

**UNIVERSIDAD DE LOS ANDES**  
**FACULTAD DE ARTE**  
**Escuela de Artes Visuales y Diseño Gráfico**  
**Departamento de Artes Visuales**

## **Apropiación del Estilo Neoprehispánico como Expresión Plástica**

www.bdigital.ula.ve

Tutor: Prof. Rubén Araña

Mg. catedrático U.L.A.

Asesor Metodológico:

Prof. Enrique Vidal P.

Doctor catedrático U.L.A.

Asesor Plástico:

Prof. Hermes Pérez

Autor: Ricardo J. Rojas Gil

Mérida, Febrero 2022

*...Es preciso entender que la destrucción del patrimonio cultural de un país, que la indiferencia ante la destrucción de la identidad cultural que irá mostrando la mayoría de los gobiernos de los países de América Latina, no es el producto de una posición fortuita. Es, por el contrario, originada en una concepción ideológica de las historias nacionales, que niega su validez a la creatividad del pueblo...*

(Fernando Báez, 2008)

www.bdigital.ula.ve

## Introducción

La elaboración de una propuesta plástica como trabajo especial de grado para optar al título de Licenciado en Artes Visuales en la Escuela de Artes Visuales y Diseño Gráfico de la Universidad de Los Andes, responde a un proceso educativo universitario cuyo enfoque lo hemos centrado en investigaciones muy puntuales sobre el amplio campo de las Artes Visuales de la América Prehispánica y su posterior influencia.

Nos concentraremos específicamente en el estilo Neoprehispánico como reflejo de una experiencia personal *in situ*, para luego enfocarnos hacia una interpretación y apropiación estética de grupos étnicos reconocidos como culturas e imperios ya extintos en América Latina.

El resultado de éste ejercicio artístico en sus formas escultóricas, lo podríamos entonces reconocer, como homenaje a esas expresiones multiculturales que vibran todavía en nuestra existencia contemporánea como legado histórico de una fuerza expresiva casi olvidada.

Tendremos así muy en cuenta, que, en este proceso en su forma práctica, haremos uso adecuado de los respectivos conocimientos obtenidos en las aulas y talleres cursados. Trataremos de manifestar así y en la medida de nuestras posibilidades y destrezas, conocimientos no solo técnicos y metodológicos en cuanto a escultura se trate, sino también los poéticos y teóricos obtenidos a lo largo de la carrera de pregrado.

Dentro de esta última observación podemos agregar que en ésta fase nos apoyaremos en el estudio de destacados autores (después de un extenso trabajo de investigación hemerográfico, y de arqueología de las fuentes) e investigadores de la fenomenología respetiva centrados tanto en la antropología cultural, en historiografía de la arquitectura prehispánica e iberoamericana y en teoría del arte y de la estética del espacio escultórico y del construido de aquellas épocas y de algunas “reinterpretaciones contemporáneas”.

La investigación previa y algunos resultados del proceso, la hemos dividido en cuatro partes:

A. La primera dirigida hacia la reflexión del Problema y un planteamiento aceptable como elemento fundamental del desarrollo en general; señalando los antecedentes, los objetivos generales y específicos; la justificación y el propósito.

B. En un segundo apartado nos centraremos en precisar algunos antecedentes históricos, donde se señalará de manera sintética el acontecer historiográfico del Neoprehispánico y su influencia artística-plástica y arquitectónica en la América moderna. Así mismo las bases teóricas del género y el marco metodológico.

C. El tercer apartado lo dedicaremos a la propuesta plástica escultórica; y la metodología del proceso creativo a utilizar como parte fundamental del presente trabajo de grado. La misma la desarrollaremos mediante dos fases, la primaria en bocetos, dibujos y modelos a escala bajo métodos tradicionales y métodos modernos; y una segunda montada virtualmente por medio de un programa informático, una especie de “instalación” artística.

D. La cuarta parte estará dirigida a las conclusiones, referencias bibliográficas y anexo de imágenes.

### **Palabras Claves**

Escultura

Instalación virtual

Estudio de la forma

Identidad cultural

Estética del neoprehispanico

Simbolismo

### **Líneas de Acción**

Instalación virtual con programa digital

Dibujos para elementos escultóricos tridimensionales

Objetos tridimensionales fabricados con yeso y polvo de mármol o cerámica

# Índice

<b>Capítulo I: El Problema.....</b>	<b>5</b>
Planteamiento del Problema.....	5
Formulación de los Objetivos.....	8
Objetivo General.....	8
Objetivos Específicos.....	8
Justificación.....	9
Propósito.....	10
<b>Capítulo II: Marco Teórico.....</b>	<b>11</b>
-Antecedentes Históricos.....	11
-Bases Teóricas.....	24
-Marco Metodológico.....	31
-Fase metodológica.....	31
<b>Capítulo III: Propuesta Plástica y Proceso Creativo.....</b>	<b>34</b>
-Proceso Técnico.....	34
<b>-Conclusión.....</b>	<b>87</b>
<b>-Referencias Bibliográficas.....</b>	<b>89</b>
<b>-Referencias Electrónicas.....</b>	<b>90</b>
<b>-Anexos: imágenes.....</b>	<b>91</b>

# Capítulo I: El Problema

## 1.1 Planteamiento del Problema

El arte y la arquitectura de culturas prehispánicas así como sus símbolos más icónicos y la puesta en práctica de un lenguaje visual de todo un continente fueron aniquilados sistemáticamente. Además, a través de estos cuatro últimos siglos a sus herederos los han obligado a olvidar y renegar sobre sí mismos.

Tal como lo ha conceptualizado el escritor y bibliófilo venezolano Fernando Báez (2008) en el texto *El saqueo cultural de América Latina* nos sustentamos en lo anteriormente afirmado como “(...) un etnocidio y memoricidio premeditado para mutilar la memoria histórica y atacar la base fundamental de la identidad de los pueblos latinoamericanos”.<sup>1</sup>

En este sentido, es menester mencionar, que el primer etnocidio cultural se remonta a 1521 con la conquista de Tenochtitlan, como bien afirma Báez (2008):

Se sacan afuera todos los artefactos tejidos de pluma, tales como travesaños de pluma de quetzal, escudos finos, discos de oro, collares de los dioses, las lunetas de la nariz, hechas de oro, las grebas de oro, las ajorcas de oro, las diademas de oro. Inmediatamente fue desprendido de todos los escudos el oro lo mismo que de todas las insignias. Y luego hicieron una gran bola de oro, y dieron fuego, encendieron, prendieron llama a todo lo que restaba, por valioso que fuera; con lo cual todo ardió.

<sup>2</sup>

Podríamos deducir entonces, sin mayor asombro, que hoy día somos el resultado ideológico de una especie de manipulación comunicacional y cognitiva donde solo existe espacio para un

- 
1. Báez, Fernando. “El Saqueo Cultural de América Latina”. Editorial DEBATE. Caracas 2008, pág. 324
  2. Báez, *op.cit.* pág. 60

solo tipo de Arte válido, correcto y estudiado:

Ésta concepción impuesta por la globalización, sabiendo pues que alude a los procesos en virtud de los cuales los Estados nacionales soberanos se entremezclan e imbrican mediante actores transnacionales y sus respectivas probabilidades de poder, orientaciones, identidades y entramados varios, lo que ha condicionado cualquier búsqueda de identidad que no sea la impuesta.<sup>3</sup>

Esta relación con la realidad sobre nuestros territorios culturales anteriores a la llegada de la conquista española, impuesta a sangre y fuego, y a una colonización no menos virulenta, nos ha hecho dar la espalda durante siglos a esa cultura tan interesante a la que pertenecíamos y a la que pertenecemos de alguna manera hoy día. Tal como lo expresa Báez (2008) en el texto antes citado:

La masacre pura y simple. A mayor robo de materias primas, descubrí que la más impulsiva y descarada fue la destrucción cultural o etnocidio; cada asesinato proporcionó excusas para aniquilar con más fuerza los símbolos de las víctimas; cada nuevo atropello demandó una transculturización más acelerada. Desde un primer instante, en la etapa de exploración, la desnaturalización y descertificación de la memoria histórica de América Latina significó manipulación, quema, desarticulación o censura y esto fue una constante vil que prevaleció en todas las naciones en las que contribuyeron con tan indignantes crímenes. 4

A ello se le puede agregar, que el origen de conflictos barbaros y atroces se remonta a épocas más lejanas durante muchos siglos y en diversas culturas, donde se sienta un precedente para la cultura y las artes que a su vez va a desencadenar una serie de sucesos futuros, tales como los etnocidios y memoricidios acaecidos en diferentes regiones de América Latina. Es por tal razón que se debe considerar lo afirmado por el poeta, dramaturgo e historiador argentino Ricardo

---

3. Ulrich, Brek. “Qué es la globalización? Falacias del globalismo, respuestas a la globalización” Paidós, Barcelona, 1988, pág. 29

4. Báez, op.cit., pág. 41

Rojas (1909) en cuanto a que ese precedente se asienta:

Después de los periodos clásicos en Europa la invasión de los barbaros y la caída del imperio romano comportaron el desastre de la cultura latina, vueltas las sociedades al régimen de la violencia, la barbarie y del aislamiento feudal la inteligencia que había desandado su camino, debió recomenzar, en difícil aprendizaje, la labor del espíritu. Tornarían las artes a una infancia nueva.5

Es de destacar, que el simple hecho de haber sido educados para mirar otra historia que sólo nos pertenece a la mitad, como resultado del mestizaje cultural, entendido este fenómeno según Spicer (1979), como aquel que: “Comprende aquellos fenómenos que resultan cuando grupos que tienen culturas diferentes entran en contacto directo y continuo con los subsiguientes cambios en la cultura general de uno o de ambos”. 6

Esto hace que se genere la necesidad de reforzar aquellos elementos esenciales que forman parte de nuestra verdadera identidad cultural. Y es ahí donde se hará énfasis, partiendo de la valorización que el estilo neoprehispanico aportó al arte latinoamericano. De esta forma “desempolvaremos” conceptos y visiones pertenecientes al Arte prehispánico.

Ahora bien, y como se insinuó en la introducción de este texto, trataríamos de explicar moderadamente eso de trabajo de campo “in situ” como testimonio nuestro y explicamos: Desde hace varios años y gracias a la providencia, un golpe de suerte y privilegios del azar, hemos tenido la oportunidad de visitar con interés particular incluido el turístico, algunas “ruinas” prehispánicas tanto en México y Guatemala (año 2015) como en Perú y Ecuador (año 2013).

De México visitamos su imponente y caótica capital Distrito Federal, donde yace Tenochtitlan <sup>(Ilus:1)</sup>, (Plaza del Zócalo en Ciudad de México <sup>(Ilus:2)</sup>. Catedral y Sagrario Metropolitano <sup>(Ilus:3)</sup>); el Palacio de Chapultepec <sup>(Ilus:4)</sup> y el Paseo de la Reforma <sup>(Ilus:5)</sup>. En Guatemala se visitó la Acrópolis de Tikal <sup>(Ilus:6)</sup> y de Perú el pre Inca templo de Pachacamac levantado en la ciudad de Lima <sup>(Ilus:7)</sup>, asimismo, la zona donde reposan majestuosa y misteriosamente las Líneas de Nazca <sup>(Ilus:8)</sup>. También el museo pre colombino de Ica <sup>(Ilus:9)</sup> y el Recinto Piramidal Arqueológico de Cahuachi <sup>(Ilus:10)</sup>; en Cuzco <sup>(Ilus:11)</sup> se visitó Sacsayhuaman <sup>(Ilus:12)</sup>, Ollantaytambo <sup>(Ilus:13)</sup> y Machu Pichu <sup>(Ilus:14)</sup>. En Ecuador se visitaron, específicamente en región de Quito, la Iglesia de los Jesuitas <sup>(Ilus:15)</sup>, el Colegio de San Andrés <sup>(Ilus:16)</sup>; la Basílica del Voto Nacional <sup>(Ilus:17)</sup>; el Templo de San Francisco <sup>(Ilus:18)</sup>; el Museo Nacional Arqueológico de Quito <sup>(Ilus:19)</sup> y el Museo Abierto Arqueológico Rumipamba y Rumicucho <sup>(Ilus:20)</sup>.

En esos mismos territorios de contacto directo in situ, con el testimonio patrimonial ante nuestros ojos y después de apartar el asombro y darle paso a la contemplación de belleza de los monumentos, observar la magnificencia, la escala, colores, técnicas constructivas y sensorialidad estética pues es lo que nos ha permitido adentrarnos en este maravilloso mundo ancestral con cierta propiedad de causa y proponer lo que ahora se podría convertir en trabajo final de grado en artes. Por lo tanto, la propuesta plástica versará en tratar de interpretar este lenguaje como aporte a la misma y donde profundizaremos en el estudio de la forma, materiales, técnicas, simbolismos y su significado. Nos apoyaremos así y dentro de todo el contexto en un paradigma acorde a ésta laboriosa problemática.

Ahora bien, y para la “apropiación” de esto último estudiaremos la estructura estética, la retícula, y el elemento compositivo, además del tipo de línea utilizada por sus creadores.

Tomando en cuenta que es indispensable el “retorno” del símbolo como elemento único comunicativo, que se manifiesta en el colectivo y la vida cotidiana, puesto que este tiene como fin la identificación de un grupo social y sus ideas; no así, un sello que plasma ideas vacías y superficiales, como ha sido visto y confundido erradamente hoy día.

En este sentido, la sociedad latinoamericana actual y todo lo concerniente al “arte” en general, se centra marcadamente en las culturas occidentales, dejando de un lado extraordinarias expresiones artísticas que lamentablemente no han sido lo suficientemente documentadas para tener el impacto y consecuente estudio a través del tiempo. Trataremos entonces de realizar una apropiación del neoprehispanismo por medio del lenguaje plástico, permitiéndonos retornar visual e icónicamente algunas de esas raíces culturales ancestrales.

Ahora bien, la propuesta final de la obra, debe entonces responder a las siguientes interrogantes: ¿Es posible mediante el desarrollo de una propuesta plástica llamar la atención sobre la revalorización de los símbolos ancestrales prehispánicos? y ¿Cómo construir una atmósfera espacial física y virtual que revele lo neoprehispánico?

---

5. Rojas, Ricardo. “El País de la Selva” Barnier, París 1907, pág. 64

6. Spicer, Edward. “Tres aproximaciones al mestizaje en América Latina Colonial”.  
Universidad de Chicago Press, USA 1907, pág. 34

## **1.2 Formulación de los objetivos**

### **Objetivo General**

Desarrollar una propuesta plástica-artística escultórica partiendo de la apropiación del estilo neoprehispanico.

### **Objetivos Específicos**

- Determinar el uso de los símbolos de algunas culturas prehispánicas, en base a sus aspectos tradicionales, culturales y esotéricos para el desarrollo efectivo de una propuesta plástica.

- Identificar los puntos de relevancia en los elementos formales, escultóricos y simbólicos de ese pasado artístico para tratar de generar una especie de marco referencial para su posterior análisis.
- Analizar cada uno de los elementos de las formas utilizados en la escultura y edificaciones a puntualizar como referentes y así plantear nuestro interés en el ejercicio visual.
- Elaborar una obra plástica en base a los criterios propios del arte neoprehispánico, como herramienta efectiva y pedagógica para el fortalecimiento de nuestra identidad.

### 1.3 Justificación

El presente trabajo especial de grado, se enfoca en temas relacionados a las culturas prehispánicas y el desarrollo de un estilo o género cultural denominado neoprehispánico, tomando en consideración símbolos, las formas y las retículas en sus aplicaciones artísticas, así como sus cosmogonías.

A pesar de la escasa información sobre este tópico en casi todas las asignaturas de historia del arte que forman parte del pensum de estudio de la Escuela de Artes Visuales y Diseño Gráfico de la Universidad de Los Andes en Mérida Venezuela, en las que se excluyen las culturas propias del Continente (como en la mayoría de los países que conforman Latinoamérica), trataremos de enfocarnos en el tema como ejercicio libre e intelectual.

Del mismo modo, ésta situación se refleja particularmente en la educación formal de Venezuela, que, si bien es cierto que el gobierno nacional venezolano en éstos últimos años, ha venido realizando algunos intentos de plasmar esta idea tanto a lo interno como en América, se ha evidenciado un fracaso en cuanto a la inclusión de la misma como un tema de interés solo por motivos políticos populistas.

Tal intento fallido ha sido ya visto desde hace mucho tiempo atrás con sus advertencias correspondientes, y en su mejor perspectiva por las teorías del filósofo venezolano José Manuel Briceño Guerrero, quien aseveró que: “el gobierno tiene un discurso salvaje” (*El Laberinto de los Tres Minotauros*, p. 50, 1994), fundamento que le atribuye al porqué Hispanoamérica sufre de identidad.

Es por ello que con el desarrollo de una propuesta plástica basada en la apropiación e interpretación del neoprehispanismo, se podrá no solo aportar nuestros conocimientos del tema en forma de obra, sino de tratar de rescatar al mismo tiempo, parte de la cultura identitaria de nuestros pueblos que yace olvidada. Asimismo, apostamos a que servirá para la creación de nuevas corrientes artísticas dentro de todas nuestras más evidentes limitaciones.

De manera pues, se tomarán como base iconográficas para su elaboración, el relieve como parte de una de las piezas que conformarán la obra: El Universalismo Constructivo, ya que se regirá por conocimientos artísticos ancestrales para ser fusionados con lo moderno y revolucionario, sin perder la esencia prehispánica y su significado, como aquello que no es necesariamente del pasado, sino que perdura y se mantiene en el tiempo; ya que como bien lo dijo Rojas, R “el arte es el más alto florecimiento de una civilización” (1971, p.58),

Así mismo, dicha propuesta versará, como acercamiento simbólico del color, aquél que encierra un significado místico, el cual se basaba en un principio de pensamiento agradecido o de adoración, y siendo el origen de la creación de tales producciones artísticas.

Sin embargo, queremos destacar que la elaboración de una obra virtual basada en nuestra propuesta plástica y tomando como “prestado” la estructura de un edificio, nuestro trabajo se desarrollará solo en las “adaptaciones” compositivas de la morfología, y quizás decorativas o estéticas, más no en un desarrollo proyectual, mucho menos estructural de cálculos y medidas tan complicados que solo los arquitectos y luego los ingenieros son los que pueden traducir éstas habilidades profesionales en la posterior forma construida.

## **1.4 Propósito**

Evidenciar mediante el desarrollo en físico y la posterior digitalización el proceso de creación de la obra, de modo que se aplique la teoría de la instalación, propia del arte y del diseño actual del siglo XXI. Permitiéndose entonces a través de ello mirar hacia nosotros como la raíz que nos conecta inmediatamente al lugar del que venimos, y consecuentemente el recordatorio de nuestros valores culturales que nos identifican, y de los que a su vez estamos adheridos.

## **Capítulo II: Marco Teórico**

### **1.2 Antecedentes Históricos**

Durante la década de 1880, surgió en América Latina una corriente plástica, literaria y arquitectónica que la bibliografía crítica internacional ha denominado como Neoprehispánico. Si bien tiene antecedentes previos que se remontan a la mitad de dicho siglo, el uso de elementos compositivos, temas y ornamentos tomados del arte precolombino americano, tuvo su auge cuando México y Ecuador construyeron en la Feria Internacional de París sus pabellones, en 1889, al pie de la Torre Eiffel.

Más tarde algunos otros países fueron asumiendo varias de las corrientes internas que tomó el movimiento, en especial Perú, Bolivia, Ecuador, Colombia, Cuba y tardíamente Estados Unidos y Argentina. Este movimiento se enraizó con las búsquedas de un nacionalismo, cualquiera que sea la interpretación que a esto se le haya dado, y de allí que en toda América Latina surgió en forma paralela al movimiento Neocolonial.

Su base fue siempre, por lo menos en sus orígenes, una reivindicación de los altos valores que el arte y la arquitectura prehispánicos tuvieron, y en la pintura y escultura la monumentalidad y el alto grado de heroísmo que los modelos indígenas presentaban para el academicismo decimonónico. Es así que el movimiento, por lo menos hasta 1930, no tuvo ribetes ideológicos más profundos que esto.

### **Antecedentes de la Arquitectura Neoprehispánica en América**

Las primeras reivindicaciones nacionales de una arquitectura que expresara rasgos de los elementos formales de las manifestaciones prehispánicas, se plantearon en rigor en el siglo XIX. En efecto, tanto el Monumento a Cuauthémoc (Ilus:21), inaugurado en el Paseo de La Reforma de la capital mexicana en 1887, cuanto el Pabellón de México (Ilus:22) para la Exposición de París de 1889 señalaron hitos que mostraban la aceptación de estos lenguajes en el contexto de una arquitectura oficial teñida por el academicismo francés. Esta arquitectura neoprehispánica, como la denominó Daniel Schávelzon, tenía un antecedente en la maqueta a escala natural del templo de Quetzalcóatl, en Xochicalco, realizada para la Exposición de París de 1867, aunque curiosamente no fue costada, al menos oficialmente, por México. En estos proyectos los autores tomaron lo fundamental de las ilustraciones de libros de arqueología; "¡Era tan fácil hurgar en libros y sacar

de sus láminas sus motivos arquitectónicos! Porque no se crea que los señores arquitectos se molestaban en ir a estudiar las ruinas prehispánicas. Para el edificio de la exposición de 1889, en París, confiesan haber sacado todo de lord Kingsborough, Waldeck, Dupaix, Charnay y Chavero. A ello agrega Anda Alanís Ante la ausencia de un trabajo arqueológico científico y metódico, el mundo prehispánico era más imaginado que real. Esto permitió a los artistas explorar un territorio virgen y colmado de riquezas visuales que podían ser ensambladas para crear fantasías llenas de exotismo, de un mundo que destacaba más por su extrañeza, que por sus posibles referencias de identidad nacional. Sin embargo, en 1895, el propio Luis Salazar proponía que, estando ya maduro el campo de las ideas para inspirarse en las monumentales construcciones arqueológicas que tenemos, se (pasase al campo de la acción creando una arquitectura moderna nacional". Mientras en los noventa se daban en México estas discusiones en torno a la validez del estilo neoprehispánico en la arquitectura, en otras latitudes americanas se estaban construyendo obras que seguían esa línea. En 1893, durante la World's Columbian Exposition en Chicago, el director de la sección arqueológica Frederick Putnam, director asimismo del Harvard's Peabody Museum, se inclinó porque el Anthropology Building presentara decoraciones extraídas de ruinas mayas. Edward Thompson, cónsul estadounidense en Mérida y quien había realizado varias exploraciones y participado en excavaciones, fue el encargado de llevarlas a cabo. Este edificio presentó una colección de artefactos y relieves mayas, además de una colección de 162 fotografías tomadas en sus expediciones por Alfred Percival Maudslay y Teobert Maler a partir de 1880.

Estas realizaciones tenían un antecedente en Estados Unidos en la residencia Tuxedo para Pierre Lorillard, que el arquitecto Bruce Price construyó en Nueva York en 1885, con referencias a formas precolombinas. En el extremo sur del continente, y casualmente también en 1893, el arquitecto italiano Tebaldo Brugnoli construía el mausoleo de Nazario Elguin y familia en el Cementerio Central de Santiago de Chile, en estilo "neoazteca", coronando su obra con una figura de la diosa Coatlicue que venía a ocupar el sitio que habitualmente se destinaba a la cruz. Así pues, sin saberlo, Brugnoli se ceñía a una de las escasas tipologías que los más severos críticos del estilo neoprehispánico en México aceptaban como válidas. En efecto, un conocido artículo firmado en 1899 bajo el seudónimo Tepoztecaconetzin Calquetzani, a la vez que atacaba la incorporación de elementos precolombinos en los edificios contemporáneos, lo que tildaba de "inútil y quimérica empresa, afirmando a la vez que las disposiciones generales de la arquitectura mexicana antigua

pugnaban por completo con nuestras necesidades", convalidaba la utilización del estilo en monumentos públicos y funerarios:

Hay una clase de edificios que por su misma índole pueden exceptuarse de las consideraciones que dejo apuntadas; edificios que tienen carácter histórico por excelencia, que no deben satisfacer a condiciones utilitarias y que siempre que haya motivos especiales pueden representar, sin menoscabo de las leyes del arte, cualquiera de las arquitecturas de los aborígenes de México: me refiero a los monumentos conmemorativos.

Para ese entonces la propia Ecole des Beaux Arts tomaba parte en el debate que impondría la visión del eclecticismo, aquella corriente que recurría al repertorio de formas prestigiadas provenientes de cualquier momento histórico y de cualquier geografía.

El tratadista Barberot en 1891 nos hablaba de un "style mexicain" y de un "style peruvien" que exponía esta visión arqueologista y romántica, que toleraba todas las historias remotas, pero no las realidades próximas. Esa adscripción a lo exótico y arqueologista puede verse en la misma exposición parisina de 1889, en que junto a la torre Eiffel, símbolo de la osadía tecnológica, el arquitecto Garnier levantaba unas casas aztecas e incas en una versión bastante folklórica. El pabellón mexicano era a la vez una curiosa mezcla de ornamentos mayas y aztecas, que interactuaban en un contexto variado de pastiches finiseculares.

De todas maneras, la arquitectura veía limitado su campo de acción y sus diseñadores eran ya conscientes de la existencia de una crítica que les sería inflexible en cuanto pensarán en proyectar valiéndose de los elementos precolombinos. Un nuevo golpe de gracia lo produciría en 1900 el trascendental libro "Las ruinas de Mitla y la arquitectura nacional" de Manuel F. Álvarez, quien no se mostraba dubitativo en atacar directamente el ornamentalísimo, adelantándose visionariamente a las polémicas de los años veinte:

"Últimamente hemos visto aparecer letras aztecas, como si los indios hubieran conocido el alfabeto y no hubieran existido en la edad media letras con adornos semejantes a los nuestros, como se puede ver en la gramática del ornato de Jones.

También hemos visto un piano zapoteca, como si en aquella época hubiera sido conocido el piano, y en el que, prescindiendo de la forma propia, conveniente y elegante, se ha hecho un mueble tosco y pesado con unas grecas grabadas en los frentes, como si pudiéramos llamarnos aztecas por llevar un dije azteca en la cadena del reloj.

No será difícil que veamos aparecer un vagón eléctrico azteca, porque en la caja se pinten unas grecas indias. Basta de empleos impropios y hasta ridículos, y dediquémonos mejor a vulgarizar el arte del dibujo, para conocer y apreciar la belleza de una obra de arte, para tratar con acierto y procurar el desarrollo del arte, y alcanzar con éxito el ideal de lo útil, lo verdadero y lo bello, esa trinidad del arte.

## **Avance Sobre las Artes Plásticas Iberoamericanas del Costumbrismo al Indigenismo**

La huella que los debates nacionalistas y americanistas fueron dejando en el arte del continente comenzó a vislumbrarse durante la primera década del XX, con la paulatina consolidación de las dos tendencias temáticas más representativas como fueron el paisaje y la pintura de costumbres. En la Argentina, artistas como Cesáreo Bernaldo de Quirós o Carlos Ripamonte hicieron del gaucho su leitmotiv pictórico, mientras Fernando Fader convirtió a las sierras de Córdoba en paisaje nacional por antonomasia. Los tres nombrados más otros artistas estuvieron en sus inicios ligados al grupo "Nexus", cuya exposición de 1908 fue en cierta medida un anticipo de lo que después sería el Salón Nacional a partir de 1911.

### **Americanismo e Indigenismo Ideológico**

En 1916 Manuel Gamio, Inspector General de Monumentos Arqueológicos de la República y Director de la Escuela Internacional de Arqueología y Etnología Americanas, publicaba "Forjando Patria" donde teorizaba acerca de los derroteros más convenientes para alcanzar un "arte nacional, que es una de las grandes bases del nacionalismo". Reflexionaba sobre el pasado refiriéndose a un arte creado a partir de la invasión mutua de lo español y lo prehispánico, el cual había pervivido hasta entonces en la sociedad: La clase indígena guarda y cultiva el arte prehispánico reformado por el europeo. La clase media guarda y cultiva el arte europeo reformado por el prehispánico o indígena. La clase llamada aristocrática dice que su arte es el europeo puro. Dejemos a esta última en su discutible purismo, por no sernos de interés y consideremos a las dos anteriores. Gamio propone como solución para alcanzar un arte nacional: acercar el criterio estético del primero hacia el arte de aspecto europeo e impulsar al segundo hacia el arte indígena. Cuando la clase media y la indígena tengan el mismo criterio en materia de arte, estaremos culturalmente redimidos.

Mientras esto sucedía en el centro neurálgico del debate nacionalista, la arquitectura neoprehispánica comenzaba a tener presencia en otras regiones. En Mérida de México, en 1919, el arquitecto Manuel Amábilis, formado en L' École Spéciale d' Architecture de París entre 1908 y 1913, diseñaba y construía con la colaboración del ingeniero Gregory Webb, el Sanatorio Rendón Peniche <sup>(Ilus:23)</sup>, notable conjunto en el que se amalgamaban la modernidad funcionalista con una muestra ornamental de reminiscencias mayas, en especial del estilo Puuc.

En los años treinta hubo una suerte de furor por el estilo maya, con edificios tan paradigmáticos como el "Maya Building" de Frans Blom en la Chicago Century of Progress World's Fair (1933) <sup>(Ilus:24)</sup> inspirado en una porción del cuadrángulo de las monjas de Uxmal, y el "Federal Building" de la California Pacific International Exposition en San Diego (1935) <sup>(Ilus:25)</sup> como consecuencia de la reconstrucción del Palacio del Gobernador de Uxmal. Esto se puede ligar al interés que surge en los Estados Unidos en esa época por la obra de los muralistas mexicanos, a lo que podríamos añadir la larga lista de exposiciones de arte prehispánico realizadas en distintas ciudades, potenciadas en varias ocasiones por el Panamericanismo que emanaba del gobierno norteamericano, o a la formación de importantes colecciones de arte precolombino como la del propio Nelson Rockefeller. En los demás países esta vertiente indigenista se produjo más que nada como consecuencia de la crisis del modelo europeo originado en la primera guerra mundial, surgiendo en forma paralela a las corrientes americanistas que comenzaron tempranamente a manifestarse en el campo literario. Cuando Ricardo Rojas publicó en 1909 "La Restauración Nacionalista" vino a consolidar una lectura que desde diversas ópticas realizaban Rubén Darío, José Enrique Rodó y, desde una prédica social, Manuel Ugarte. Los primeros textos sobre arquitectura, como los del mexicano Federico Mariscal y el argentino Martín Noel, venían a testimoniar estas preocupaciones, aunque con un acento más hispanista que indigenista.

Ángel Guido planteaba la necesidad de los nuevos horizontes del mundo indígena y colonial americano, afirmando: hoy, que el Arte Americano comienza a cansarse de su eterna imitación europea, y vuelve los ojos hacia lo recónditamente nuestro, tiene en el barroco Indo español el ejemplo admirable de cómo un arte europeo puede, con espontánea dignidad, hacerse hondamente americano, mediante una imbricación espiritual profunda con el hombre de la tierra fuertemente unido al paisaje. ¡Ojalá este acendrado y visceral amor por la tierra, se convierta en permanente ideal del arte nuevo de nuestra América Redescubierta!

## Del Pensamiento a la Acción

Temprana expresión del interés pre hispanista en la Argentina fue el "Proyecto de sala de música decorada con elementos americanos" que el pintor catalán Lorenzo Piqué, radicado en Buenos Aires, presentó al V Salón Nacional de Bellas Artes en 1915, inspirándose en sus estudios sobre el arte precolombino. En 1920 los arquitectos Héctor Greslebin y Ángel Pascual, argentino y sevillano respectivamente, presentan al X Salón el proyecto de "Mausoleo Americano" <sup>(Ilus:26)</sup> que fue galardonado con el Premio Americano "ante la evidencia de una estilización autóctona modernizada", según se dijo.

Este proyecto singular y ecléctico combinaba elementos provenientes de México, Yucatán <sup>(Ilus:27)</sup> y Tiahuanaco <sup>(Ilus:28)</sup>, convirtiéndose quizá en el primer ejemplo de aculturación de extracción prehispánica, entre lo azteca, maya e inca, que aspiraba a crear un "Renacimiento Americano al decir de sus autores. La elección del asunto recayó sobre un motivo funerario, 'un mausoleo', por ser este el tema tratado con más profusión en la bibliografía usada... El mausoleo no debía tampoco de ser ni una chulpa ni una huaca, sino un enterratorio moderno, situado en un recinto cuyas líneas fueran concordantes con las suyas y así la uniformidad de los monumentos que le rodeasen haría, a lo lejos, resaltar su característica silueta.

Al año siguiente, en 1921, Pascual insiste en la misma senda y presenta al 11º Salón Anual de la Sociedad Central de Arquitectos -siendo premiado con Medalla de Oro- el proyecto de "Mansión Neo-Azteca" hablando de "la imprescindible necesidad de proyectar según la modalidad del pueblo mexicano antiguo partes de construcción, decoraciones y muebles que ellos, pertenecientes a una civilización más atrasada, desconocían.

Para alcanzar su objetivo, proyectó "primero un hotel privado en estilo Luis XVI, el más común entre nosotros y después, respetando en un todo la distribución y casi en la totalidad la silueta exterior, fue mediante anteproyectos intermediarios operando el cambio de estilo hasta llegar al proyecto que se presentó y que, repito no era azteca puro, porque no podía ni debía serlo pero sí neo-azteca. Lo curioso del caso es que ninguno de los motivos utilizados por Pascual era de procedencia azteca, sino que eran elementos mayas de Yucatán. Cabe señalar asimismo que Pascual desconocía las obras que se habían realizado en México en estilo neoprehispánico. También en esos años se construyó, en la residencia de los señores Enrique Saint y Andrea Manceaux, sita en la calle Arenales de Buenos Aires, una sala de estar familiar con paredes cuyo revoque simulaba piedras incaicas, reproduciendo el muro externo del Hatunrrumiyoc.

El conjunto incluía unos pocos nichos trapezoidales e inclusive una réplica de la famosa "piedra de los doce ángulos" de la capital del imperio inca. Este gusto por lo cuzqueño fue potenciado en esos años por la actuación en Buenos Aires, de la Compañía Peruana de Arte Incaico que pusiera en escena la obra "Ollantay", gran éxito teatral de 1923 a la que haremos mención luego.

En el mismo año, Eric Boman y su discípulo, el arquitecto Greslebin a quien referimos anteriormente, editaron la obra "Alfarería de estilo draconiano en la región diaguita" en la que a la par de rescatar motivos brindaban pautas para su aplicación moderna. Greslebin continuó en la misma línea, manifestando su deseo de "conseguir para América un arte nuevo, inspirado en sus motivos autóctonos, pero que haga también honor a los antecedentes que lo inspiran", con lo cual quedaba clara su postura de combatir las realizaciones de tinte prehispanista que no iban a la raíz del asunto, quedándose solamente en una fase puramente decorativa y epidérmica; Greslebin hablaba de "simples entusiasmos desordenados, irreflexivos, que tanto debilitan nuestro carácter nacional", lo que hace suponer que este género de artistas tiene una dosis tal de suficiencia, que creen haber logrado la culminación de un arte al transportar a su papel dos líneas torcidas o escalonadas o cuatro gatos americano.

Estas tendencias decorativas primaron en los lugares donde no existían realmente antecedentes indígenas culturalmente fuertes. Esto explica el éxito del "neo-maya" en Estados Unidos, particularmente en Miami y en Los Ángeles. Sin dudas que la adopción de ciertas decoraciones y volúmenes de esta procedencia por parte de Frank Lloyd Wright (en las casas Hollyhock, Millard, Storer, Feedman y Ennis), quien impulsó la difusión del estilo. Con menos calidad, pero con vigor expresivo se haría en 1926 el Hotel Monrovia Community con relieves cercanos a los de Chichén Itzá y el Teatro Maya (1927) inspirado en Uxmal. Esta corriente llegó también a Cuba donde los eclécticos arquitectos Govantes y Cabarrocas realizaron el Teatro Lutgardita, expresión del "arte maya moderno" según afirmaba Enrique Luis Varela. En la misma línea podemos encuadrar el proyecto neo-maya del cubano César Guerra Massaguer para el Faro de Colón (1927). Pero, sorpresivamente, se configuró en la misma década de los 20 un cuerpo de teoría que trataba de demostrar que la modernidad de los rascacielos era sin embargo tributaria de la arquitectura prehispánica.

El mexicano Francisco Mujica y Diez de Bonilla, vinculado originariamente a Gamio, fue quien impulsó estas ideas en Europa y Estados Unidos, comenzando con su libro sobre los

Rascacielos (1925) y continuando con la Exposición de obras americanistas que hizo en París en 1927. La importancia de este aporte es que por primera vez se trataba de introducir una visión americana historicista para integrarla a la arquitectura de vanguardia como señalaremos más adelante al hablar de su obra.

En el Perú el escultor español Manuel Piqueras Cotolí, radicado en Lima en 1919, abordaría la creación de un nuevo estilo "neoperuano" con una visión de síntesis racial. Piqueras Cotolí afirmaba que "Estudiando la Raza Nueva, aun en formación, se perciben la influencia española e indias y, al cruzarse los estilos español y aborigen deben combinarse como los seres vivos de los cuales biológicamente considerados pueden llegar a formarse una sub-raza. Sus obras más sobresalientes dentro de esta propuesta serían la Escuela de Bellas Artes de Lima (1924), el Pabellón del Perú en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929) y el proyecto para el Santuario de Santa Rosa de Lima que dejó inconcluso a su fallecimiento en 1937. Esta última obra fue completada en sus aspectos de diseño por el arquitecto Héctor Velarde y presentada en el Congreso Internacional de Arquitectos que se realizó en Washington en 1939. Allí Velarde explicaba que la idea de Piqueras Cotolí "expone una estilización y fusión de elementos de índole incaica con composiciones y motivos coloniales, dándole al conjunto un sello de modernidad actual y un significado profundamente nacional. Piqueras Cotolí hizo un Plan de Estudios para Bellas Artes diciendo que "sólo cuando un pueblo se reconcentra en su yo, lo afirma, lo define, se repliega sobre sí mismo: solo en ese momento llega el momento de la expansión, estalla, no cabe dentro de él. En su obra cumbre, el Pabellón de la Exposición Iberoamericana de Sevilla, defendió su criterio diciendo que no era un pintoresco, sino monumental". Y agregaba: "es un palacio melancólico, como el espíritu quieto, sobrio, porfiado y heroico de los incas.

En el Perú esta idea de la "Fusión hispano indígena" como la llamara Angel Guido en 1924, tuvo realmente mucho eco. Por una parte, Emilio Harth Terré mezcló elementos en varias de sus obras y hasta Malachowski propondría una alternativa indigenista para el Museo Arqueológico Larco Herrera (hoy de la Cultura Peruana). En el llamado Parque de la Reserva, diseñado por el ecléctico arquitecto francés Sahut hacia 1929, se construyó la Fuente Incaica de M. Vázquez Paz y la "Huaca" del pintor José Sabogal.

El Museo de Antropología en Magdalena Vieja mostraba también los códigos de las decoraciones neoincaicas que se prolongarían en el Pabellón peruano de la Exposición de París de 1937 y en interesantes obras del arquitecto Enrique Seoane Ros. También Bolivia habría de

producir una serie de obras inspiradas en las propias tradiciones de su pasado prehispánico. El arqueólogo Arthur Posnansky hizo su residencia, luego Museo Nacional, inspirada en la arquitectura y la cerámica tiawanacota, con una decoración saturada que se proyecta hasta las rejas del edificio. Fue sin embargo el paladín del movimiento moderno en Bolivia, el arquitecto Emilio Villanueva, formado en París, quien en 1928 proyectó la obra más famosa de esta corriente indigenista, el Estadio Hernando Siles. En general el partido arquitectónico responde a la formación académica de Villanueva, pero la decoración recurre a la réplica mimética de motivos de la llamada "Puerta del Sol", los signos escalonados y los frisos de formas quebradas; sin embargo, el Estadio fue lamentablemente demolido en 1974. Contemporánea a estas obras, el Concurso de anteproyectos para "El Monumento a la Independencia en Humahuaca" realizado en 1928 daría paso a una serie de propuestas indigenistas realizadas por autores argentinos. Particularmente el que se presentó bajo el lema "Humahuaca" mostraba una curiosa estilización de una Esfinge con motivos tiawanacotas. La obra ganadora, presentada bajo el lema "Tupac Amaru", y que correspondió a Ernesto Soto Avendaño, fue de las pocas que no recurrió en forma masiva a los lenguajes y formas precolombinas para definir su estética. Para ese entonces las artes decorativas y aplicadas, y las referencias al pasado prehispánico en la estética contemporánea encontraban ya firmes detractores. Daniel Marcos Agrelo, refiriéndose al citado concurso, apuntaba: "salvo honrosísimas excepciones, los bocetos presentados están todos fuera de tema. Efectivamente, pocos son los escultores que en esta oportunidad han podido liberarse de la nefasta manía de reproducir servilmente, motivos y elementos de pasadas civilizaciones indígenas de América. Aparte de que no hay razón histórica ninguna para que tales elementos intervengan significativamente en el monumento conmemorativo de hechos, en que casi nula fue la actuación del elemento aborigen, la abrumadora reproducción fotográfica de ese elemento decorativo, se convierte en una obsesión.

No obstante, estas reticencias, esta vertiente ideológica y estética tuvo continuidad, tanto que no sorprende el hecho de que en 1939 se editara en la Argentina el periódico titulado "Indo Argentina", dirigido por el Dr. Pizarro Crespo que reivindicaba la indigenización del país para liberarse del "postizo aparato intelectualista europeizante.

## **Culminación de los Intentos**

Mientras esto ocurría en la Argentina en 1928, al mismo tiempo en México se construía una de las obras más significativas de cuantas se realizaron en estilo neoprehispánico. Se trataba de La

Casa del Pueblo, de estilo neomaya, ubicada en el barrio de La Mejorada, en Mérida, obra del arquitecto italiano Angel Bachini, quien en 1926 había ganado el concurso organizado por el gobernador Alvaro Torre Díaz, para tal efecto. Frente a él se ubica el monumento a Felipe Carrillo Puerto con pedestal que incorpora algunas decoraciones indigenistas.

El arquitecto mexicano Manuel Amábilis recurrió a las decoraciones mayas en numerosas obras como la fuente con columnas en forma de serpientes emplumadas que levantó en la desaparecida glorieta Riviera en la ciudad de México (1926), el pabellón mexicano de la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929), tanto en la fachada principal como en la fuente localizada en la parte posterior, y en la fuente del Parque de las Américas de Mérida (1946). El propio Amábilis afirmaría que su proyecto de pabellón respondía al propósito de "demostrar que nuestro arte arcaico nacional puede solucionar los modernos problemas de edificación, sin perder ninguna de sus características, adaptándose a todas las estructuras y a todas las necesidades de nuestro confort moderno, lo cual venía siendo el quid de la cuestión de las polémicas en torno a la arquitectura neoprehispánica, como vimos desde finales del XIX. Amábilis había tenido otro estímulo al serle otorgado en Madrid, por la Real Academia de San Fernando, el Premio de la Raza en el IX Concurso Anual. El mismo había sido convocado en 1927, siendo el tema del mismo la arquitectura precolombina.

De los siete trabajos presentados, cinco correspondían a la arquitectura prehispánica de México, siendo sus autores el citado Marquina, Amábilis, Antonio Vidal Isern y dos anónimos, presentados bajo los lemas "Hispano-Americano" y "Anáhuac". Del Perú, Luis A. Pardo presentó una tesis doctoral sobre el Cuzco de la era megalítica. El conjunto se completaba con un trabajo llegado desde Buenos Aires, enviado por Manuel Torres Armengol, titulado "Proyecto de arquitectura precolombina adaptada a monumento moderno". El de Amábilis recibió el primero y único premio, consistente en su aceptación como Miembro Correspondiente de la Academia y una Medalla de Oro, reconociendo no obstante el jurado que el de Marquina reunía méritos equivalentes al de aquel.

## **Avance Sobre las Artes Plásticas Iberoamericanas del Costumbrismo al Indigenismo**

La huella que los debates nacionalistas y americanistas fueron dejando en el arte del continente comenzó a vislumbrarse durante la primera década del XX, con la paulatina

consolidación de las dos tendencias temáticas más representativas como fueron el paisaje y la pintura de costumbres. En la Argentina, artistas como Cesáreo Bernaldo de Quirós o Carlos Ripamonte hicieron del gaucho su Leit Motiv pictórico, mientras Fernando Fader convirtió a las sierras de Córdoba en paisaje nacional por antonomasia. Los tres nombrados más otros artistas estuvieron en sus inicios ligados al grupo "Nexus", cuya exposición de 1908 fue en cierta medida un anticipo de lo que después sería el Salón Nacional a partir de 1911.

La exposición del centenario en 1910, en Buenos Aires, había señalado el éxito del catalán Hermenegildo Anglada Camarasa, pintor al que a partir del año siguiente habrían de rodear jóvenes artistas argentinos como Tito Cittadini, Gregorio López Naguil, Rodolfo Franco, Alfredo González Garaño, Aníbal Nocetti y Jorge Bermúdez. También formaron parte de este contingente los literatos Ricardo Güiraldes y Oliverio Girondo, inclusive el primero intentó consustanciarse con el aprendizaje del dibujo. Acorde con su línea decorativista, Anglada inculcó a sus discípulos el interés por las decoraciones escenográficas de los ballets rusos, cuyo impacto en París, a partir del estreno en 1909 de "El Príncipe Igor" de Sergei Diaghilev, fue de notoria importancia. La huella que ellos dejaron directamente en artistas como Franco, López Naguil o el mexicano Montenegro, o indirectamente en el argentino Jorge Larco, reconocido discípulo del mexicano, es evidente.

No en vano estos nombres habrían de ser a partir de los años veinte los escenógrafos artísticos más reconocidos de la Argentina. A ellos habría que sumar a Héctor Basaldúa, de generación posterior ya que su formación parisina data justamente de los veinte, pero que prestó una atención primordial a las escenografías de los rusos y a las de Picasso, también volcado con fuerza a este tipo de expresión. Uno de los compañeros de Basaldúa en París fue el escultor Pablo Curatella Manes quien ilustró con grabados al boj, una edición limitada y muy poco conocida de la obra de teatro "Ollantay". En la misma línea escenográfica, mencionamos antes que en 1923 se presentó en el Teatro Colón de Buenos Aires, patrocinada por la Comisión Nacional de Bellas Artes que dirigía Martín Noel, la Compañía Peruana de Arte Incaico que puso en escena la obra "Ollantay". Luis Valcarcel, catedrático del Cuzco, realizó una disertación con vistas cinematográficas y música ejecutada al piano para explicar los contenidos de estas obras.

El pintor Rodolfo Franco realizó un cartel muy ponderado, mientras que los pintores Jorge Bermúdez y Pío Collivadino realizaron las decoraciones. Los músicos López Buchardo y Calusio colaboraron en la instrumentación de las páginas sinfónicas. El espectáculo alcanzó gran resonancia y el crítico de música Julián Aguirre escribió entonces: "Su novedad o rareza en el sistema tonal

consiste en que no emplean la sensible alterada y en que oscilan constantemente entre los dos modos mayor y menor, que en la música universal se define por uno o por otro totalmente. La estructura de estas obras es idéntica en la música a lo que es el arabesco en la pintura: un dibujo repetido geométricamente y decorado de diversas maneras. Alfredo Guido fue posiblemente el artista argentino que testimonió más fielmente en el primer cuarto de siglo el intento de integración de las artes.

Su papel fue de notoria importancia no sólo en la pintura (fue premiado en el Salón Nacional de 1924 por su "Chola desnuda") o en los muebles decorativos, sino también en otras facetas como el grabado, donde descolló y alcanzó reconocimiento internacional. Su papel rector se prolongó en las páginas de la revista editada por el Círculo de Bellas Artes de Rosario, resueltamente inclinada a lo autóctono. Allí se podía leer: "Geográficamente, Rosario, es ciudad llamada a cumplir un destino sancionado por leyes inmutables: el de plasmar el carácter de la argentinidad. Su privilegiada posición de punto medio -entre la Buenos Aires cosmopolita, tentacular, ultramoderna, y sin estilo, y el interior nativo, poemático, con su sello de hondo americanismo, donde se ha recogido el alma autóctona que le adjudica un rol de singular virtud, tal vez, el de la realización del sueño grandioso de EURINDIA que forjó Ricardo Rojas, antípoda de maese Alberto Gerchunoff. Además de Guido, Gerbino y Pardo de Tavera, destacaron en la creación de mobiliario "neoprehispánico" el Ministro argentino en Bolivia, doctor Horacio Carrillo, quien dirigió la fabricación de los muebles de "estilo incaico" para la Legación Argentina en La Paz, y los artistas Alfredo Corengia y Emilio Mauri, de destacada presencia en la III Exposición Comunal de Artes Aplicadas e Industriales celebrada en Buenos Aires entre 1927 y 1928. Así mismo, en la revista *Áurea* se hace referencia a los dos stands presentados por Corengia, en los que exhibió desde proyectos de palacios renacentistas hasta decoraciones de interior "precolombianos". "El proyectista Corengia, teniendo en cuenta todos los pormenores del arte precolombiano, se ha esmerado en la distribución general del ornato escultórico, tanto en los muebles como en los detalles arquitectónicos, obteniendo del arte incásico, duro y pesado en su origen primitivo, una forma noble y hasta armónica para un interior imponente.

La aplicación de lo autóctono a las artes fue también apoyada por figuras como Ricardo Rojas. En 1930 contrapuso las posibilidades de los artistas americanos en este sentido con las realizaciones que se estaban llevando a cabo en Europa. Es por ello que la última Exposición de Artes Industriales realizada en París -escribió-, la cual ha provocado el comentario de estetas como

Camille Mauclair, de la generación anterior, y de la nueva, como Paul Gerald, ha comprobado que en aquel concurso cosmopolita de artistas revolucionarios que pugnan por crear formas nuevas, nada nuevo han creado, y sólo aciertan a buscar en la arqueología y el exotismo las adaptaciones o recreaciones necesarias a la vida moderna. Copien ellos a Asiria, al Egipto, a la Indochina. Tomemos nosotros los americanos nuestra propia fuente de inspiración en América y daremos al mundo un arte nuevo.

## **Modernidad Internacional y Decadencia de la Arquitectura Neoprehispánica**

Inmersos ya en los años treinta, otro artista vinculado a la exposición sevillana iba a realizar una destacada labor dentro de la arquitectura neoprehispánica, en especial en lo que a la faz decorativa respecta. Se trataba del colombiano Rómulo Rozo, que se radicaría en México en 1931. Entre sus obras más significativas debemos señalar las decoraciones de la Escuela "Belisario Domínguez" (Ilus:29) y el Hospital Morelos en Chetumal (Quintana Roo) (Ilus:30), construidos entre 1937 y 1938 a iniciativa del Gobierno Revolucionario de Lázaro Cárdenas, y la ornamentación de un Arco Maya en Ticul (Ilus:31), para la Secretaría de Recursos Hidráulicos, aunque estos trabajos habrían de ser superados por el Monumento a la Patria en Mérida (1944-1956) (Ilus:32), concluido por Rozo sobre diseño de Amábilis.

La colaboración entre ambos artistas se extendería a la fachada del edificio del Diario del Sureste en la misma ciudad (1946). La obra neomaya más importante sería, sin embargo, el parque "de Las Américas", obra de Manuel Amábilis y su hijo Max, que fue inaugurado en 1946. En el interior de Yucatán encontramos otras obras significativas en estilo neomaya, como el Mercado Municipal de Tekit (Ilus:33) o los Palacios Municipales de Hunucm (Ilus:34) y Oxcutzcab (Ilus:35). En esta última localidad sobresale la estación del ferrocarril iniciada a comienzos de los cuarenta.

En los años 40 va a ser el peruano Enrique Seoane Ros, un precursor de la modernidad arquitectónica, quien tome la última posta de los intentos, realizando varios proyectos arquitectónicos en los que introduce lenguajes neoperuanos. En su producción destaca el Edificio Wilson (Ilus:36) (1945-1946) en la avenida Garcilaso de la Vega en Lima. "La coronación del volumen está formada, esta vez, por el sexto y séptimo nivel, ornamentados con dibujos estilizados que recuerdan a la cultura Chimú", esta vertiente decorativa no sería abandonada por Seoane, bajo el convencimiento de que sea la arquitectura hay que adornarla.

### 1.3 Bases Teóricas

#### **El Arte Precolombino y la Formación Educativa para un Arte Nuevo Americano**

La colección de dibujos que el arquitecto mexicano Francisco Mujica Diez de Bonilla realizó desde 1917 y que fue difundiendo en América, Estados Unidos y Europa, actuó como movilizadora de una política de aprendizaje, no solamente de destrezas de dibujo sino también de desarrollo de un gusto artístico y decorativo.

Ya podemos recordar como los trabajos de los arqueólogos Wagner sobre la cerámica chaco-santiagueña en Argentina había influido en las estilizaciones geometrístas del “art déco” regional. Por ello una de las facetas que nos merece una especial atención es la referida a la repercusión que el rescate de las formas y los lenguajes de las artes prehispánicas tuvieron en el ámbito de la educación artística, como medio para orientar la docencia en las escuelas primarias.

Fue también Ricardo Rojas, (teórico citado en este texto en varias ocasiones) quien mostró un particular y temprano interés por integrar las tradiciones indígenas a la educación artística. Así, en 1914, proyectó la fundación de una Escuela de artes indígenas en la Universidad de Tucumán, sosteniendo que, en lugar de una vaga escuela de bellas artes, convenía fundar un instituto de artes decorativas inspirado en el estilizamiento de modelos regionales y en las imágenes de la arqueología indígena, pero adaptando todo ello a las necesidades de la industria y de la vida modernas. Unos diez años después, en 1924, publicaría Rojas una de sus obras paradigmáticas: "Eurindia (Ensayo de estética sobre las culturas americanas)" en la que propendía a conciliar la emoción indígena con la técnica europea, mostrando, como él decía, la unidad cíclica de todas las artes, y extendiendo nuestra nacionalidad artística a todo lo americano.

En la práctica, la construcción de su casa (hoy Museo "Casa de Ricardo Rojas") en la calle Charcas de Buenos Aires, Argentina por parte del también arquitecto Ángel Guido, obra comenzada en 1927, puede signarse como el ejemplo que sintetizó la doctrina "euríndica" del propietario de la residencia. Guido planteó allí una fusión de estilos, desde los lenguajes tomados de la Puerta del Sol de Tiahuanaco hasta los inspirados en el frontis de la Casa del Moral y la portada lateral de la Compañía de Jesús, ambas de Arequipa, o la histórica Casa de Tucumán,

haciendo a la vez visible homenaje a aquella "Fusión hispanoindígena en la arquitectura colonial" a la que había dedicado dos años antes, en 1925, una de sus obras más representativas. El interés que habían suscitado proyectos escolares como los reseñados párrafos atrás de Ricardo Rojas, había impulsado que otros artistas pusieran interés en el asunto.

Un año antes de la publicación de "Eurindia", en 1923, el escultor Gonzalo Leguizamón Pondal -de quien recordamos su presencia en París en torno de Anglada- junto al arquitecto Alberto Gelly Cantilo, lanzaron los cuadernos "Viracocha" con la finalidad de orientar la enseñanza del arte decorativo en la Argentina. Lo hicieron tomando motivos de la región diaguitacalchaquí, considerados por ellos "de fácil adaptación en la decoración moderna". Parte de la crítica valoró positivamente el aporte de ambos, considerando importante "Poner al niño en gratas relaciones con el arte de razas niñas a quienes se debe veneración", y ponderando "al mismo tiempo el carácter primitivo, lógico de esas estilizaciones y adornos" que estén en consonancia con la mente de los niños. Años después, en 1935, el español radicado en la Argentina Vicente Nadal Mora publicó su "Manual de Arte Ornamental Americano Autóctono", donde clasificó los ornamentos prehispánicos. Refiriéndose a las figuras zoológicas, indicó que las mismas poseían "dos características bien marcadas: idealista y realista.

La primera responde a la estilización llevada al grado máximo, llegando, en ocasiones, a convertirse en las figuras en motivos geométricos ornamentales, en los cuales sólo una aguda observación llega a adivinar la primitiva forma inspiradora". "La otra tendencia realista, que se ha mencionado, y en la cual los artistas americanos han dejado bien demostrado su gran amor a la belleza de los seres vivientes, cuenta con admirables especímenes". Por su parte, Ángel Guido optaba por subrayar los ritmos ornamentales más familiares al arte indígena en el arte incaico que eran: serie, alternancia, contraposición. Es decir, ritmos rectilíneos.

Mientras esto sucedía en la Argentina, en otros países americanos se iban manifestando actitudes similares. Para Elena Izcue, precursora de esta tendencia en el Perú, el arte de los antiguos peruanos representaba "la verdadera infancia del Arte autóctono del Perú", y en consecuencia era "fácilmente comprensible para las imaginaciones infantiles, debido a la sencillez de sus elementos"<sup>50</sup>. En México, en la Sección de Dibujo y Trabajos Manuales del Departamento de Bellas Artes que había implementado José Vasconcelos, se dio especial énfasis a la disciplina del dibujo. Se afirmaba entonces que "es de llamar la atención la forma en que los niños, sin los

prejuicios que la vida da más tarde, transportan al papel la visión que cerebralmente han concebido, sin que pierda, en lo absoluto, su relación plástica pasando por encima de las reglas de perspectiva, proporción, etc., realizando, en esta forma, dibujos en los que la expresión es lo único que les preocupa. En Brasil surgieron figuras como la del ceramista y caricaturista Antônio Paim, autor de un conjunto de obras basadas en los motivos aborígenes de la isla de Marajó, en el Amazonas, que expuso con señalado éxito en Sao Paulo en 1928.

En Chile podemos hallar obras como el Mausoleo de Nazario Elguin (Ilus:37) y Familia (1893) en el Cementerio Central de Santiago, realizado en estilo "neoazteca" y rematado con la figura de Coatlicue. Que esto se diera en un país tan distante de México pone en evidencia el gusto por las tendencias historicistas de raíz americana a nivel continental. En el año 1920, Rafael Larco Herrera donó al Museo Arqueológico Nacional de Madrid una importante colección de 600 piezas precolombinas del Perú e impulsó la documentación de los motivos decorativos de la cerámica y tejidos prehispánicos de ese país que se encontraban en los Museos europeos y americanos.

La tarea de reproducción de los dibujos fue realizada por Elena Izcue, y ordenados según semejanzas de motivos por Larco Herrera, tratando de crear una "Gramática de ornamentación modernista". En el prólogo del primer cuaderno preparado para la enseñanza escolar, editado en Francia, Ventura García Calderón se refería al principal destinatario del mismo: este niño no sufrirá, sin duda, la influencia de la última moda de pintura parisiense, y me lo imagino dibujando atrevidamente con algunos trazos, una llama que ramonea la hierba amarilla de la Puna o un cóndor que acecha, en pie, sobre un calvario de los Andes, a la mula que se ha rodado al abismo. Eran aquellos los años en que José Sabogal, regresado al Perú tras su larga estancia en el noroeste argentino, en donde estuvo vinculado a artistas de la talla de Jorge Bermúdez y José Antonio Terry, con cuyas estéticas derivadas de la pintura regionalista española se consustanció, inició su consolidación como principal pintor indigenista de su país. Sabogal, quien contó con el apoyo de personalidades como José Carlos Mariátegui, viajó a México en los años 1922 y 1923, tomando contacto entre otros con Diego Rivera y Manuel Rodríguez Lozano.

En México dejó Sabogal una notable influencia en cuanto a la implantación del interés por la xilografía. Para decorar el pabellón peruano de la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929, realizó pinturas basadas en "diseños de keros coloniales y las xilografías imitaban las simplificaciones estilísticas de los mates burilados.

La influencia de las escuelas de pintura al aire libre impulsadas por Vasconcelos en México fue notable y la exposición de los alumnos realizada en Madrid en 1926 fue elogiada por Ramón del Valle-Inclán, Juan Ramón Jiménez y Jacinto Benavente. En 1927 profesores de Chile recorrieron América y Europa, y advirtieron la importancia de esta experiencia que llevaría a uno de ellos, Abel Gutiérrez A., a escribir un texto para la enseñanza del dibujo en Chile. En el prólogo. el director del Museo Nacional R.E. Latcham decía: "En el caso de Chile no cabe duda de que el instinto artístico del pueblo reside en la antigua y hereditaria técnica indígena, que aun sobrevive en el arte y en la industria populares, degenerada y modificada quizá por contactos con influencias extrañas, pero latente aun en el alma del pueblo. Es este el arte que conviene fomentar, porque expresa mejor que cualquier otro la idiosincrasia nacional y la expresión natural del sentimiento artístico innato. Probablemente el texto de mayor impacto en México fue el "Método de dibujo: Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano" de Best Maugard (1923), propiciando un sistema de educación artística cuyas directrices estaban implantadas desde 1921 en las escuelas primarias, normales e industriales del país.

En el prólogo del mismo José Juan Tablada reflexionaba: "...Como todo este preliminar tiene como fin afirmar por la razón y los hechos la autoridad merecida que este libro debe tener para el pueblo a quien está dedicado, para los maestros y los estudiantes que en él van a encontrar los medios económicos para conseguir la expresión plástica, los más propicios y adecuados para nuestro pueblo, entre todos los que existen en el mundo, por la obvia razón de que son los que naturalmente produjo en el medio en que vivimos el espíritu ancestral.

El propio Best Maugard sostenía como quiera que el arte actual de cualquier pueblo no es sino la última palabra, la última modalidad de todos los esfuerzos anteriores, es lógico afirmar que un pueblo determinado, conociendo la tradición que le corresponde y continuando ésta, podrá avanzar en su evolución artística y llegar a producir arte actual con todas las características y modalidades de su arte tradicional, y continuar su evolución.

Un conjunto de 78 obras, entre dibujos y pinturas, producidas en las escuelas mexicanas según el "Método Best Maugard", fueron llevadas a Buenos Aires en 1925 por los artistas Manuel Rodríguez Lozano -quien había suplantado a Best Maugard en la Dirección de Dibujo y Trabajos Manuales- y Julio Castellanos, siendo expuestas en Amigos del Arte. Esa misma institución que en 1941 acogía a Francisco Mujica Diez de Bonilla y que había abierto las puertas a Le Corbusier

en 1929, es decir un espacio receptivo para saciar la curiosidad y contribuir a buscar caminos innovadores para el arte americano.

Probablemente el texto de mayor impacto en México fue el "Método de dibujo: Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano" de Best Maugard (1923), propiciando un sistema de educación artística cuyas directrices estaban implantadas desde 1921 en las escuelas primarias, normales e industriales del país.

## **Nacionalismo**

Se toma como un punto fundamental el nacionalismo para la realización de la obra, pues es esa identidad nacional la que busca resaltar el arte neoprehispanico. Así pues, se puede decir que esta doctrina o filosofía social propugna como valores fundamentales el bienestar, la independencia en todos los órdenes, la gloria y lealtad a la nación propia, pero lo que a interés de este trabajo especial de grado refiere: a la preservación de los rasgos identitarios. De allí que, como sabiamente argumenta Rojas. R:

La conciencia de nacionalidad en los individuos debe formarse: por la conciencia de su territorio y la solidaridad cívica, que son la cenestesia colectiva, y por la conciencia de una tradición continua y de una lengua común, que la perpetúa, lo cual es la memoria colectiva. 7

## **Neoprehispanismo**

Se constituye como el tema central de la obra, tal cual ha sido mencionado con anterioridad; es pues aquel que surge como un movimiento, en este caso artístico, que va a definir los rasgos o características que identifican a los países de Latinoamérica; como resultado de un estilo con raíces americanas y, como una corriente distinta a las ya existentes (romanticismo, barroco, gótico y neoclásico).

Cabe destacar que un principio, en las artes, el academicismo mantuvo una presencia real pero discontinua en Iberoamerica. Mientras que, en Europa, las reacciones contra la rigidez de los patrones de enseñanza se hacían crecientes, siendo el principal responsable de ello el romanticismo el cual versó sobre la recuperación del mundo del medioevo como búsqueda incansable del carácter nacional. Igualmente, ocurrió en América, a mediados de la segunda mitad del siglo XIX, como resultado de los movimientos artísticos acaecidos en el continente europeo, ya que el agotamiento de las propuestas clásicas dio cabida a un nuevo repertorio ecléctico basado en fuentes históricas

europas y sus vertientes regionales; ampliándose la gama de colores y materiales, para ser utilizados de forma recargada para aquellas decoraciones relacionadas con la arquitectura. De allí entonces que surja el neo prehispánico como una nueva forma de arte.

-----  
7. Rojas, Ricardo. “El País de la Selva” Barnier, París 1907, pág. 47

En este sentido, podemos destacar que el artista uruguayo Joaquín Torres García, en su extensa obra pictórica ensayó una idea de universalidad constructivista, entre tanto que emplea pictogramas, formas, colores, figuras y una geometría orientada no solo a resaltar los valores precolombinos e indígenas, sino que además engloba la estructura racional, la emoción o intuición y las referencias simbólicas propias de la Naturaleza.

## Poética del Espacio

En este sentido hemos tenido que revisar con mucha atención un elemento intelectual interesante que va a tono con nuestra propuesta y es la llamada *Poética del Espacio*. Éste, (el espacio) debe ser visto desde una perspectiva poética, filosófica y por ende ontológica; es decir, desde la perspectiva del *ser* que éste representa. Un espacio es aprehendido a través de las imágenes, esas que permiten experimentar sentimientos y emociones, y que, dependiendo de la óptica de cada individuo éstas pueden ser interpretadas. Es pues en esta teoría señalada, desarrollada por el filósofo francés Gastón Bachelard, en la cual se contemplan diversas obras que atribuyen un sentido y/o significado a los espacios, más allá de su concepto, criticándose si se quiere, el encasillamiento de los mismos.

Se parte entonces de la idea, de que un espacio, o que los espacios de una obra, permitan libertad de pensamiento y no una serie de ideas metafóricas impuestas, las cuales imposibilitan el desarrollo pleno de la creatividad. Es por ello que se consideran tres vertientes de dicha postura, a saber:

1. Casa y Universo: en la que se manifiesta la incidencia de lo externo hacia lo interno, pues como deja ver el autor:

La dialéctica de la casa y del universo resulta demasiado sencilla. Especialmente la nieve aniquila con demasiada facilidad el mundo exterior. Universaliza el universo en una sola tonalidad. Con una palabra, la palabra nieve, el universo queda exprimido y suprimido para el ser refugiado. 8 (p.54)

---

8. Bachelard, Gastón. La poética del espacio. Fondo de Cultura económica. México, 1975, pág, 54

2. El Cajón, los Cofres y los Armarios: encierra una crítica hacia el encajonamiento metafórico de las imágenes, puesto que asevera que:

A la inversa de la metáfora, a una imagen le podemos entregar nuestro ser de lector; es donadora de ser. La imagen, obra pura de la imaginación absoluta, es un fenómeno de ser, uno de los fenómenos específicos del ser parlante. 9

3. La Dialéctica de lo de Dentro y de lo de Fuera: implica la evasión de las barreras imaginativas a fin de seguir patrones geométricos pero que no terminen en intuiciones del todo definitivas, es decir, que, desde el punto de vista de las expresiones geométricas, la dialéctica de lo de fuera y de lo de dentro se apoya sobre un geometrismo reforzado donde los límites son barreras. Por lo que;

Es preciso que estemos libres respecto a toda intuición definitiva—y el geometrismo registra intuiciones definitivas— si queremos seguir, como lo haremos después, las audacias de los poetas que nos llaman a refinamientos de experiencia de intimidad, a "evasiones" de imaginación. 10

De manera que, a efectos de la obra en la cual se concentra este trabajo especial de grado, el disfrute visual a través de la utilización adecuada de los espacios, permite transmitir tanto los valores identitarios propios del arte neoprehispanico pero con un giro propio y personal que deviene de la libertad de pensamiento como parte de un proceso creativo que contempla la incidencias externas hacia lo interno, el no encasillamiento de ideas e imágenes, y la posibilidad de intuir sin barreras.

A tenor de lo antes expuesto, también citamos trabajos de arquitectos íconos de la recuperación de lo prehispánico para ir encausando nuestras ideas:

- Frank Lloyd Wright: Arquitecto propulsor de la arquitectura prehispánica, tenía como principio la abstracción de la naturaleza, ya que para él las formas prehispánicas eran “poderosas y primitivas abstracciones de la naturaleza del hombre... grandes abstracciones americanas”, de tal manera que significaba, en cierto modo, la encarnación de la sensibilidad moderna. Así pues, estas son vistas como alternativas estilísticas a las formas abstractas y funcionalistas de la modernidad metropolitana. Por otro lado, estas expresiones culturales antiguas remitían a formas y significados simbólicos dentro de la cultura arquitectónica.
- -----

- 9. Bachelard, Gastón, op. cit. pág. 54
- 10. Bachelard, Gastón, op. cit. pág. 55
- Albert Speer: Se toma como referente por ser un arquitecto que, basándose en su política nacionalista y sus ideas futuristas, pretendió reurbanizar Alemania en la época del Tercer Imperio Alemán, planeando reformar por completo 27 ciudades en total, usando como base la monumentalidad de la arquitectura del Imperio Romano. Siendo entonces fundamento de un ideal de diseño de ciudad, en el que una visión altruista del diseño de una producción plástica con valores culturales identitarios arraigados es el punto focal.

## 1.4 Marco Metodológico

Toda investigación de carácter científico se sustenta con un marco metodológico, pues es en este donde se define el uso de métodos, técnicas, instrumentos y procedimientos que han de ser utilizados en el estudio que se pretende desarrollar, es decir, como parte inherente del método científico. Tal cual lo indica Arias, F (2012, p. 18) “El método científico es el conjunto de pasos, técnicas y procedimientos que se emplean para formular y resolver problemas de investigación” (...)

Partiendo de lo anteriormente expuesto, se establece que la presente investigación se basa en 3 enfoques; a saber:

### 1) Enfoque Cualitativo:

El presente trabajo especial de grado, es de tipo o enfoque cualitativo, debido a que la base epistemológica que lo sustenta reúne elementos históricos, fenomenológicos, hermenéuticos y de interaccionismo simbólico; los cuales hacen énfasis en la descripción de la conducta humana respecto a lo que el arte neoprehispánico representa y lo que presupone en materia de identidad nacional. A través de un proceso interactivo para la sustentabilidad de la información seleccionada y obtenida. Como bien lo establece Sampieri, R (2014) “El enfoque cualitativo se guía por áreas o temas significativos de investigación. (...) La acción indagatoria se mueve de manera dinámica en ambos sentidos: entre los hechos y su interpretación”. (p.39)

Así mismo, implica un análisis de los elementos de la imagen, tanto formales, como escultóricos y pictóricos para de ese modo establecer prioridades en el diseño de los relieves escultóricos que han sido propuestos para su realización.

## **2) Enfoque Hermenéutico Interpretativo:**

En cuanto y en tanto en la propuesta objeto de estudio se evidencia la utilización de símbolos como medio de la manifestación del lenguaje; es decir, el arte neoprehispanico a través de la interpretación e interacción que tales símbolos representan, como parte intrínseca y/o inherente de la cultura identitaria de América Latina, bajo la cual se pretende incorporar como el rescate del valor nacional y cultural que dicho estilo artístico debería suponer. Siguiendo el orden de ideas, implica entonces, una elaboración de criterios de diseño artístico neoprehispanico que permitan crear una identidad artística para que funja como una matriz de trabajo. Entre tanto como lo afirma Gadamer, H (1999, p.334) “el ser del hombre reside en comprender”, de allí que se requiera una sociedad consciente de su historia y por tanto conocedora de los valores identitarios que le corresponden y le son propios; esto es pues, a través del proceso cognitivo de aprehensión de aquellos elementos del lenguajes que han de ser adquiridos a través de la interpretación o de la hermenéutica; sabiendo entonces que esta no es más que lo que su etimología define como (...) “el acto de la interpretación”. (Giannini, 1998. p.100)

## **3) Enfoque Fenomenológico:**

Entre tanto que la propuesta objeto de estudio muestra un fenómeno, situación o cosa tal cual como se presenta en la realidad (arte neoprehispanico como corriente artística y valor cultural dentro de América Latina y su cese o falta de continuidad en el continente, bajo una nueva interpretación adaptada a la óptica propia del autor), tanto desde una perspectiva filosófica, como desde una perspectiva metódica y por tanto de índole científico (capaz de ser verificable). Tal como lo señala Enf Neurol Mex (2012, p.2):

(...)Husserl la considera como una filosofía, un enfoque y un método; del mismo modo enfatiza en la intuición reflexiva para describir la experiencia tal como se vive y, desde su punto de vista, todas las distinciones de nuestra experiencia deben carecer de presuposiciones y prejuicios; en cambio, se deben buscar los fundamentos teóricos que permitan crear una base segura para describir la experiencia y conseguir la realidad del mundo tal y como es. Heidegger refiere que es una interpretación, aclaración explicativa del sentido del ser, un mundo socio histórico donde la dimensión fundamental de toda conciencia humana es histórica y sociocultural y se expresa por medio del lenguaje. Asimismo, menciona que las personas son un ser en el mundo, pero no sólo un mundo físico:

éste incluye sus relaciones con las demás personas, además es un mundo que él construye y modifica, pero sobre todo que se encuentra inmerso en él, así como en el estudio de su mundo sugiere la forma de interpretarlo y vivirlo. (disponible en: <https://www.medigraphic.com/pdfs/enfneu/ene-2012/ene122h.pdf>)

De manera que, la apropiación del arte neoprehispanico se sustenta bajo el fenómeno anteriormente mencionado, que forma parte de la cultura y la historia de los pueblos de América Latina, pero que pretende ser reincorporado bajo el enfoque artístico ya conocido, pero con nuevas variantes artísticas que han sido desarrolladas desde la fundamentación de las bases teóricas que respaldan dicha propuesta, así como a su vez, la puesta en práctica de las mismas. Igualmente, como se señaló en el enfoque hermenéutico interpretativo; el factor fenomenológico refuerza la utilización de elementos pictóricos, escultóricos y simbólicos como medio de manifestación artística, y por ende del lenguaje mismo, siendo sinónimos del valor cultural que representan; permitiéndose así una interpretación más acertada del suceso o fenómeno en cuestión.

La investigación es de campo y documental. Por una parte, es de campo puesto que se estudia el fenómeno tal cual como se presenta en la realidad, aunado al hecho de que se empleó la observación directa *in situ* en los viajes realizados a México y Guatemala (año 2015), y a Perú y Ecuador (año 2013) respectivamente, pudiendo a su vez ser contrastada con las referencias museográficas obtenidas en los lugares anteriormente señalados. Por otra parte, es de carácter documental, ya que se revisaron diversas fuentes bibliográficas, hemerográficas y electrónicas preexistentes para dar sustento a la fundamentación teórica precisada, la cual ha sido de tenor fundamental en cuanto al establecimiento de criterios de diseños y como una respuesta plástica a la situación ya descrita.

## **Capítulo III: Propuesta Plástica y Metodología del Proceso Creativo**

### **1.1 Proceso Técnico**

#### **a. Elaboración de Bocetos**

Si bien es cierto que desde el momento en que se manifiesta la idea de realización de una obra en particular, es complementaria la elaboración mental de las formas para realizar los bocetos

definitivos concernientes a ella, la cual ha sido previamente concebida para su materialización. Implica plasmar la idea de los principios formales del diseño, así como también los prehispánicos, sombras, profundidades, partes lisas, la retícula, el elemento simbólico, formas, y en general, todos los detalles y/o elementos que componen la obra. De allí entonces que se haga un acercamiento en dos dimensiones a lápiz o carbón, para expresar de manera rápida y expedita la idea para así adentrarse en lo que a la forma se refiere. Para luego sea ejecutado el boceto tridimensional, el cual permite un acercamiento con mayor visión a su acabado, por ser en este en el que utilizamos todos los puntos de vista que rodearán a la obra definitiva, y movernos consecuentemente en un plano donde sea posible sentirse más familiarizado.

En lo que respecta a la obra del presente trabajo especial de grado, la fase de elaboración de bocetos se aplicó sólo para el desarrollo del mascarón que contempla al Dios Quetzalcóatl, para el capitel (tanto para su estructura como para sus detalles, específicamente para la serpiente que se muestra en el mismo) y para la baldosa modular; el primero realizado a mano, y el segundo y tercero en forma digital bajo el programa informático denominado Adobe Illustrator, los cuales se mostrarán en el desarrollo sucesivo de este capítulo.

## **b. Modelado**

La arcilla es un medio de trascendencia en el arte prehispánico, la utilización de este material ha persistido a través del tiempo, precisamente por sus cualidades nobles, moldeables y de fácil ubicación y empleo. Este ejercicio con la materia precisa de alguna forma el rescate a la tradición no sólo como un medio nostálgico del recuerdo a la casa de la abuela o un elemento decorativo artesanal.

La conversión de la arcilla a cerámica es un salto de vital importancia como elemento ornamental, ya que eran un recurso religioso donde se transmitían relatos, mensajes y dibujos en torno a la vida de los Dioses, haciéndola de inevitable validez para las ofrendas y regalos glorificados.

Para plasmar este reencuentro cronológico de arte antiguo y actual se empieza por la recolección de materiales, en este caso arcilla, siempre guiado por el pensamiento en torno al sacrificio. Es en esta fase entonces donde a través de la arcilla se representarán las expresiones de

las ideas neoprehispanicas previamente establecidas en los bocetos, en los cuales se elabora la composición de la figura. En lo sucesivo de modelos a escala.

### **c. Aplicación de Yeso para la Creación de Moldes**

Implica la preparación del yeso para ser vertida sobre la pieza de arcilla hasta que fragüe por más de 24 horas de modo que este quede completamente seco. Una vez haya secado, se retira de la arcilla el molde resultante y se lava. Es importante recalcar que el yeso fue muy empleado en la antigüedad para la conservación y difusión de obras escultóricas, las cuales fueron materializadas a través de dos procedimientos: el de molde perdido o por piezas.

Por su parte el molde perdido es aquel que, por sus características propias, se destruye, una vez finaliza el proceso de moldeo. Mientras que el moldeo por piezas, se caracteriza por verter el material constitutivo de la futura pieza en forma líquida dentro de un molde hueco, cuya oquedad corresponda a la forma de la pieza hasta esperar a que seque o solidifique.

### **d. Vaciado**

Se procede en esta fase a conseguir espacios, reproducir esculturas y relieves a través de la marmolina, que servirá como material para la realización de dicho procedimiento, por ser esta un compuesto a base de polvo de mármol prensado y resinas, fácil de trabajar y a un bajo costo. Así mismo, al pulirse, le otorga un acabado de roca lisa a las piezas, lo que permite que estas se asemejen o aproximen a las piedras empleadas en la era prehispánica para la construcción de sus obras y edificaciones.

### **e. La Sangre como Acercamiento Simbólico del Color**

En torno a los Dioses, la utilización del sacrificio y la sed de sangre no era mal vista ni planteado como un acto de crueldad, sino como una ofrenda hacia ellos, era un hecho cíclico y que tenía una carga de honor para quienes eran voluntarios al mismo. Las ideas preconcebidas sobre la utilización del líquido rojo sobre las cosechas, las estatuas de los ídolos y los eventos cósmicos, eran objetivas, no existía carga de culpa o de aberración, todo giraba en torno a los Dioses y sus necesidades.

Se habla de la creencia en el sacrificio de los Dioses para la existencia o continuidad del mundo, del 5to. Sol, en torno a este mito se gestó la idea del pago a los Dioses como benefactores

del hombre, pues a estos habían entregado dones para su sustitución en la tierra. El regalo más sagrado de los Dioses hacia el hombre era la vida, por lo tanto, lo más sagrado que tenía el hombre era su propia vida y era un honor otorgarles a los Dioses el regalo más sagrado para los hombres.

Por esta razón la utilización del color bermellón, granate o rojo sangre en el método artístico será vista como un híbrido, donde se mezcla la simbología prehispánica con el Arte. Esto quiere decir que el respeto de los cánones simbólicos antiguos y la libertad del Arte Contemporáneo, servirán para representar con la obra objeto de este trabajo especial de grado, un traslado visual y estético a las eras donde las acciones de la naturaleza humana tenían cabida de forma civilizada y armónica.

De modo que, como afirman Barrera, C. y Guerrero, E.:

Para los moradores mesoamericanos el corazón constituyó el centro del impulso vital y era el nexo de una complicada ideología religiosa. El conocimiento anatómico que del corazón poseían, resulta evidente que en muchos casos devenía de la práctica de inmolaciones humanas, donde las ofrendas eran precisamente el corazón y la sangre para sus deidades, logrando así mantener inalterable el curso de los astros a través del universo. La importancia del corazón y la sangre, desde el punto de vista religioso y cultural, ha quedado plasmado en innumerables testimonios artísticos entre los que se cuentan pinturas, poesía, cerámica, esculturas y bajos relieves. 11

De igual manera, la implementación de este medio en el arte, también puede ser evidenciado en obras del siglo XIX, tal como la Casa Rosada en Argentina, la cual se dice adquirió su color por la mezcla de pintura a cal con sangre bovina, debido a sus propiedades hidrófugas y fijadoras. Lo que pone en manifiesto que no solo se utilizaba en la época prehispánica.

## **f. Diseño e Impresión 3D**

En cuanto al diseño, la utilización de nuevas tecnologías ha permitido conceptualizar en forma digital, el conjunto de ideas que se le presentan al artista. De manera que posibilita la creación de obras bajo diversas técnicas y/o esquemas, partiendo entonces del diseño digital en cuestión. Por lo que la cultura de la imagen en la actualidad, forma parte de un conjunto de estímulos digitales interactivos a partir de aplicaciones informáticas y de complementos portátiles de realidad virtual.

En lo que respecta a la impresión 3D, esta no es más que una técnica o tecnología de fabricación moderna en la que un objeto tridimensional previamente diseñado en medios digitales, es creado mediante la superposición de capas sucesivas de material a través de una impresora.

Hasta hace poco, tres eran las técnicas principales que se empleaban en la fabricación de objetos: sustraer paulatinamente materia hasta formar la pieza final (por esculpido, talla, fresado, perforación...), combinar diversos materiales (tejido, collage...) o deformar la materia para darle la forma deseada (moldeado, plegado...). La fabricación de un objeto suele combinar estos tres procedimientos, lo que exige la utilización de numerosas herramientas y el empleo de diferentes materiales.

La impresión 3D funciona de modo completamente distinto: la pieza se crea en un solo paso, capa por capa, a un ritmo medio de unos dos centímetros de altura por hora. El objeto creado puede constar de mecanismos internos (como un rodamiento de bolas), formas tejidas y entrelazadas, o incluso de huecos y curvas. (disponible en: [https://ggili.com/media/catalog/product/9/7/9788425228544\\_inside.pdf](https://ggili.com/media/catalog/product/9/7/9788425228544_inside.pdf) p.19)

De manera tal que la impresión 3D posibilita el traslado físico y material de las obras, y por consiguiente su apreciación más cercana e interactiva. Así mismo, la optimización de material y tiempo por la creación de piezas que componen la obra en un solo paso.

## **g. Piezas que Conforman la Obra**

La realización de este trabajo especial de grado se orienta a la producción plástica de cuatro piezas, a saber:

### **1. Estela**

Lápida o monumento conmemorativo monolítico que se erigía en varias civilizaciones en la antigüedad con múltiples fines políticos, religiosos, funerarios, etc. Muy común en Mesoamérica y Norteamérica. Se empleaba para narrar un suceso importante para la localidad en la cual se erigía, pero mayormente para representar el poder militar, divino y económico del rey cuando este ascendía al trono.

Para la presente obra, se replicó en arcilla la estela encontrada en la tumba del rey Pacal, un bajorrelieve de su losa, que representa una figura de un hombre y que, según algunos, es un astronauta. En la cual se mantuvo su esencia a partir de la utilización de formas y figuras tal cual se muestran en la obra original, debido a su valor simbólico. En lo que respecta a esta Deidad, es de gran importancia para la cultura Maya; fue, como bien lo señala López, A (1999): “el rey o señor de la ciudad de Palenque –ubicada en la región mexicana de Chiapas– y de un amplio territorio a su alrededor desde el año 615 hasta su muerte” (Disponible en: [https://escepticos.es/repositorio/elsesceptico/articulos\\_pdf/ee\\_05/ee\\_05\\_un\\_astronauta\\_en\\_palenque.pdf](https://escepticos.es/repositorio/elsesceptico/articulos_pdf/ee_05/ee_05_un_astronauta_en_palenque.pdf) p.46). Información que su vez revela la losa sepulcral que reposa en la ciudad de Palenque,

donde se reflejan datos históricos de dicho gobernante, y la que a su vez fue descubierta a mediados del Siglo XX.

Así mismo, es necesario mencionar que en torno a la losa encontrada que contempla la figura de Pacal se han atribuido diversas hipótesis, entre esas las siguientes:

- 1- Parafraseando a su descubridor el arqueólogo Alberto Ruz, en efecto tanto la figura encontrada en la losa como el esqueleto hallado en la tumba corresponde a Pacal el rey del Palenque, ya que este muestra rasgos mayas característicos bien definidos en el área del rostro, a su vez, reposa sobre su espalda un esqueleto del demonio con los cuatro puntos cardinales marcados (norte, sur este y este), y se posiciona bajo el árbol sagrado de la vida (del cual se dice que Pacal y su hijo decidieron ser enterrados según las inscripciones encontradas en los muros de las edificaciones construidas por este rey en Palenque) y sobre dicho árbol coronando la copa el Quetzalcóatl como uno de los símbolos más icónicos y/o representativos del Dios Sol en la cultura Maya.
- 2- La losa manifiesta tres mundos: un primer mundo llamado “Inferior” el cual es alusivo al infierno, donde es posible observar el rostro de un monstruo mirando hacia el frente y mostrando sus dientes; un segundo llamado “Central” que corresponde a la Tierra, en donde se evidencia el árbol de la vida en forma de cruz con una serpiente de dos cabezas en sus ramas; y un tercero y último denominado “Superior” que representa el Cielo, el cual se representa por un dios pequeño con un pájaro en la parte de arriba el cual surge del entramado del árbol de la vida.
- 3- Para otros conocedores en la materia, entre los cuales se puede mencionar a Fiedel, Stuart en su libro *Prehistoria de América* (1996): “la figura de la losa representa a Pacal engullido por un monstruo del mundo subterráneo, del mismo modo que el Sol se pone al atardecer devorado por otro monstruo de dicho mundo” (p.50)
- 4- Significado actual: se basa en que la cultura Maya no consideraba a sus reyes como deidades, sino que estos alcanzaban la divinidad después de la muerte, de allí sus inscripciones en losas y templos. De manera que entonces se diga que en la losa de Pacal hallada en el Palenque, se representa a Pacal con los diferentes símbolos anteriormente señalados (la serpiente, el Quetzalcóatl, el árbol de la vida, etc) atravesando por un proceso de metamorfosis para luego resurgir con los atributos de la deidad del maíz.

Esto es pues, en palabras de López, A (1999) que: “hallamos en la losa, de forma normal, toda la simbología clásica de la muerte y resurrección, según las creencias mayas” (Disponible en:

[https://escepticos.es/repositorio/elsesceptico/articulos\\_pdf/ee\\_05/ee\\_05\\_un\\_astronauta\\_en\\_palenque.pdf](https://escepticos.es/repositorio/elsesceptico/articulos_pdf/ee_05/ee_05_un_astronauta_en_palenque.pdf) p. 49). Deducción a la cual han podido llegar diversos estudiosos de la materia por encontrar similitudes en cuanto a los símbolos en otros bajorrelieves mayas.

- 5- La Teoría de los Astronautas de la Antigüedad (atribuida principalmente a Alexander Kazantsev): esta última hipótesis formulada en la década de los 60, estableció que el personaje hallado en la losa del Palenque no es más que un astronauta accionando los mandos de una nave espacial, la que a su vez por haber sido accionada botaba fuego desde su base. A dicha información otros autores, entre los que se pueden señalar Von Däniken y Berlitz, agregaban que el diseño del cohete de Pacal era muy similar al de los cohetes fabricados en los años 70 y que la posición del mismo era exacta a la de los astronautas (sin embargo esta última cuestionada por ser la posición del “astronauta del Palenque” muy alejada de la postura real de los astronautas al momento de despegar).

De manera que, dadas las diversas investigaciones que han surgido en torno a la losa de Pacal y lo que sus símbolos representan, se constituyen como motivos para replicar dicha pieza en este trabajo de investigación, y a su vez por el hecho de ser una pieza destacada dentro de la esfera del arte Nephoprehispánico. Del mismo modo, de las formas y figuras de la estela original de Pacal se procedió a la realización de dos estelas por separado tomando como inspiración las mismas para tal producción artística; a estas piezas a su vez, ya terminadas se les aplicó sangre de animal aplicando las técnicas ancestrales empleadas como parte de la manifestación del color, dando así surgimiento a dos nuevas obras individuales por separado. Así pues, a continuación, se reflejarán las imágenes de la losa de Pacal originalmente conocida, así como también la réplica elaborada para esta obra y las dos nuevas propias del autor.

**Losa Original de Pacal**

[www.bdigital.ula.ve](http://www.bdigital.ula.ve)



Réplica de la Losa de Pacal (Estela 1)



Estela 2



**Estela 3**



2. Capitel

Remate o parte superior de una columna, pilar o pilastra, hecho de piedra labrada, de mampostería o de ladrillos según el caso. En Mesoamérica suele limitarse su empleo a los estilos del clásico tardío y del posclásico de la península de Yucatán.

En este sentido, para el presente trabajo especial de grado, se procedió a la realización de un capitel en madera MDF, con corte a laser en maquina CNC y su posterior ensamblaje (tomando en consideración que previo a ello se realizaron bocetos en Adobe Illustrator, en un archivo específicamente la serpiente de fuego separada en partes para su correcto ensamblado, y en otro archivo la estructura del capitel y el símbolo de Hunab-Ku igualmente para poder ajustarlo y armarlo correctamente); para lograr así una estructura tridimensional. Seguido de ello, se tomó una fotografía para llevarla a un tratamiento digital y darle un aspecto de piedra lo más parecido posible a las piezas realizadas en el Neoprehispánico; tomando como programas informáticos para dicho tratamiento Adobe Photoshop y Adobe Illustrator, en los cuales se posicionó la imagen del capitel, se extrajo el fondo para obtener solo la imagen de la pieza de nuestro interés; y se combinó con una imagen con textura de piedra (a través de la función denominada “fusión”), luego se seleccionó la función superponer. Para finalizar con el proceso de edición, nos ubicamos en la capa de la primera textura, luego en el panel de opciones superior en la opción de “filtro”, luego “distorsionar”, “desplazar”, en donde se abrió un panel de configuración en el que se dejaron los valores tal cual como se ven, se presionó el botón de “ok”, lo cual permitió la apertura de una ventana donde aparecería el documento que guardamos anteriormente con el nombre de “Desplazamiento”; se abrió el documento que permitió que la textura se desplazara de acuerdo a la imagen del Capitel con la que se estaba trabajando; una vez hecho esto, se repitió el mismo proceso con la segunda textura, para luego ser guardado el documento como formato PNG.

En cuanto a los símbolos característicos del capitel destacan los siguientes:

- 1- La Serpiente de Fuego: se repite dos veces en cada lateral del Capitel, sosteniendo el ábaco del mismo. Es una apropiación de la serpiente de fuego (Xiuhcóatl) o Yahui en la Mixteca prehispánica con una reinterpretación por parte del autor. Cabe destacar que hay ciertas limitaciones históricas en cuanto a la precisión del significado simbólico de la serpiente, debido a que se desconoce aún mucha información entorno a la misma. Sin embargo, Hermann, M (s.f) establece que: “La serpiente de fuego es conocida en el mundo prehispánico de Mesoamérica con el nombre náhuatl de xiuhcóatl. En la Mixteca antigua se le conoce como yahui (...) forma parte de la religión y de un sistema de creencias todavía

poco trabajadas en esta porción del sur de México” (Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3659823> s.p).

En torno a ella, se le conoce a través de dos leyendas; por una parte, la primera (la leyenda de la creación del Quinto Sol) se refiere a Xiuhcōatl como un atributo del Dios del Fuego quien a su vez era el señor y amo del tiempo. Cuando el Dios Bubosillo llamado Nanahuatzin se convirtió en el astro luminoso, dos serpientes de fuego cargaron el disco solar de oriente a occidente en un largo viaje, acción y/o trayectoria que realizan desde entonces, por lo cual se dice que de allí surgió lo que conocemos como el día, representando entonces estas serpientes una unidad de tiempo. Y, por otra parte, en la segunda leyenda “Las Constelaciones del Sur” se cuenta que Hutzilopochtli, Dios de la Guerra y del Sol en su cenit, la utiliza como arma mágica para derrotar a sus cuatrocientos hermanos; constituyéndose entonces como el símbolo del fuego solar.

- 2- Hunab-Ku: Según Cruz, N. (2019), Hunab-Ku, es “(...) una deidad creadora que, de acuerdo con las fuentes históricas, no tenía representación y era incorpóreo” (Disponible en: [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0185-25742019000100239](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-25742019000100239) s.p). Así mismo, desde una perspectiva filosófica, es en palabras de Martínez, D. (1964) “el Dador de la Medida y el Movimiento, demostrando con esto la Pluralidad de la Unidad, ya que era nada menos que Padre y Señor de todos los dioses, y se le reconocía tal Supremacía sobre todos los demás mitos, considerados como agentes suyos que convivían y ayudaban a los hombres” (Disponible en: [https://www.pdcnet.org/wcp13/content/wcp13\\_1964\\_0009\\_0553\\_0565](https://www.pdcnet.org/wcp13/content/wcp13_1964_0009_0553_0565) s.p).

De tal manera que, se toma en consideración este símbolo antiguo para la presente obra, por tanto y en cuanto que representa la unidad (un todo completo), y si se quiere la disciplina a través de un orden natural hermanado de forma elíptica en donde esta gran mente contiene a todos los hombres, en la que todo vive, en donde todo está conectado y forma parte integral de cada uno. Es a su vez la fuente de energía de la información y el conocimiento infinito, impulsa la información que lo coordina todo iluminando enteramente desde su centro el espíritu que a su vez coordina todo el cuerpo humano; es decir, que Hunab-Ku se manifiesta a través de ondas de energía de conocimiento a través del pensamiento.

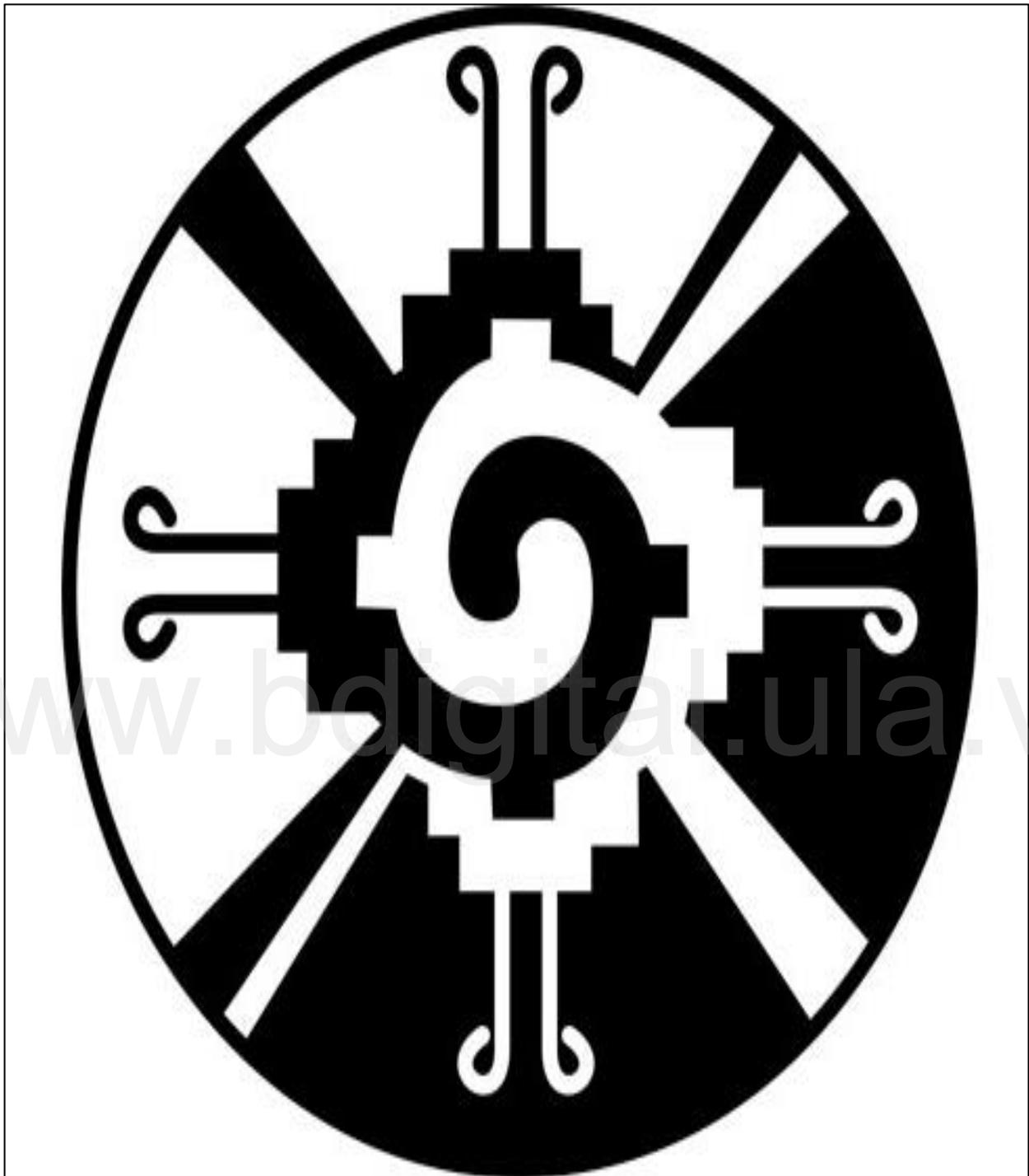
Cabe destacar que la esencia del símbolo es la misma, sólo que se realizó una variación en cuanto a pequeños detalles del mismo, relativos al círculo que lo encierra, debido a que este

no es completamente cerrado, sino que a través de los trazos realizados se le imprimió un efecto visual de movimiento (para hacer más sencillo el proceso de aprehensión de quien observe la obra), así como también el hecho de cambiar las líneas internas con terminaciones curvas por círculos como enfoque estético distinto a gusto particular del autor.

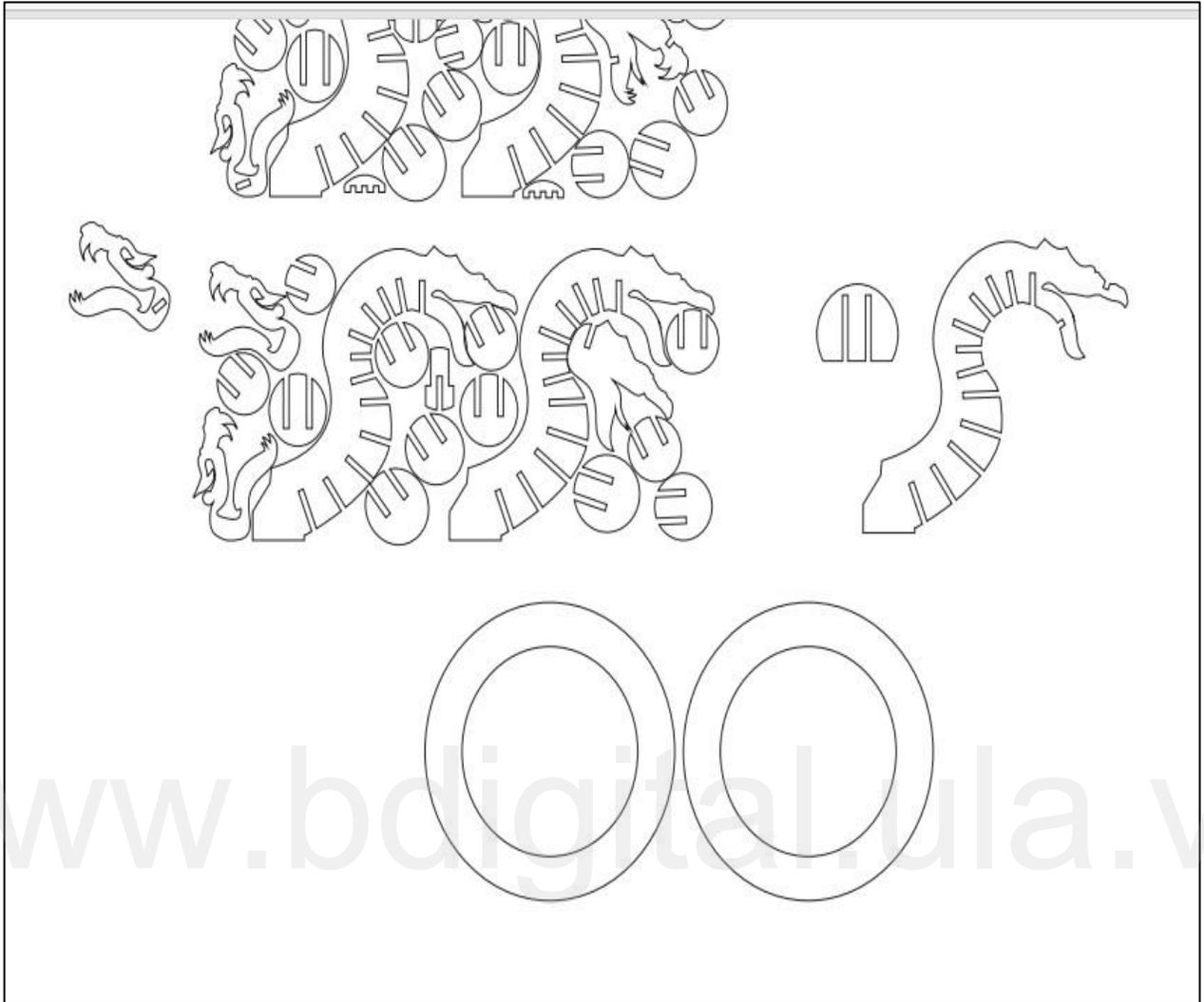
### Serpiente de Fuego (Xiuhcóatl o Yahui)



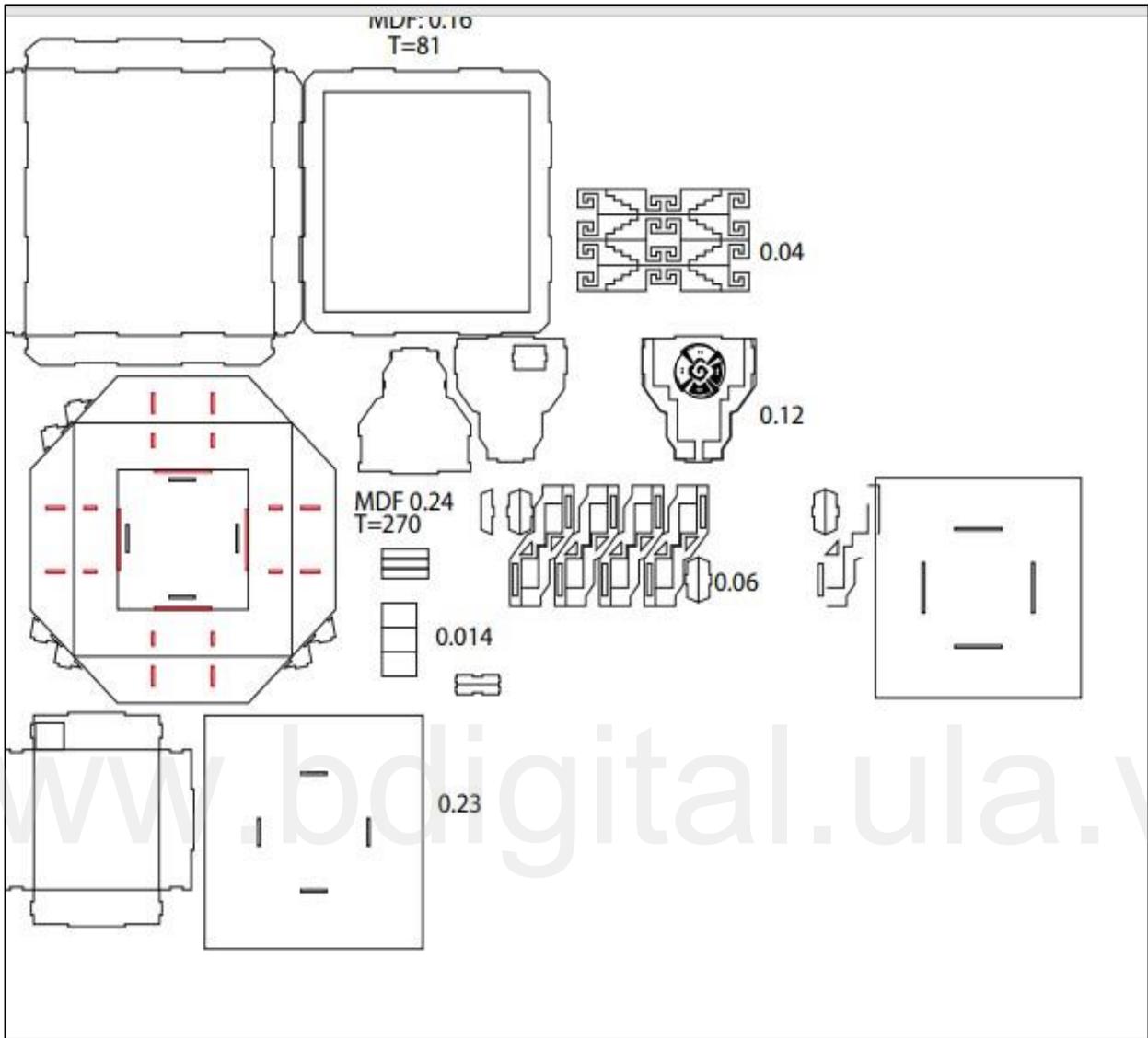
**Hunab-Ku**



**Boceto en Adobe Illustrator de la Serpiente de Fuego**



**Boceto en Adobe Illustrator de las Piezas que Conforman la Estructura del Capitel**



Capitel Ensamblado en MDF



**Capitel (resultado final del proceso de digitalización)**



### 3. Baldosa Modular

Ladrillo o loza de piedra de poco espesor que sirve para solar o para revestir muros. El módulo es la figura que se repite un determinado número de veces, según un orden concreto en la composición. Este orden viene dado por la estructura o red modular. Los módulos pueden ser formas geométricas (polígonos, estrellas, circunferencias...) o formas orgánicas. Las estructuras modulares pueden ser simples o complejas. Las simples están formadas por la repetición de una sola figura: triángulo, cuadrado... En las complejas se superponen varias figuras.

La baldosa realizada como parte de la obra, se rigió por método tradicional, en el cual se modeló el diseño en arcilla, luego se preparó el yeso para hacer un molde y a posteriori el vaciado correspondiente; es a su vez compleja porque se superpusieron 3 capas en las cuales se observan 4 símbolos importantes a saber: el Quetzalcóatl Enrollado, por fuera la Greca o Escalinata Azteca, la

Cruz Inca y en medio de la baldosa el centro del Calendario Azteca; tomándose a su vez como inspiración las creaciones arquitectónicas realizadas por el destacado arquitecto Frank Lloyd Wright y manteniendo un concepto que pone en manifiesto el principio y el fin, donde todo comienza y donde todo termina. Cabe considerar que su boceto previo fue realizado en el Software de Adobe Illustrator, impreso en papel en la escala deseada y luego superpuesto sobre arcilla para moldearla hasta conseguir una definición exacta de cada detalle ideado por el autor.

Así pues, la importancia y/o valor de dichos símbolos deviene de los aspectos siguientes a considerar:

- 1- Quetzalcóatl Enrollado: principal deidad Maya y Azteca. La deidad de la Serpiente Emplumada, que más tarde se conocería como Quetzalcóatl, era un importante mediador entre las esferas celestes y terrestres, particularmente en su papel legitimador de la autoridad real (S. Gillespie, 1989), así como promotor de la sabiduría sacerdotal (H. Nicholson, 1971; D. Carrasco, 1982). Está enrollado pues representa un proceso cíclico, es decir, el fin de una era (Imperio Maya y Azteca) y el principio de otra (la colonización).
- 2- Greca o Escalinata Azteca: Representa la división del cosmos a partir de la red de cuadros que se presenta como una matriz geométrica, de allí que se contemple desde un punto de vista filosófico, astronómico y teológico; de manera tal que sirviera como parte del fundamento del Panteón Azteca y de su Calendario.
- 3- Cruz Inca: posee una profunda relación entre el hombre y el mundo espiritual permitiéndole así al ser encontrar un equilibrio con el mundo cosmológico (el ente, es decir el todo cuanto existe y por cuanto que existe). Así mismo, el conocimiento que le dio origen se remonta a las observaciones astronómicas realizadas por el hombre Andino, de allí que se pueda afirmar que la constelación de la Cruz del Sur, como también se le denomina, ejerció una influencia en el imaginario andino de tal manera que mientras la estrella Polar marcó el desarrollo de la civilización occidental individualista, ésta otra por su parte proyectó su energía en la mentalidad andina de manera comunitaria.
- 4- Calendario Azteca: lleva la cuenta de rotación de la Tierra alrededor del Sol, de la Luna, las estrellas, los planetas y cometas; el conocimiento del tiempo y el espacio; la

respuesta en cierta medida al misterio de la creación; indica la personalidad de cada ser humano en forma individual, a partir de la hora y día de su nacimiento, como a su vez a partir de ello puede ser cambiado o modificado su destino... En general confirió al pueblo Azteca conocimiento, confianza y consecuentemente con ello identidad. Representa al Sol, de allí su forma y apariencia, pues a este astro se le atribuía el origen de todas las cosas, el movimiento, la vida, los acontecimientos de la cotidianidad; era el símbolo justificativo y representativo de su política y religión.

### **Boceto en Adobe Illustrator de la Baldosa Modular**



### **Boceto en Adobe Illustrator de la Baldosa Modular (contorno)**



A continuación, se muestran las fases que ponen en manifiesto el proceso de modelado, creación de moldes y vaciado para la obtención de la baldosa modular in comento como pieza representativa de la obra final creada en el imaginario del autor y llevada a la realidad a partir del ejercicio práctico realizado para el presente trabajo de investigación, a saber:

### **Fase 1: Modelado en Arcilla**



**Fase 2: Inserción de la Pieza en Arcilla para la Obtención del Molde**



**Fase 3: Preparación del Yeso**



**Fase 4: Aplicación del Yeso**



**Fase 5: Secado**



**Fase 6: Desmoldado**







**Resultado Final de la Baldosa Modular**



#### 4. Mascarón

Cara grande, grotesca, fantástica o representación simbólica de una deidad religiosa que sirve como ornamentación en ciertas obras pictóricas, escultóricas y arquitectónicas. Se trata de un motivo frecuente en Mesoamérica, particularmente en la arquitectura Maya donde existen numerosas variantes frontales de perfil o de ángulo hechas de barro, de piedra con o sin estuco, de estuco, etc.

En este caso, a tenor creativo del autor, se procedió a la creación de 2 mascarones, a saber:

- El primero: es el resultado de la impresión tridimensional (3D) producida por la adición de materia a partir de la superposición de capas sucesivas del plástico empleado como material principal, a través del cual se pudo recrear el diseño propio de la interpretación de un Quetzalcóatl.
- El segundo: como el producto de una escultura en arcilla horneada del Dios Azteca Huitzilopochtli. Teniendo en cuenta la técnica fundamental consistida en el moldeado de la arcilla, su secado al aire, el posterior horneado entre 250° y 450° C por aproximadamente 1 hora de cocción para que pudiera perderse el 100% que corresponde al agua constitutiva molecular; y finalmente dejándose reposar hasta su completo enfriamiento una vez terminada su cocción.

Dicho sea de paso, que el Quetzalcóatl o también conocido como serpiente emplumada, fue seleccionado a tenor subjetivo del autor por ser una de las deidades más representativas de la cultura Maya y Azteca, la cual puede ser teóricamente descrita como lo establece Piña, R:

Serpiente acuática terrestre y algo realista, relacionada con el agua, que se convierte en un dragón serpiente-jaguar, algo abstracto y asociado a la agricultura y a los ritos agrarios (tierra-agua-fertilidad); y un jaguar-serpiente que se va transformando en una serpiente de cascabel terrestre, a la que se agregan alas y cabezas de pájaros o de cipactlis, deviniendo en una manifestación sobrenatural de deidad dispensadora de la lluvia, del agua celeste y de la fertilidad (1997, Pág. 23)

De allí que para la creación de bocetos se tomara como punto de partida un dragón medieval junto con elementos propios del Dios Maya y Azteca señalado. Y desde el punto de vista del valor simbólico que dicha deidad representa, esta no es más que el dador de vida en todo sentido, ya que se le atribuía la creación del Quinto Sol, del maíz y del ser humano a partir de la reactivación del

movimiento cósmico como fin de un nuevo funcionamiento y una nueva circulación de todo el Universo; para también ser considerada a posteriori como representación del poder político de toda una civilización.

Siguiendo el orden de ideas, al Dios Azteca Huitzilopochtli o Colibrí Zurdo, se le atribuía ser el regente del sol y la guerra, el cual solía ser representado algunas veces por un colibrí y al que a su vez se le puede conseguir en diversas obras acompañando a Quetzalcóatl. Fue considerado igualmente por su importancia religiosa y por ende simbólica dentro de la cultura Azteca.

Así pues, es necesario acotar que desde el punto del simbolismo ambas deidades representan la creación, el sol y la guerra, elementos que permanecen intactos en esta producción artística pues de lo contrario perderían su valor, debido a que, parafraseando al teórico Karl Jung, el símbolo es estático y si se quiere arbitrario, si se modifica deja de ser lo que en esencia realmente es para ser una abstracción (un signo); de allí pues que el presente Trabajo Especial de Grado verse sobre una apropiación del arte neoprehispánico.

Por otra parte, en lo que respecta al desarrollo de la propuesta artística en cuestión, una vez obtenidos el Quetzalcóatl (por medio de una impresión 3D), y el Dios Azteca Huitzilopochtli (escultura en arcilla horneada), se procedió a tomarle fotografías a cada mascarón con el fin de posteriormente darle aspecto de piedra a las mismas, a través de la utilización de dos Softwares: Adobe Photoshop y Adobe Illustrator. Para dicha edición se emplearon entonces, las fotografías ya mencionadas junto con dos imágenes que contenían textura de piedra., para luego dar inicio con el primer Software a emplear (Adobe Photoshop); en este, se abrió la primera fotografía a editar, se usó la herramienta pluma, se seleccionó toda la escultura y se recortó, se abrió un nuevo archivo y se pegó el elemento recortado, a este se le extrajo el fondo y se guardó como una imagen en PNG.

Luego de esto empezó el proceso de edición para darle a la escultura la textura de piedra deseada, primero se abrió el archivo PNG de la escultura guardado, luego seleccionamos la capa donde se encuentra la imagen PNG en la opción denominada “capa”, “duplicar capa”, y seleccionamos “nuevo”, eso dio paso a la creación de un documento nuevo a partir de la capa que fue duplicada; luego dentro de ese documento nuevo, se presionaron las teclas “Control + Shift + U” para desaturar y convertir la imagen en escala de grises, después se presionaron las teclas “Control + L” lo cual permite la visualización de un panel de niveles con el cual podremos contrastar la imagen, una vez hecho esto nos dirigimos a guardar la imagen como “archivo Photoshop (PSD, PDD)” y le colocamos el nombre de desplazamiento, luego cerramos el

documento que nos servirá más adelante. Después de esto volvemos al documento anterior que está abierto, luego creamos una capa de ajuste de Blanco y Negro, se dio click al primer icono de izquierda a derecha en la parte inferior del panel para crear una máscara de recorte y en los niveles del color rojo le bajamos a -30, después de esto se abrió la primera imagen de textura de piedra que fue mencionada al principio; una vez abierto este documento, con la flecha se le dio click a la imagen para arrastrarla al documento en el que se estaba trabajando. Una vez hecho esto la imagen de textura se posa encima de la imagen de la escultura con la que se esté trabajando, nos dirigimos a la opción modo de fusión en la cual se abrirán varias opciones (entre las cuales se seleccionó la “opción de multiplicar”), de esta manera la textura se fusiona con la imagen de la escultura. El siguiente paso fue abrir la imagen de la segunda textura de piedra en la que se repitió el mismo proceso de la primera, solo que esta vez, en la opción de modo de fusión una vez abierto el recuadro de opciones, fue seleccionada la opción de superponer y de esta manera la segunda textura se pudo mezclar con la imagen de la escultura y la primera textura. Seguido de ello, se seleccionó cada capa de cada textura y en la opción de relleno se bajó a un 40% de tal manera que la opacidad de cada textura bajó y así se pudieran apreciar más los detalles de la escultura.

Para finalizar con el proceso de edición, nos ubicamos en la capa de la primera textura, luego en el panel de opciones superior en la opción de “filtro”, luego “distorsionar”, “desplazar”, en donde se abrió un panel de configuración en el que se dejaron los valores tal cual como se ven, se presionó el botón de “ok”, lo cual posibilitó la apertura de una ventana donde aparecería el documento que guardamos anteriormente con el nombre de “Desplazamiento”; se abrió dicho documento que fue lo que permitió que la textura se desplazara de acuerdo a la imagen de la escultura con la que se estaba trabajando. Una vez hecho esto, se repitió el mismo proceso con la segunda textura, para luego ser guardado el documento como formato PNG.

Ya con este proceso se dio por terminada la edición para convertir la escultura en textura de piedra. Acto seguido se abrió el Software de Adobe Illustrator para hacer el montaje de la imagen, en donde se configuró un documento de 753 pixeles de ancho por 1337 pixeles de largo, se creó un recuadro color negro con la herramienta de “rectángulo”, para después usar la herramienta “malla” para aplicarle un degradado color gris; se apertura el documento PNG de la escultura que fue guardada anteriormente y se posicionó encima del rectángulo para de esta manera obtener el montaje de la edición. Se guardó como formato “JPEG” para convertirlo en imagen.

**Boceto del Dios Quetzalcóatl**



**Impresión 3D del Dios Quetzalcóatl**



Imagen Frontal del Dios Quetzalcóatl (resultado final del proceso de digitalización)



Imagen Frontal Ampliada del Dios Quetzalcóatl (resultado final del proceso de digitalización)



**Imagen de Acercamiento Lateral del Dios Quetzalcóatl (resultado final del proceso de digitalización)**



**Imagen Lateral Derecha del Dios Quetzalcóatl (resultado final del proceso de digitalización)**



**Imagen Lateral Izquierda del Dios Quetzalcóatl (resultado final del proceso de digitalización)**



**Imagen en Ángulo Diagonal Izquierdo del Dios Quetzalcóatl (resultado final del proceso de digitalización)**





**Imagen del Mascarón en Arcilla Pintada del Dios Azteca Huitzilopochtli**



**Imagen del Mascarón del Dios Azteca Huitzilopochtli (resultado final del proceso de digitalización)**

