isamitt.

PATRICIA HERRERA STYLES
PEDRO EMILIO ZAMORANO PÉREZ
RODRIGO VERA MANRÍQUEZ
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE
UNIVERSIDAD DE TALCA / UNIVERSIDAD DE CHILE

*Dictadura y arte:
lo indígena como modernidad artística y esencia de lo
chileno en el gobierno de Carlos Ibáñez del Campo
(1927-1931)*

Un “Chile nuevo”

En medio de una crisis política y luego de la renuncia del presidente de la República, Emiliano Figueroa Larraín, el entonces coronel Carlos Ibáñez del Campo asume la presidencia de Chile en mayo de 1927.¹ Establecido en un régimen dictatorial, Ibáñez organiza su proyecto político de acuerdo a la propuesta de instaurar un “Chile Nuevo”, con directrices nacionalistas en lo económico y cultural y con una postura antioligárquica. De esta forma, prometió una reorganización de la administración pública, y llevó a cabo fundaciones y reformas en diferentes ámbitos. En este sentido y con el propósito de gestionar de forma eficiente la economía, el Gobierno aplicó un “plan de estabilización”, con el objetivo de ajustar y hacer eficiente el presupuesto nacional. Como señala Bernedo, “Con esta finalidad se inicia una política de disminución de empleados

1. Carlos Ibáñez del Campo gobernó Chile en dos oportunidades. Primero, entre 1927 y 1931 en el contexto de una dictadura, posteriormente, entre 1952 y 1958, elegido democráticamente.

de la administración pública, se introducen criterios de eficiencia al personal administrativo, se reorganizan y crean ministerios y distintos servicios fiscales”.²

En su gobierno sería fundamental la idea de lo nuevo y de la modernización, en consonancia con un ambiente latinoamericano y mundial de cambios. En cuanto al nacionalismo económico, el gobierno ibañista promocionaba la necesidad de industrializar el país. Tuvo importantes progresos en este campo, incrementó la productividad y el comercio exterior, además de dar gran impulso a las obras públicas. Al priorizar el mantenimiento del orden y el desarrollo económico eliminó la libertad de expresión y combatió a los grupos marxistas, comunistas y anarquistas. Entre estas renovaciones serán importantes los cambios impulsados por el gobierno en la educación, así como la idea de una identidad nacional de nuevo cuño con base en ideas de carácter racial (“nuestra raza”) y la de un “arte nuevo” tutelado desde el Estado.

Como gobierno autoritario resaltó su estrecha intervención en diferentes ámbitos del quehacer nacional y específicamente al interior del mundo cultural, educativo y artístico, instauró fuertes reformas administrativas y estableció normas referidas a lo ideológico-simbólico. Por ejemplo, en 1927 estableció una importante reforma de la educación chilena con base en las ideas de la “Escuela activa” que, desde principios de la década, se gestaba en el país y que tenía como referentes los proyectos pedagógicos de Adolf Ferriere, María Montessori y la “Escuela de acción”, llevada adelante en México desde 1924.³ Asimismo, creó el Consejo de Cultura y Esparcimiento Nacional, organismo que, según el investigador Patricio Lizama, “dictaba pautas para la elaboración de la literatura, la danza, la música, el teatro y la pintura”.⁴ Además de ello, en 1928, concretó el cierre de la Escuela de Bellas Artes.

Como bien explica Lizama, el gobierno de Ibáñez admitía dos dimensiones del arte; una, tenía relación con lo económico, entendiéndolo que la disciplina debía transformarse en algo útil, para ser “puesto al servicio del desarrollo económico del país”, y la otra era su componente ideológico, ya que según el gobierno, “existía una decadencia en el sentimiento de nacionalidad y en la valoración de

2. Patricio Bernedo, “Prosperidad económica bajo el gobierno de Carlos Ibáñez del Campo (1927-1929)”, *Revista de Historia UC*, núm. 24 (1989): 6.

3. Sobre los debates de la educación en el gobierno de Ibáñez véase Eduardo Castillo, ed., *Artesanos, artistas, artifices, La Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile, 1928-1968* (Santiago de Chile: Ocho Libros Editores, 2010).

4. Patricio Lizama, “El cierre de la Escuela de Bellas Artes en 1929: propuestas, querellas y paradojas de la vanguardia chilena”, *Revista Aisthesis*, núm. 34 (2001): 136.

los rasgos del carácter del chileno”,⁵ para lo cual se debía articular una nueva forma de identidad, desde la noción de “un alma basada en una esencia inmovible que tenía sus raíces en los antepasados indígenas”.⁶ Según esta visión, en el mundo indígena habría existido una “pureza racial”, pues se le consideraba una raza no contaminada por influencias externas y que poseía un gran desarrollo cultural. En esta renovación identitaria el arte tenía un papel crucial.

En este ambiente de reformas, la vanguardia política se relacionó con ciertos sectores de la vanguardia educativa y estética, en el complejo escenario chileno de los años veinte, en torno a la necesidad de crear un “Chile nuevo”. En este sentido, organismos tales como la Asociación General de Profesores (AGP) hicieron converger a estos dos tipos de vanguardia. La asociación tuvo un destacado papel en el campo político y educativo, al articular el proyecto de reforma educacional que tenía énfasis en la cultura y las artes. Durante el gobierno de Ibáñez, intelectuales y artistas relacionados con la vanguardia asumieron cargos, por ejemplo, en el Ministerio de Educación y sus órganos asociados.

El gobierno ibañista y el panorama cultural de los años veinte

El gobierno de Ibáñez vio la culminación de una serie de procesos de renovación en la esfera artística y cultural del país acaecidos a lo largo de la década de los años veinte, en la que se enfrentaron grupos modernizadores y conservadores. El mundo cultural abogaba por cambios relacionados con la institucionalidad artística y sus formas de enseñanza, que se encontraba enraizada en una estética tradicionalista y de inspiración hispánica. Entre los grupos de vanguardia estaban, por una parte, los afines al arte europeo, por otro, los que sintonizaban con ideas americanistas y, por último, los grupos que exaltaban particularmente lo indígena, estos dos últimos relacionados. El interés por las renovaciones culturales europeas, sobre todo francesas y alemanas, ya había tenido voces potentes desde principios de la década, en las plumas y gestos del poeta Vicente Huidobro y los pintores del Grupo Montparnasse, tales como Camilo Mori y Luis Vargas Rosas, desde 1923, así como en las del crítico Álvaro Yáñez Bianchi, conocido como Jean Emar, quien desde el *Diario La Nación* y sus “Notas de Arte”, apoyaba la renovación del arte chileno. Emar escribió en

5. Lizama, “El cierre”, 136.

6. Lizama, “El cierre”, 139.

el periódico entre 1923 y 1927, donde de manera bastante lúcida abogaba por cambios definitivos en literatura y plástica. En escultura la renovación venía de manos de artistas tales como Tótila Albert, José Perotti, Lorenzo Domínguez y Abelardo Bustamante.

En segundo lugar, entre los que sintonizaban con las ideas latinoamericanistas, con la “corriente americanista”, que fusionaba una visión continental con la valoración de lo prehispánico y lo popular, estaban los simpatizantes de la reforma educativa mexicana a cargo de José Vasconcelos. Y, por último, entre los que valoraban lo indígena como renovación de la cultura nacional, se encontraban desde antropólogos hasta músicos. Como veremos, esta tendencia tuvo amplia popularidad en las artes visuales, el diseño y la arquitectura. En la época de Ibáñez, estas posturas presentaban importantes tensiones, las que el gobierno trató de zanjar mediante su política intervencionista.

La valoración por lo indígena como referente de lo nacional venía articulándose en el país desde principios de la década. En 1923, incluso el crítico de arte Nathanael Yáñez Silva, conocido por su clara tendencia conservadora, escribía en *El Diario Ilustrado* a propósito de promover un nacionalismo indígena. En un ambiente marcado por este interés, en 1924, el arqueólogo Ricardo Latcham publicaba su libro *La organización social y las creencias religiosas de los antiguos araucanos*, mientras en 1925, el musicólogo Carlos Lavín publicaba en la *Revue Musicale* de París, el artículo “La musique des Araucans”. En 1928, ya en el gobierno de Ibáñez, el músico Pedro Humberto Allende era comisionado de manera oficial para presentar en el Congreso de Artes Populares, organizado por la Liga de las Naciones en la ciudad de Praga, exposiciones sobre arte popular chileno que incluyó arte aborígen tanto visual como musical.

Finalmente, el gobierno de Ibáñez recogerá estas inquietudes de renovación, sobre todo en la exaltación de lo originario indígena, pues esto coincidía muy bien con sus intereses políticos de corte nacionalista y antioligárquico.

Para entender por qué lo autóctono se tornó en esencia de lo nacional durante el gobierno de Ibáñez, es necesario considerar al menos dos razones. Primero, que esta relación tenía importantes antecedentes previos en el escenario intelectual local, generados desde principios del siglo xx. Un hito en este sentido lo constituye la publicación del médico Nicolás Palacios de 1904, *Raza chilena, un libro escrito por un chileno para los chilenos*, que ejercerá enorme influencia en la época del Centenario y en las décadas posteriores. En la obra, Palacios sostiene la existencia de una supuesta “Raza chilena” homogénea, que posee características tanto físicas, así como valores compartidos por todos y

que estaría conformada por la unión de españoles y araucanos, dos razas, según él, guerreras y patriarcales, cuyo amor a la Patria sería legendario. En una versión identitaria distinta a la que circulaba en Chile a mediados del siglo XIX, el médico ensalzaba las características del mapuche y el componente indígena del chileno, por ser, según él, una raza fuerte y superior (patriarcal). Palacios exalta, además, la figura del “roto” como encarnación de estos dos componentes raciales, el hispánico y el mapuche. A Ibáñez y su gobierno le viene bien esta idea de la homogeneidad racial, de valores y cultural del chileno, encarnada en un personaje proveniente del mundo popular como es el “roto”, ya que esto se transforma en un aliciente para uniformar y controlar a las masas populares que de manera permanente pugnan por reconocimiento mediante huelgas y protestas en su periodo de gobierno.

La identidad se entiende entonces como una esencia inamovible, un “alma”, un espíritu que se encarna en la nación y que debe ser exaltada. La “raza”, por su parte, como un sino hereditario, que configura a los individuos tanto física como espiritualmente, un discurso de larga data en el país, que, para entonces, asume connotaciones particulares. En 1926, un año antes de que Ibáñez asuma el poder, el abogado Alberto Cabero publica *Chile y los chilenos*, una serie de conferencias dictadas en la Extensión Cultural de Antofagasta durante los años 1924 y 1925, que siguen los lineamientos de Palacios con relación al reconocimiento del “alma de nuestra raza”.

En segundo lugar, la valoración de lo indígena y lo popular en el gobierno ibañista vendría dada por la sintonía de Chile con el contexto latinoamericano del momento, su búsqueda de identidad y sus propuestas de nuevos proyectos de sociedad, entre ellos el indigenismo, que se desarrollaba a lo largo del continente, en varios de los cuales lo autóctono americano se transformaba en sinónimo de vanguardia.

El “Chile nuevo” en sintonía con América Latina

Durante el gobierno de Ibáñez —y a lo largo de toda la década de los años veinte— se da, en el contexto latinoamericano, un conjunto de reflexiones ideológicas y reformas económicas, políticas, educativas y culturales con ejes en México, Perú, Brasil y Argentina, del que Chile forma parte y en donde sobresalen algunas trascendentales figuras como la poetisa, pedagoga y futura Premio Nobel de Literatura Gabriela Mistral, así como el también Premio Nobel

Pablo Neruda, además del precursor de la vanguardia latinoamericana literaria Vicente Huidobro. En este escenario continental aparece una vanguardia política y cultural con sensibilidad en distintos focos, uno de ellos fue la educación; otro, la identidad y su exaltación por lo americano, lo indígena y lo popular, y se establecen importantes redes intelectuales entre los países, con la conciencia de que se compartían orígenes y proyectos comunes. Desde México hasta Argentina, pasando por Brasil, surgirán trascendentales proyectos de transformación social e ideológica que marcarán un antes y un después en el continente.⁷

Desde México, será fundamental la figura del filósofo y secretario de Educación Pública José Vasconcelos, quien entre 1921 y 1924, impulsa una Reforma educativa y cultural en su país que tendrá alcance continental. Sus principales ideas se basarían en la promoción de una educación popular y democrática y la instalación de un nacionalismo cultural con base en las culturas prehispánicas. Debido a su importante labor pedagógica, en 1922, Vasconcelos invita a México a Gabriela Mistral a colaborar como asesora en este proyecto. A Mistral le interesa en especial la formación de campesinos e indígenas y su integración a la nación, en consonancia con la idea de educación popular de Vasconcelos, para lo cual organiza durante su estancia en México una serie de iniciativas pedagógicas tales como las Misiones Culturales y las Escuelas al Aire Libre que tendrán gran éxito en ese país. Vasconcelos, autor del ensayo *La raza cósmica* de 1925, que promueve la consolidación de una filosofía propia latinoamericana y la creación a partir de la no imitación de modelos foráneos, e *Indología* de 1927, impulsó la idea de un “nacionalismo cultural artístico”, que apoyaba, entre otras medidas, la labor del movimiento muralista de su país y sus principales gestores, los artistas Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, movimiento que reivindicaba temas indígenas y mestizos, y que también tuvo repercusiones en todo el continente, entre ellos Chile. En 1929, Siqueiros redacta el Manifiesto del Sindicato de Pintores y Escultores Mexicanos, que ejercerá gran influencia en el arte latinoamericano, cuyos postulados incluían socializar el arte, producir obras monumentales públicas y evitar el individualismo. En México, ya desde principios de la década, se abogaba por

7. En este sentido vale la pena revisar los acabados estudios antológicos sobre las vanguardias literarias de América Latina de Jorge Schwartz y Hugo J. Verani: Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2002) y Hugo J. Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. Manifiestos, proclamas y otros escritos* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1990).

la puesta en valor y recuperación de las artes tradicionales y populares, lo que se reflejó, por ejemplo, en la obra de artistas como Gerardo Murillo (Dr. Atl) y Lola Cueto, quien incorpora motivos de arte y artesanía popular al diseño y tapicería. Desde México se proponía, además, una nueva pedagogía artística que buscaba la formación de un nuevo ciudadano. Esto incluía, entre otras cosas, la creación de una nueva estética nacional por medio de un método novedoso de enseñanza del dibujo, emprendimiento en consonancia con otros que se dieron en Argentina, Perú y, como veremos, también en Chile, en las propuestas del pintor Carlos Isamitt, en 1928, y del arquitecto Abel Gutiérrez, en 1929, en pleno gobierno de Ibáñez.

En Perú, por su parte, resulta fundamental resaltar la obra de José Carlos Mariátegui, sobre todo sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* de 1928, donde analiza “el problema del indio” desde una visión marxista, así como su *Revista Amauta*, fundada en Lima en 1926, y concebida tal como sostiene Natalia Majluf, como una plataforma de debate sobre los problemas de la modernidad en América Latina. Claramente identificada con el indigenismo, según Majluf, *Amauta* nació con “el movimiento cultural y político que cohesionó a los intelectuales peruanos en torno a la vindicación de ‘lo indio’ y produjo una radical redefinición del imaginario nacional”.⁸ En *Amauta*, al igual que lo que para Chile propondrá el gobierno de Ibáñez, se propugnaba “crear un Perú nuevo dentro del mundo nuevo”. En la publicación también convergía la doble orientación de la mirada hacia la vanguardia europea, dada por Mariátegui, y hacia el mundo indígena americano, otorgada por el pintor José Sabogal, colaborador de la revista, del mismo modo como se unían vanguardia artística con vanguardia política, ya que el impreso fue clave en el proyecto político de Mariátegui, de orientación socialista. La publicación tuvo gran repercusión en las esferas culturales tanto de América como de Europa. En Chile, tanto el pensamiento de Mariátegui como su revista tuvieron una amplia repercusión. En junio de 1927, por ejemplo, la revista *Nuevos Rumbos* de la Asociación General de Profesores (AGP), publica un texto a propósito de la revista peruana y su director. Mientras que Gabriela Mistral, en diciembre de ese mismo año, difunde una extensa carta en la revista *Amauta*, con relación a la Escuela Nueva y la educación pública en Chile.⁹

8. Natalia Majluf y Beverly Adams, *Redes de vanguardia: Amauta y América Latina, 1926-1930* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2019), 7.

9. Gabriela Mistral, “La escuela nueva en nuestra América, carta de Gabriela Mistral a Julio R. Barcos”, *Amauta*, núm. 10 (1927): 6.

Fundamental resulta también en el contexto de esos años, el movimiento de la pintura entonces llamada “indigenista”, liderado en Perú por José Sabogal e integrado entre otros, por Julia Codesido, Camilo Blas y Teresa Carvallo, que, según Majluf y a diferencia de lo que se plantea habitualmente, también habría tenido una impronta modernizadora, que lo sitúa en la vanguardia en la plástica y las artes aplicadas.¹⁰ Sabogal se había nutrido, en lo intelectual y en lo plástico, gracias a su estancia en Argentina entre 1912 y 1918.¹¹

En las artes decorativas destacó en Perú la labor de la diseñadora Elena Izcue, quien en 1926 publica *El arte peruano en la escuela*, un manual para la enseñanza del dibujo en las escuelas peruanas y que, además, promovía la creación de un lenguaje estético propio en las artes industriales, al incorporar el diseño precolombino en sus piezas textiles. Según declara la propia artista, con relación al diseño precolombino: “Debemos incorporarlo en nuestra vida diaria, acercarlo a nosotros y si nos inspiramos en él obtendremos el verdadero arte propio de nuestra época como una afirmación de nuestro nacionalismo”.¹² Esto, como veremos, también tendrá sintonía con Chile y con el artista Carlos Isamitt en su función de director de la renovada Escuela de Bellas Artes durante el gobierno de Ibáñez.

El caso de Argentina es muy particular. Si bien el desarrollo de su arte y cultura podría caber, de modo general, en lo que Marta Traba denomina como “área abierta”, en el sentido de evidenciar una cierta permeabilidad de su cultura respecto de modelos foráneos, especialmente europeos y norteamericanos, sin embargo, numerosos estudios, entre ellos los que aporta Rodrigo Gutiérrez Viñuales,¹³

10. Majluf, *Redes*, 8.

11. Allí, en contacto con artistas de la talla de Alfredo Guido o Jorge Bermúdez, entre muchos otros, absorbió postulados y maneras vinculadas a la revalorización estética de los tipos indígenas del noroeste del país, y a la reivindicación de lenguajes del arte precolombino mediante obras de cuño moderno. Con este bagaje pasaría a Cusco y tendría gran influencia en su primera exposición individual, llevada a cabo en Lima en 1919. Años después, en 1923, visitaría México donde advertiría el énfasis que se le estaba dando a lo indígena y al arte popular como parte del nacionalismo cultural mexicano.

12. Elena Izcue, citada en Cristina Vargas, “Una visión del Perú a través del arte decorativo: El arte peruano en la escuela de Elena Izcue”, *El Mercurio Peruano*, núm. 524 (2011): 155.

13. Véase Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “El indigenismo y la integración de las artes en la Argentina (1910-1930)”, XIV Congreso Nacional del CEHA (Comité Español de Historia del Arte), Málaga, del 18 al 21 de septiembre de 2002, t. II, 283-292; “Ricardo Rojas en contexto. Miradas sobre el mundo indígena”, en Ramón Gutiérrez, coord., *El pensamiento americanista en tiempos de la Reforma Universitaria. Ricardo Rojas-Ángel Guido* (Buenos Aires: Cedodal, 2018), 197-200;

señalan que ha habido allí una presencia y una sensibilidad especial por las tradiciones artísticas y culturales indígenas.

No menos relevante es lo que ocurre en Brasil en esta década en términos ideológicos y culturales, en busca de una redefinición identitaria y de un proyecto artístico-político de vanguardia, lo que se da con dos hechos fundamentales. Por una parte, la realización de la Semana de Arte Moderno de Sao Paulo de 1922 y, por otra, con el nacimiento del Movimiento Antropófago y el lanzamiento de su Manifiesto por el poeta Oswald de Andrade en mayo de 1928, entendido como el eje teórico que a partir de entonces busca repensar la cuestión de la dependencia cultural en Brasil. En este texto, Andrade no sólo acuña el concepto inédito de la “antropofagia” entendida desde una dimensión cultural y simbólica y como una forma de resistencia, para explicar el conflictivo proceso vivido por su país —y de paso por todos los pueblos colonizados del continente americano—, desde la época de la conquista europea hasta el siglo xx, sino que, además, lo propone como una forma válida de filosofía y de vida. En el Manifiesto, Andrade reconoce el aporte crucial de las formas de pensamiento prelógicas y míticas de lo indígena brasileño a la cultura de su país, simbolizadas en el pueblo caníbal de los tupi (“Tupi or not tupi, this is the question” se pregunta en el escrito), así como de aquellas traídas de África por los esclavos, en la configuración de un nuevo proyecto nacional que asumiría las formas europeas después de un proceso de devoramiento y deglución cultural, que rescata sólo lo útil. Según Horst Nitschak, la antropofagia brasileña, al igual que la propuesta de la “raza cósmica” del mexicano Vasconcelos serían grandes aportes de la intelectualidad latinoamericana de principios del siglo xx al mundo, pues según este investigador, la “antropofagia no sería solamente la práctica cultural con la cual el subalterno mantiene su identidad frente a las culturas hegemónicas, antropofagia sería también el procedimiento de la renovación cultural con validez para toda la humanidad”.¹⁴ Según Nitschak, al igual que Vasconcelos, Andrade habría visto claramente que “la cultura del

“El ‘viaje americano’ o el redescubrimiento de la propia identidad a través del arte”, en Ramón Gutiérrez, coord., *El pensamiento americanista en tiempos de la Reforma Universitaria. Ricardo Rojas-Ángel Guido* (Buenos Aires: Cedodal, 2018), 211-214; “Pensamiento americanista e imaginario artístico”, en Ramón Gutiérrez, coord., *El pensamiento americanista en tiempos de la Reforma Universitaria. Ricardo Rojas-Ángel Guido* (Buenos Aires: Cedodal, 2018), 155-158.

14. Horst Nitschak, “Antropofagia cultural y tecnología”, *Revista Universum* 31, núm. 2 (2016): 161. Sobre la trascendencia del pensamiento vanguardista brasileño, mexicano y latinoamericano en general vale la pena consultar el texto de Schwartz, *Las vanguardias*.

futuro podría emerger de este continente, una propuesta, en la cual lo que ha sido considerado motivo de inferioridad se transforma en superioridad frente a las culturas hegemónicas”.¹⁵

En Chile, si bien no podemos hablar de la existencia de un movimiento radicalmente transgresor relacionado con lo indígena, como se dio en México, Perú o Brasil, sí de una sintonía en cuanto a lo que ocurre en general en América Latina con relación a la búsqueda de caminos identitarios y educativos propios, de cierta independencia cultural y también política, así como de un nacionalismo basado en la valoración de lo prehispánico, lo indígena y lo popular. Esta sintonía queda clara no sólo por la influencia que en este proceso pudieron haber proporcionado figuras como Gabriela Mistral al ambiente intelectual chileno, sino porque, además, en el país se vivía un ambiente de intercambio permanente con el resto de los países de la región, no sólo en términos culturales sino también políticos.¹⁶

En el escenario nacional la reflexión sobre el papel y destino de América Latina incluía, por ejemplo, a pensadores como Joaquín Edwards Bello que en 1926 proponía un “nacionalismo continental”, cuyo objetivo era contrarrestar la influencia estadounidense en la zona. Por otra parte, en Chile había admiración por la reforma educativa de José Vasconcelos en México, personaje que visita el país en 1925. La iniciativa se miraba como un referente para Chile en términos artísticos y pedagógicos. Esto se comprueba en testimonios como el de Alberto Arellano, quien escribe el prólogo del libro *Dibujos indígenas de Chile* (fig. 1), del arquitecto y profesor de dibujo del Instituto Nacional, Abel Gutiérrez, quien en 1927 había realizado una gira de profesores al país del norte, tras lo cual sostiene:

México, país que, desde la aprobación de la reforma educacional por el Licenciado Vasconcelos, marcha en los puestos de avanzada en cuestiones pedagógicas. ¿Cuál fue el resultado de esta innovación mexicana en la enseñanza del dibujo? El éxito indiscutible de una exposición que alumnos de la “Escuela de Pintura al Aire

15. Nitschak, “Antropofagia cultural y tecnológica”.

16. En este sentido, vale la pena recordar que en el plano político desde 1915, Chile formaba parte del llamado Pacto ABC, un tratado de no agresión y de cooperación mutua entre Argentina, Brasil y Chile, que buscaba contrarrestar la influencia estadounidense y de otras potencias en la zona e intentaba impulsar iniciativas de integración con toda América del Sur. Este tratado fue un importante factor dentro de la política exterior de los tres países involucrados hasta 1930.



1. Abel Gutiérrez, *Dibujos indígenas de Chile* (portada y página interior), 1929, Santiago. Colección Biblioteca Nacional de Chile, disponible en Memoria Chilena, <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-86097.html>. Patrimonio Cultural Común.

Libre” [...] abrieron en pleno Madrid [...] Valle Inclán, Ramón Jiménez, Benavente, Tapia y otros fueron encargados de divulgarla en forma encomiástica.¹⁷

Por otra parte, Chile contaba con la presencia de un buen número de latinoamericanos en su esfera intelectual. Entre ellos, el escritor y académico venezolano Mariano Picón Salas, quien en 1927 publica su primer libro de cuentos *Mundo imaginario*, en Santiago, y que destacará por sus ensayos sobre el ser hispanoamericano, tales como *Hispanoamérica, posición crítica* (1931), *Problemas y métodos de la historia del arte* (1932) e *Intuición de Chile* (1935), y que posteriormente llevará a su país las iniciativas pedagógico-artísticas que se gestan en

17. Abel Gutiérrez, *Dibujos indígenas de Chile* (Santiago de Chile, Imprenta Universitaria, 1929), 4.

el gobierno de Ibáñez a manos de Carlos Isamitt en la Escuela de Bellas Artes. Asimismo, las universidades chilenas reunían a un sinnúmero de estudiantes del continente en sus aulas, tales como el poeta ecuatoriano Rafael Augusto Aguilar, que en 1929 fundaría la *Revista Mástil*, en la Facultad de Derecho de la Universidad de Chile, en cuyas páginas se difundiría la literatura de diversos países de la región. En la casa de Aguilar se reunían jóvenes de varios países donde se leía a poetas latinoamericanos,¹⁸ afines a la poesía de Huidobro. La *Revista Mástil* fue una publicación que partió desde la vanguardia artística para extenderse a la vanguardia política, en ella escribía el poeta Julio Barrenechea, estudiante de la Universidad de Chile y líder de la primera huelga contra el gobierno de Ibáñez en 1929.

En el país, la valoración por lo americano se palpaba a todo nivel, y la Asociación General de Profesores (AGP) fue uno de los órganos que, en el plano educativo y en mayor medida, contribuyó a esta situación. Según sostiene Lizama se “difundió el pensamiento, las revistas, y las expresiones del arte nuevo latinoamericano en los diversos espacios culturales creados por la AGP como el periódico *Nuevos Rumbos*, los suplementos *Andamios* y *Caballo de Bastos* y las agrupaciones provinciales con sedes en todo Chile”.¹⁹ Incluso periódicos tradicionalistas como *El Diario Ilustrado* habían llegado a organizar un Círculo Latinoamericano de Letras al que asistían escritores y que funcionaba en dependencias del diario.

Para algunos, la clave de la búsqueda nacionalista e identitaria estaba en la fusión entre lo que podían aportar las vanguardias europeas más el rescate de lo autóctono americano. Así lo expresa, por ejemplo, en 1924, el poeta y narrador Nefalí Agrella en la revista *Nguillatún. Periódico de Literatura y Arte Moderno*, de Valparaíso, donde abogaba por la formación de un movimiento en Chile dedicado al estudio de los istmos europeos y, a la vez, por el conocimiento del arte aborigen chileno y latinoamericano. En el manifiesto publicado en el primer y único número de este periódico, Agrella proclamaba: “Necesitamos destruir todas las falsas tradiciones estéticas y filosóficas, para establecer la base de una tradición de arte nacionalista, inconfundiblemente nuestro”.²⁰ Como parte de su programa, Agrella proponía, por tanto, “constituir en principal preocupación estética todos los aspectos del arte, en estado de larva, de los araucanos y

18. Así lo sostiene Julio Barrenechea en su libro *Cien poemas, una voz* (Santiago de Chile: Ril Editores, 2010), 18.

19. Lizama, “El cierre”, 136.

20. Nefalí Agrella, *Nguillatún. Periódico de Literatura y Arte Moderno*, año 1, núm. 1 (6 de diciembre de 1924): 5.

los fueguinos, así como estudiar todas las manifestaciones de arte aborígen de América del Sur”,²¹ además de lo que él llamaba las corrientes precursoras europeas de la nueva espiritualidad.²²

Lo indígena, lo artístico y lo nacional en el gobierno de Ibáñez

De manera similar a lo que ocurre en el resto de los países latinoamericanos en la época y en consonancia con lo que había ocurrido en el país a lo largo de toda la década durante el gobierno de Ibáñez del Campo, en Chile también surge una serie de manifestaciones artísticas de exaltación de lo indígena que lo posicionan como vanguardia y esencia de lo nacional, y que, en este caso, son promovidas como parte de la política estatal de un gobierno autoritario. De esta forma, las artes visuales, las artes aplicadas y decorativas, el diseño, la arquitectura y el urbanismo se verán inspirados por estas ideas. Es un momento peculiar en la historia del arte y la cultura chilenas que tiene un episodio cúspide en el Pabellón de Chile de la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929 y que termina con el gobierno en 1931.

En todas estas disciplinas lo que se propone, sin embargo, no es un proceso de copia o imitación servil de los estilos autóctonos, sino más bien la realización de una interpretación creativa y acorde a los nuevos tiempos, donde lo indígena sirva de inspiración y valor.

Bellas artes y artes aplicadas

En el ámbito de las Bellas Artes, el gobierno ibaísta asumió una serie de inquietudes que se venían gestando desde hacía un tiempo en el país, y que las hizo calzar con sus objetivos económicos y políticos en pos de la industrialización y el nacionalismo. Una de las medidas más importantes en este terreno sería la renovación de su enseñanza superior por medio de reformas en la Escuela de Bellas Artes y el Museo Nacional de Bellas Artes. Ahí ocupará un lugar esencial el pintor y músico Carlos Isamitt Alarcón, quien como

21. Agrella, *Nguillatún*.

22. Véase Jean Emar, “Con el pintor Carlos Isamitt”, *La Nación*, núm. 2776, Sección Notas de Arte, año VIII, Santiago de Chile, 20 de agosto de 1924, 5; Agrella, *Revista Nguillatún*.

director de ambas instituciones desde 1927 se encargaría de poner en marcha un plan de reforma pedagógica y creativa para la Escuela sin precedentes. Según sostiene Patricio Lizama, esta renovación tenía dos objetivos específicos: “reformular los contenidos de la enseñanza artística en la Academia y en la sección de Artes Aplicadas y orientarlos hacia dos finalidades específicas: desarrollo económico del país y recuperación de la esencia indígena. La transformación de la Escuela de Bellas Artes era inevitable”.²³ Sin embargo, la obra de Isamitt sería objeto de debates y querellas por parte de los diferentes grupos existentes en el campo artístico, lo que haría que finalmente la Escuela fuera cerrada por orden del ministro de Educación del presidente Ibáñez, Pablo Ramírez en 1928.

La arquitectura y las artes decorativas

Un número no menor de arquitectos de la época también incorporó en sus obras motivos prehispánicos, sin que tal situación representara ni para ellos ni para la crítica de finales de los años veinte, una contradicción con la idea de una creación moderna. La idea de modernidad en la arquitectura se entendió, desde este punto de vista, como un abandono gradual de los estilos históricos, que fueron paulatinamente reemplazados por elementos ornamentales extraídos del imaginario prehispánico, que le otorgaron un sentido de novedad y pertenencia nacional a las obras en las que confluían estos factores.

En aquel momento, el panorama arquitectónico chileno contempló una serie de tendencias, desde la presencia de lenguajes académicos cercanos a una élite conservadora, hasta los aires renovadores que ingresaban como resultado de los viajes de determinados arquitectos que, sumado a las publicaciones editadas en Chile y otras tantas recibidas desde el extranjero, generaban a veces un eclecticismo que daba cuenta de la búsqueda del desarrollo de una arquitectura propia. Otra discusión que formó parte de esta recepción tiene que ver con los debates acerca de la planificación urbana, sobre todo con la visita del urbanista austriaco Karl Brünner entre 1929 y 1932, cuya estadía en Chile se gestó a instancias del arquitecto Rodolfo Oyarzún Phillipi, quien había sido su alumno en los seminarios de urbanismo dictados por Brünner en Viena.

23. Lizama, “El cierre”, 139.

En esta búsqueda de lo nacional, profesionales como Carlos Feuerheisen, Gustavo Casali o José Carré apelaban al concepto de “arte decorativo aborigen”; una validación sustentada en corrientes americanistas que, al igual que Isamitt en la Escuela de Bellas Artes, proponían una recreación de la iconografía prehispánica como sentido de lo verdaderamente propio.

Desde la Asociación de Arquitectos de Chile y teniendo como soporte de difusión la revista *Arquitectura y Arte Decorativo* entre 1929 y 1931, en pleno gobierno ibañista, se validó esta tendencia. Prueba de ello es que sólo en su primer año de circulación se publicaron al menos cinco artículos sobre el tema, a saber: “Documentos de arte decorativo aborigen”, núm. 1, enero (1929): 30-34; “Documentos de arte decorativo aborigen”, núm. 3 (marzo de 1929): 114-117; “La tendencia nacional en el arte decorativo”, núm. 4 (abril de 1929): 146-148; “Los tejidos araucanos como base para una Arquitectura típica nacional”, núms. 6-7, y “Hacia una arquitectura y decoración autóctonas”, núms. 6-7 (octubre de 1929): 312-314. Esto da cuenta de que lo planteado no formaba parte de una idea aislada, sino que era algo programático que buscaba alcances reales.

Se pretendía hacer extensiva esta intención tanto a la iconografía de algunos edificios del periodo como también al campo de las artes gráficas. A este respecto destaca también la construcción de dos edificios emblemáticos del centro de Santiago: la Caja del Seguro Obrero Obligatorio y la Caja de Crédito Hipotecario, ambas obras del arquitecto Ricardo González Cortés, reconocido como uno de los introductores de la tendencia *art déco* en Chile, en las cuales el profesional incluyó una serie de ornamentos recreados del imaginario prehispánico en las fachadas y en el interior de los edificios.

Dentro de este panorama, uno de los principales impulsos a la idea de un arte nacionalista fue la publicación en 1929 del libro *Dibujos indígenas de Chile* del arquitecto Abel Gutiérrez, que ya hemos mencionado. Esta obra se presentó como una guía para el trabajo de los profesionales seguidores de la tendencia nacional, como se desprende de la siguiente cita:

Una obra de particular interés para arquitectos y artistas en general que deseen imprimir a sus concepciones cierta tendencia verdaderamente nacionalista [...] Esperamos una bien orientada comprensión de todo chileno que desee encauzar sus producciones en un arte propio [...] Este libro constituye una valiosa contribución,

tanto al estudio del arte aborigen como a su apropiado empleo en la composición arquitectónica y decorativa.²⁴

La Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929

La participación de Chile en la Exposición Iberoamericana de Sevilla realizada en 1929 se puede entender como un punto culminante del proceso de valoración de lo indígena que se había venido desarrollando en el país y que el gobierno de Ibáñez reafirmó. En esa ocasión, Chile presentó un pabellón inspirado en la Cordillera de los Andes, diseñado por el arquitecto Juan Martínez Gutiérrez, reconocido por su tendencia nacionalista, y que incluía de manera especial una sala de exhibición sobre el pueblo araucano organizada por el arqueólogo Ricardo Latcham.

Según Silvia Dummer, “la participación de Chile en la Exposición Iberoamericana de Sevilla representa, en este sentido, un importante punto de inflexión, dado que en ella se reemplazó por primera vez la estética europea por una propuesta que pudiera ser considerada ‘autóctona’”.²⁵ En esa ocasión, además de la arquitectura, la pintura y las artes aplicadas también tuvieron inspiración en la iconografía indígena del país. Entre ellos resaltan los murales de los artistas Arturo Gordon y Laureano Guevara y los muebles de Alfredo Cruz Pedregal que formaron parte del pabellón chileno.

24. Anónimo, “Documentos de arte decorativo aborigen”, *Arquitectura y Arte Decorativo*, núm. 3 (1929) 114.

25. Silvia Dummer, *Sin tropicalismos ni exageraciones* (Santiago de Chile: Ril Editores, 2012), 28. A la información de la autora debemos agregar que esto, como podemos suponer, no fue una propuesta exclusiva de Chile, sino que estuvo en sintonía con las imágenes que otros países latinoamericanos también quisieron proyectar en la exposición. México, por ejemplo, combinó en su pabellón elementos ornamentales precolombinos con las últimas tendencias arquitectónicas del *art déco*, acorde a su proyecto de identidad nacional que se enraizaba en lo indígena, mientras que Perú, por su parte, también dio gran énfasis a la presencia de las culturas precolombinas de su territorio, tales como tiahuanaco, inca, paracas y nazca. En su caso no sólo por medio de elementos arquitectónicos, decorativos o mobiliario, sino, además, exhibió importantes piezas arqueológicas que daban cuenta de la grandeza de estas civilizaciones. Es el caso de un grupo de fardos funerarios de la cultura paracas que habían sido recién descubiertos por el arqueólogo Julio C. Tello en 1928. Además, Perú incluyó en su pabellón obras de artistas nacionales con temática indígena, como los frisos de inspiración inca de José Sabogal.



2. Laureano Guevara, fragmento del mural *La agricultura*, presentado en la Exposición Iberoamericana de Sevilla, 1929, óleo sobre tela, 2.10 x 8.01 m. Museo O'Higiniano y de Bellas Artes de Talca, Servicio Nacional del Patrimonio. Comodato en Universidad de Talca, Chile.

En el caso de la pintura, la exhibición se decoró con siete grandes murales realizados por Gordon y Guevara, donde aparecen retratados aspectos de la actividad productiva del país, desde la minería hasta la vendimia, con énfasis en el desarrollo industrial propio que tanto le preocupaba al gobierno. En los murales se incluyó de manera especial el trabajo del pueblo mapuche y del mundo popular chileno, que se entroncó con la idea de la industria nacional (fig. 2). Entre los tres murales que presentó Arturo Gordon había uno titulado *La industria araucana*, un óleo sobre tela de 210 x 550 cm, mientras que Guevara, entre sus cuatro obras, exhibió uno titulado *Tejidos de Arauco*. Según sostienen Porras Varas, Maturana Meza y Ossa Izquierdo, Gordon, quien sentía un gran interés por el mundo mapuche, realizó “en distintas locaciones, estudios del natural de dicha cultura”²⁶ antes de dirigirse a España, donde finalmente pintó el mural *in situ* entre 1928 y 1929. Tanto Guevara como Gordon habían

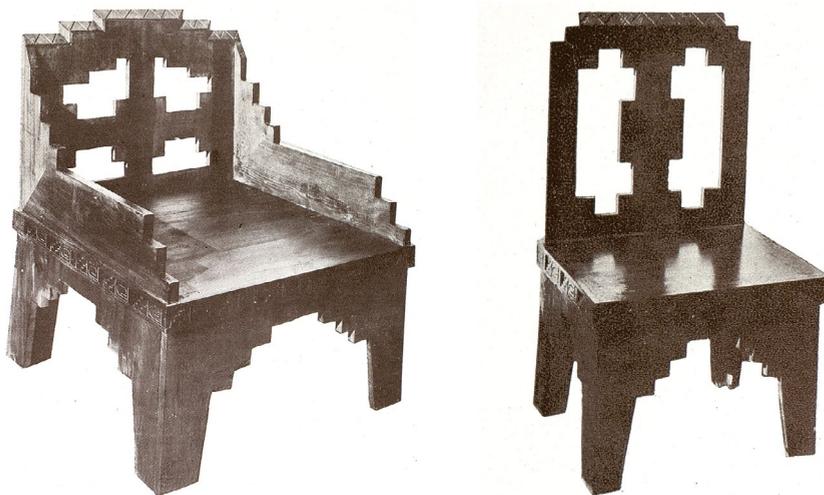
26. Gustavo Porras Varas, Lilia Maturana Meza y Carolina Ossa Izquierdo, “Arturo Gordon: investigación estético-histórica de la serie de tres pinturas murales del Pabellón de Chile en la Exposición de Sevilla de 1929”, *Revista Conserva*, núm. 13 (2009): 6.



sido integrantes del movimiento pictórico conocido como la Generación del 13, grupo de artistas que desde ese año en adelante se interesaron por la exaltación y la representación de lo popular en la pintura chilena, dentro del cual lo indígena ya comenzaba a tener un lugar. Al respecto mencionamos también a Pedro Luna, integrante de los artistas de 1913, quien desarrolló una amplia obra de temática indígena.

Los alcances de este arte nacionalista también se manifestaron en las artes decorativas dentro del pabellón chileno, campo en el que uno de los ejemplos fue el mobiliario diseñado por el arquitecto Alfredo Cruz Pedregal (fig. 3). Con ocasión de esta muestra, uno de los espacios del edificio se destinó a la Sala de Arte Araucano, donde en su interior se exhibían piezas de joyería, cestería y textiles con diversos motivos iconográficos representativos de esta cultura.

Junto a toda esta selección de objetos tradicionales, que se insertaban dentro de la cultura expuesta, se encontraba el mobiliario diseñado especialmente para la ocasión por Cruz Pedregal. Según un artículo aparecido en el número cuatro de la revista *Arquitectura y Arte Decorativo*, este profesional presentó un trabajo vinculado con la revaloración de dicha tendencia nacionalista en el ámbito académico. Como veremos, Cruz Pedregal había ejercido como docente en la renovada Escuela de Bellas Artes de Isamitt, por ello menciona el artículo:



3. Alfredo Cruz Pedregal, mobiliario del Pabellón Chileno Exposición Iberoamericana de Sevilla, 1929. Tomado de *Arquitectura y Arte Decorativo*, núm. 4 (abril de 1929), <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-318080.html>. Patrimonio Cultural Común.

Sus clases durante el año pasado en la Escuela de Bellas Artes estuvieron siempre encauzadas a este fin. El [sic] piensa que las grecas, dibujos geométricos y combinaciones de ídolos con figuras humanas, encontradas en los cántaros, en los ponchos, y “trarihues”, evidencian una cálida sensación de vida en el arte criollo primitivo, sensación que merece trascender, formando un estilo, hasta dar con nuestro modo de ser y de sentir.²⁷

Además de la recuperación de este imaginario vernáculo, otro de los componentes de esta aspiración cultural fue la posibilidad de hacer coincidir la geometría propia de los motivos prehispánicos con la tendencia internacional del llamado arte o estilo moderno que, para el caso de las artes decorativas y la arquitectura, fue lo que posteriormente se puede reconocer como *art déco*. El mismo artículo, recién citado, respecto al mobiliario de Cruz Pedregal, aclara aspectos de esta armónica relación: “El *tels* (o gradería), ha sido aprovechado en este caso con verdadera oportunidad y resultados de armonía y gracia. Este

27. I.C. de R., “La tendencia nacional en el arte decorativo”, *Revista Arquitectura y Arte Decorativo*, núm. 4 (1929): 148.

motivo, por su simplicidad, su juego de líneas y planos, está muy de acuerdo con la arquitectura y decoración moderna, donde el plano, la masa y la línea desempeñan un papel tan importante”.²⁸

Hay coincidencias, entonces, en los aspectos formales de las tendencias modernas y el llamado arte aborigen, cuyo resultado fue lo que se concibió como una creación propia de un arte nacional. Un arte que, para que fuera legítimamente genuino “había de buscar inspiración en el pasado, las tradiciones y las etnias propias”.²⁹ Esto también lo describe Luis Harding en una nota de la misma revista en la que alude a la construcción del Pabellón chileno en Sevilla:

Su decoración, así como los demás interiores, se ha inspirado en los elementos del arte aborigen, pero haciéndose creacionismo actual, chileno y según las tendencias nuevas. A propósito, aquí en Chile, este nacionalismo ya está plasmando un arte genuino, moderno, inconfundible, que Carlos Isamitt, como director de nuestra Escuela de Bellas Artes, ha sabido orientar con sus claras convicciones y optimismo dinámico.³⁰

El diseño de Cruz Pedregal recoge todo lo señalado como pauta de creación para la época: la inserción de motivos indígenas —mapuches para el caso específico del mobiliario— recreados para presentarse como parte de una propuesta moderna de la visualidad, para lo que usó las tendencias internacionales como plataforma de exhibición de ese imaginario rescatado. El mobiliario mostrado actúa entonces a modo de dispositivo de nacionalidad y resemantiza, por medio de una tradición inventada, el rescate de un imaginario que se somete a su actualización para tratar de insertarse nuevamente como portador de un legado que no le pertenece.

En esta misma dirección, reforzando lo arriba señalado, el arquitecto Carlos Feuerheisen escribía: “Así pues, hablando de una decoración arquitectónica aborigen, puede decirse que ésta deberá desarrollarse, sobriamente en cuanto a extensión y ricamente en cuanto a formas y color, sobre grandes superficies lisas que la valoricen. Y debe agregarse que aquella debe ser una interpretación y no una imitación de los motivos aborígenes”.³¹

28. “La tendencia nacional en el arte decorativo”, 148.

29. Dummer, *Sin tropicalismos*, 212.

30. Luis Harding, “Pabellón de Chile en Sevilla”, *Arquitectura y Arte Decorativo*, núm. 1 (1929): 13.

31. Carlos Feuerheisen, “Hacia una arquitectura y una decoración autóctonas”, *Arquitectura*

La figura y la obra de Carlos Isamitt (1885-1974)

Carlos Isamitt Alarcón, formado en la Escuela Normal José Abelardo Núñez como docente a los 17 años, mantuvo toda su vida un espíritu de pedagogo. Con una larga trayectoria tanto en pintura como en música, fue nombrado director de la Escuela y del Museo de Bellas Artes en julio de 1927,³² debido a su amplio conocimiento en las materias y las orientaciones que le interesaban al gobierno ibañista. Isamitt hacía varios años que desarrollaba proyectos de innovación en la enseñanza artística, que coincidían con los deseos del gobierno, aun cuando en su cargo de director iría más allá, al superar las directrices estatales.³³

El artista era entonces una personalidad idónea y más que calificada para el cargo, pues a sus 40 años de edad poseía una dilatada formación como músico —adquirida en el Conservatorio— y como pintor —en la Escuela de Bellas Artes—,³⁴ lo que le otorgaba una visión integradora de ambas disciplinas. De hecho, ese mismo año de 1927 cuando asume el puesto de director del principal centro de las artes visuales en el país, Isamitt había ingresado a la Sociedad Bach, organismo que abogaba por cambios en la enseñanza de la música en el ámbito nacional. Allí el artista se interesó y desarrolló sus investigaciones sobre el tema de la música indígena. Además, poseía una visión renovadora de la enseñanza artística, muy acorde con las ideas de modernización que, como hemos mencionado, proponía el gobierno ibañista. En relación con la plástica, sus conocimientos de la vanguardia europea, como la abstracción y la Bauhaus, sus métodos de enseñanza y, a la vez, su conocimiento de las culturas originarias, sobre todo mapuche y de Tierra del Fuego, lo convertían en una figura significativa para la reforma educativa del país.

Algunas de estas ideas las habían inspirado dos experiencias de viaje que Isamitt había tenido unos años antes. Por una parte, su interés por el mundo

y *Arte Decorativo*, núms. 6 y 7 (1929): 312.

32. Como parte de las reformas institucionales el gobierno había decidido, a partir de esa fecha, fusionar los dos cargos, tanto de director de la Escuela como del Museo, ejercidos ambos cargos por Isamitt.

33. Sobre la figura de Isamitt, véase Castillo, *Artesanos* y Carolina Tapia, “Carlos Isamitt: hacia la conformación de un arte nacional”, *Mapocho Revista de Humanidades*, núm. 85 (2019): s.p.

34. Isamitt había sido alumno de Domingo Brescia en el Conservatorio, y de Pedro Lira y Fernando Álvarez de Sotomayor en la Escuela de Bellas Artes, donde recibió medallas y menciones honoríficas por sus obras. Para profundizar sobre la labor de Isamitt como músico y sus obras de inspiración mapuche, véase Freddy Chávez, *30 cantos araucanos de Carlos Isamitt Alarcón* (Santiago de Chile: Feysar Impresores, 2019).

indígena, especialmente mapuche y fueguino, se había desarrollado tras sus contactos en la zona de la Araucanía, Chiloé y Tierra del Fuego. La curiosidad de Isamitt por el mundo indígena empieza en su juventud, cuando realizó varios viajes a la zona de Arauco. Según Jean Emar “Ha explorado todo Arauco y emocionado ante la intensidad y sencillez del arte de los indios, ha seguido hacia el sur, hasta la Tierra del Fuego y ha conocido de cerca las artes de los fueguinos”.³⁵ En uno de estos viajes, en 1918, el artista incluso llegó a entablar amistad con Gabriela Mistral en Punta Arenas,³⁶ cuando la poetisa ejercía cargos de dirección en la enseñanza pública y antes de su viaje a México (fig. 4). En los círculos musicales, Isamitt fue conocido como un “indianista musical”.

La atracción por lo autóctono, lo vernacular y lo aborigen en Isamitt ya era evidente desde su participación en el grupo de artistas de la Generación del 13, de la que formaban parte no sólo él, sino como hemos visto, también los pintores Gordon y Guevara. Según el investigador Freddy Chávez, el interés de Isamitt por lo mapuche lo llevó durante toda su trayectoria a seguir estudiando y a formar parte, además, de importantes instituciones pro defensa del pueblo mapuche; fue director del Instituto Indigenista de Chile creado en 1949, y de la Sociedad Galvarino y Caupolicán.³⁷

Por otra parte, realizó una estadía en Europa entre 1924 y 1926, la que dejó honda huella en su formación. Al respecto el artista comentó:

Durante dos años estudié la labor artística vernácula exhibida en la Exposición Colonial³⁸ y en mi calidad de pedagogo comparé métodos de enseñanza y sus resultados en países de todo el mundo. Luego pude perfeccionar estas experiencias en las escuelas de arte de Polonia, Austria, Italia, España, Alemania y Bélgica. Nunca fui un turista, en todas partes continué pintando, realizando mi investigación pedagógica y escribiendo música.³⁹

35. Emar, “Con el pintor”, 5.

36. Mientras ella ejercía el cargo de directora del Liceo de Niñas de esa ciudad. Mistral ejerció ese cargo entre 1918 y 1920, luego en 1922 va a México a colaborar con la reforma educativa de este país.

37. Freddy Chávez, *30 Cantos*, portada.

38. Probablemente Isamitt se refiere a la Exposición de Artes Decorativas realizada en París en 1925, y que fue antecedente previo de la Exposición Colonial realizada en esa ciudad en 1931.

39. Anónimo, “Carlos Isamitt, el hombre, el artista y el investigador”, *Revista Musical Chilena*, año XX, núm. 97 (1966), 54.



4. Enrique Soro, fotografía en la que aparecen Carlos Isamitt, Cristina Soro, Gabriela Mistral y Laura Rodig, Punta Arenas (Chile), 1920. Fundación Enrique Soro.

En Europa, según Víctor Carvacho, estudió el movimiento abstracto De Stijl y en Alemania visitó Weimar, donde tuvo contacto con el arquitecto Walter Gropius en la Bauhaus.⁴⁰ De igual forma en París conoció al compositor y musicólogo chileno Carlos Lavín, quien entonces buscaba en archivos, museos y bibliotecas europeas información sobre la etnia mapuche como base para su futuro trabajo compositivo.⁴¹ Al parecer ambos encuentros, tanto con Gropius como con Lavín, influyeron en el artista chileno.

Todo ello se verá reflejado en su actuar como director de la Escuela de Bellas Artes y del Museo durante el gobierno ibañista, ocasión en la que impulsará una serie de reformas sumamente originales para el medio artístico chileno que, por lo demás, estaban en consonancia con las ideas de renovación tanto europeas como latinoamericanas del momento.

En la Escuela de Bellas Artes, sus innovaciones tendrían dos objetivos fundamentales, por una parte, formar artistas que desarrollasen un arte bello y

40. Víctor Carvacho, *El pintor Carlos Isamitt* (Santiago: Instituto Cultural de Providencia, 1984), 8.

41. Raquel Barros y Manuel Dannemann, “Carlos Isamitt: folklore e indigenismo”, *Revista Musical Chilena*, núm. 56 (2002): 1.

útil, y por otra, que éste fuese nacional, original, inspirado en lo autóctono y, además, de vanguardia. Para ello Isamitt puso en marcha dos secciones en la nueva Escuela, una diurna, “destinada a todas las rebuscas relacionadas con las artes plásticas”,⁴² como dictamina el proyecto original del Reglamento de 1928, y otra, nocturna, que “tenga relación con las artes aplicadas a las industrias”, según reza el mismo documento. En consonancia con el espíritu reformista del gobierno, Isamitt buscaba lograr un cambio radical en lo estético, es decir, “terminar con los modelos foráneos, rescatar y hacer propio el patrimonio artístico indígena y elaborarlo creativamente”,⁴³ pero como vemos, su inquietud iría más allá al querer incorporar, además, los aportes de la vanguardia europea al arte chileno.

Isamitt, al igual que otros artistas e intelectuales, no promovía un proceso de imitación, de copia servil o un regreso al arte aborigen, sino más bien de inspiración en él, pues tal como entendió Jean Emar, Isamitt “no pide una vuelta al indio. Sólo quiere un perfecto conocimiento de las artes araucanas y fueguinas para que sus elementos puedan servir de materiales, de puntos de partida, de inspiración”.⁴⁴

Según sostiene el investigador David Maulen, Isamitt implantó la metodología de “Primer año de prueba”, equivalente al “Curso de Inicio” o “Vorkurs” creado por Johannes Itten en la Bauhaus de Weimar, con ideas de Friedrich Fröebel, John Dewey y los teóricos de la Gestalt.⁴⁵ Además, este investigador sostiene que Isamitt habría considerado experiencias no sólo europeas, sino también latinoamericanas en su proyecto pues “vinculó a la vez planteamientos equivalentes de Alemania, Italia, Bélgica, Francia, Austria, Polonia, Unión Soviética, Holanda, Estados Unidos, México, Perú y Argentina, respecto de la construcción de conocimientos a partir de reconocer las variables culturales propias, pero de manera constructiva, no ilustrativa”.⁴⁶

En el nuevo Proyecto de Reglamento de la Escuela que comenzó a regir el 27 de enero de 1928, se declaraba en su artículo II, que la Escuela de Bellas Artes “debe ser un centro de estudios superiores, de investigaciones personales, de

42. Anónimo, *Proyecto de Reglamento y Plan de Estudios de la Escuela de Bellas Artes* (Santiago de Chile: Archivo Nacional, 1928), 2.

43. Lizama, “El cierre”, 142.

44. Emar, “Con el pintor”, 23.

45. David Maulen, “Tradiciones, traducciones y transferencias: intercambios directos y reinterpretaciones de la HfG Bauhaus en Chile”, *Revista de Arquitectura* 19, núm. 28 (2013): 31.

46. Maulen, “Tradiciones”, 32.

realizaciones prácticas, de acentuación de belleza, utilidad y sentido nacionalista”, así como en su artículo IV: “Impone como deber pedagógico: el respeto por la individualidad de cada alumno. El profesor no ha de imponer una fórmula determinada, sino que propenderá a ser un animador fraternal que estimule las facultades creadoras del alumno”. En el artículo V agrega, “De todas las ramas de la enseñanza deber ser excluida la repetición o aplicación servil de estilos históricos”. Estos principios, además de los ya mencionados, estaban en consonancia con las ideas de la Escuela Activa a la que hemos hecho referencia antes.

Como parte del programa, el director Isamitt incorporó asignaturas que claramente coincidían con ese espíritu de valoración de lo indígena chileno, pero también de lo latinoamericano y lo internacional. Entre ellas, estaba la clase de “Historia del arte primitivo y popular chileno” que se dictaba en el Primer año o Año de Prueba, y que estaba a cargo del arqueólogo Ricardo Latcham.⁴⁷ Luego, la de “Estética e Historia del Arte Americano” en segundo año, que era impartida por la escultora Laura Rodig y, en tercer año la cátedra de “Estética e Historia del Arte”, que implicaba el conocimiento de “valores plásticos de las distintas escuelas y obras de todos los tiempos”,⁴⁸ según declara el reglamento de la institución.

Tanto Latcham como Rodig eran figuras importantes dentro del acontecer cultural de la época en el país, y su incorporación a la Escuela como docentes daba a entender la relevancia que el proyecto de Isamitt asignaba a lo indígena americano en general. Latcham, de origen inglés, poseía una dilatada trayectoria en el campo arqueológico en Chile, era considerado un pionero en el estudio de la etnografía mapuche, había realizado, además, investigaciones sobre atacameños y diaguitas. Su interés, sin embargo, no se restringía a las culturas originarias del país, ya que tenía también importantes trabajos sobre la civilización inca, los que le valieron el reconocimiento de Doctor Honoris Causa por la Universidad de San Marcos de Lima en 1928. Rodig, por su parte, era para entonces una importante figura de la escultura chilena. Había acompañado a Gabriela Mistral en su estadía en México en 1922, gracias a lo cual conoció de cerca el movimiento muralista mexicano y sus cultivadores Rivera, Orozco y Siqueiros. Allí Rodig se interesó, además, por el arte de raíces indigenistas que se estaba desarrollando, el cual influiría en su trabajo posterior. Un ejemplo de ello es su obra *India mejicana*, la cual le mereció el reconocimiento internacional. Fue una de las primeras artistas chilenas en impulsar el arte social y

47. Anónimo, *Proyecto*, 7, véase además Castillo, *Artesanos*, 67.

48. Anónimo, *Proyecto*, 3.

en despertar la conciencia sobre los ancestros indígenas. Por ello no es extraño que en 1928 fuera invitada por Isamitt a hacerse cargo de la cátedra de Historia del Arte Americano en la renovada Escuela de Bellas Artes.

De igual forma, el espíritu vanguardista que Isamitt quería imprimir en la institución se vio reflejado en la contratación de destacados profesores europeos y chilenos que desarrollaban las bellas artes y el arte aplicado con parámetros modernos, tales como el ruso Boris Grigoriev, para el Taller de Pintura, al checo Karl Hassmann para el Taller de Cerámica (quien también incorporó elementos del imaginario precolombino y lo popular local), y a los polacos María Kociva, para el área de textil, y Karol Stryjenski para el de madera.⁴⁹ Entre los chilenos estaban el escultor José Perotti, que impartía el curso de modelado en escultura a los alumnos del primer año de prueba, y quien, en una propuesta innovadora hizo desplazar los modelos clásicos griegos, tomando como inspiración la temática precolombina o popular. El escultor Abelardo Paschin Bustamante, por su parte, era profesor de encuadernación artística y repujado, así como el arquitecto Alfredo Cruz Pedregal —que, como vimos, en Sevilla expone en 1929 mobiliario de inspiración mapuche—, quien ejercía como profesor de Perspectiva, Arquitectura Artística, Composición de Interiores y Arquitectura Monumental Aplicada a la Escultura. Por último, Laureano Guevara, el muralista que también participará en la Exposición Iberoamericana de 1929, tenía el cargo de profesor de Grabado en Madera y el mismo Isamitt daba las clases de Dibujo del Natural.

Es importante señalar que el nuevo director incorporaría notables innovaciones creativas en la Escuela en sintonía con lo que se estaba haciendo en otros países latinoamericanos, tales como Perú o México. En la Sección de Artes Aplicadas Chilenas se desarrollaron, por ejemplo, aplicaciones de dibujo ornamental para libros, tapices o cerámica, como las de los alumnos María Aranís o Héctor Banderas, con inspiración indígena similares a los que artistas como Elena Izcue realizaban en Perú en la misma época.⁵⁰ La abstracción y la estilización geométrica será uno de los recursos impulsados por Isamitt para entroncar la vanguardia europea con lo indígena, como base para el arte puro y el arte

49. Karol Stryjenski (1887-1932) fue un destacado artista polaco, reconocido como uno de los creadores del arte decorativo de su país en los años veinte. Fue fundador de la Asociación de Artistas y Artesanos polacos, profesor en la Escuela de Bellas Artes de Varsovia y director del Instituto para la Difusión de Artes de Varsovia.

50. Véase Castillo, *Artesanos*; Izcue, *El arte peruano* y Natalia Majluf y Eduardo Wuffarden, *Elena Izcue: el arte precolombino en la vida moderna* (Lima: Museo de Arte Moderno, 1999).

aplicado, que coincide, además, con lo que se estaba haciendo en la arquitectura chilena. Al respecto señala Isamitt en entrevista con Jean Emar:

todas las artes primitivas tienen grandes puntos de contacto y ello se explica, pues todas parten de un principio común: la geometría. [...] Siempre con los mismos elementos de todas las artes primitivas, y, sin embargo, con un carácter especial que las diferencia de todas ellas. Ese carácter ha nacido en nuestra tierra, es nuestro. Es lo único verdaderamente nuestro y es lo único que no aparece nunca ni en nuestra pintura ni escultura ni en nuestras artes decorativas. Vivimos haciendo la imitación de la Europa y no vemos lo que tenemos en casa.⁵¹

Isamitt revelaría que los elementos plásticos del arte indígena, tales como el círculo, la línea recta, la línea ondulada, la línea quebrada, la espiral y el punto,⁵² serían esencia para la nueva enseñanza artística.

Otra coincidencia entre Isamitt y la diseñadora peruana Elena Izcue se dará con relación a la importancia que ambos otorgaron a la enseñanza del dibujo a partir de motivos indígenas para ser aplicados en las escuelas primarias y secundarias y en la industria de sus respectivos países. Izcue publica su obra *El arte peruano en la escuela* en 1926,⁵³ mientras Isamitt realiza su viaje a Europa entre 1924 y 1926 con el propósito de elaborar un programa similar para Chile. Además, esto estará en consonancia con la obra de otros artistas y pedagogos en varios países latinoamericanos, tales como Adolfo Best Maugard en México y Martín Noel en Argentina. En Chile esta inquietud coincide además con la obra *Dibujos indígenas de Chile* de Abel Gutiérrez, de 1929, un manual “para estudiantes, profesores y arquitectos que quieran poner en sus trabajos el sello de las culturas indígenas de América”.⁵⁴ Isamitt utilizó su método en la sección de arte aplicado de la escuela de Bellas Artes y en algunas escuelas primarias, aun cuando no llegó a publicar un libro.

Por otra parte, la experiencia de Isamitt habría sido referente para otras escuelas de arte latinoamericanas, pues tal como sostiene el investigador David Maulen, la institución chilena habría servido de base conceptual para la creación del Instituto Pedagógico de Caracas, en Venezuela,⁵⁵ a instancias

51. Emar, “Con el pintor”, 5.

52. Emar, “Con el pintor”, 5.

53. Sobre este tema véase Vargas, “Una visión del Perú”.

54. Gutiérrez, *Dibujos*, portada.

55. Maulen, “Tradiciones”, 32. El Instituto Pedagógico de Caracas se forma en 1936, gracias a dos

del intelectual Mariano Picón Salas que, como hemos visto, había residido en Chile.

Todo el proyecto de Isamitt, sin embargo, se vio obstaculizado y finalmente clausurado, debido al álgido debate que se generó en el país en torno a las innovaciones que estaba realizando en la educación artística y en la instalación de un arte nacional de vanguardia, por lo que el gobierno ibañista decidió el cierre de la Escuela de Bellas Artes en diciembre de 1928. Según sostiene el investigador Justo Pastor Mellado, para el ministro de Hacienda y Educación de ese momento, Pablo Ramírez, las Bellas Artes eran sinónimo de oligarquía y lo que buscaba era una enseñanza artística que promoviera el desarrollo de la industria.⁵⁶ Ramírez había sido un férreo opositor a la reforma educativa desde el principio del gobierno de Ibáñez, sobre todo por los costos que ésta suponía. Esto llevó, además, al despido de Isamitt.⁵⁷

Después de esto, el ministro Ramírez habría ofrecido a Isamitt seguir a cargo de la educación artística, sin embargo, el pintor y músico no aceptó y decidió, por el contrario, alejarse de este campo para dedicarse a la investigación y la creación artística propia.⁵⁸

Finalmente, con el término del gobierno de Ibáñez en julio de 1931, culmina también la política cultural nacionalista chilena que ensalzó lo indígena como esencia y como vanguardia.

Conclusiones

La escena estética y cultural en Chile durante las primeras décadas del siglo xx vio emerger en el país, en sintonía con otros procesos en varios países latinoamericanos, una sensibilidad relacionada con valores indígenas y americanistas, que se confrontaban con una estética dieciochesca más relacionada con las escuelas europeas tradicionalistas. En la emergencia de esta nueva sensibilidad hubo distintos actores y protagonistas. De una parte, el mundo intelectual

misiones chilenas que visitan ese país desde la lógica de la Escuela Activa, y a instancias del intelectual Mariano Picón Salas, que había residido en Chile desde 1923.

56. Justo Pastor Mellado, “La política antioligárquica del ministro Ramírez y sus efectos en la organización de la enseñanza de las artes”, <http://www.justopastormellado.cl/niued/?p=603> (consultado el 13 septiembre 2020).

57. Sobre el cierre de la Escuela véase Lizama, “El cierre”.

58. A propósito de este tema véase Tapia, “Carlos Isamitt” y Castillo, *Artesanos*.

representado por historiadores, literatos y antropólogos, que daban un contenido teórico a esta posición; de otra, los artistas, pintores, músicos y arquitectos, que inspiraban sus obras en valores simbólicos y estéticos relacionados con las culturas nativas, principalmente la mapuche. Esta situación hizo eco en el primer gobierno de Carlos Ibáñez del Campo quien, con la idea de fundar un “Chile nuevo”, marcó una impronta desde el Estado que constituyó el eje ideológico en temas relacionados, entre otros, con la identidad, el nacionalismo cultural, vanguardia e indigenismo. La acción de la institucionalidad se hizo evidente en algunas decisiones administrativas que buscaron modificar el sello tradicional que habían tenido los procesos estéticos locales.

En el plano de la educación y la cultura, se abogaba también por cambios relacionados con la institucionalidad artística y sus formas de enseñanza, que se encontraban enraizadas en una estética tradicionalista y de inspiración europea. También primaban en la época ideas de una “cultura latinoamericana”, con antecedentes importantes provenientes de México, Brasil y Perú, que fusionaban esta visión continental a partir de la valoración de lo prehispánico y lo popular.

Tanto estas ideas como la impronta ideológica del gobierno autoritario se expresan de manera evidente en algunas iniciativas influidas por el Estado. Entre ellas el cierre parcial de la Escuela de Bellas Artes (1928), el Pabellón chileno en la Exposición Universal de Sevilla y la gestión de la Escuela y el Museo de Bellas Artes, bajo la dirección de Carlos Isamitt. El objetivo de este trabajo intenta demostrar cómo se articuló este sistema ideológico y estético, al tenor de fundamentos teóricos, protagonistas, decisiones administrativas y las condiciones históricas e institucionales en que pudo desarrollarse, y destaca la circunstancia de que un gobierno autoritario que sustentaba su propuesta ideológico-estética en valores tales como lo indígena, lo popular, en conceptos vinculados a la vanguardia y los valores americanistas como expresiones de identidad y progreso, constituye en el caso de Chile, un capítulo inédito en la historia de país. ❀