

Ecos indigenistas en el campo artístico argentino

Indigenist echoes in the Argentine artistic field

Jorgelina Araceli Sciorra

Jasci_21@hotmail.com

Instituto de Historia del Arte
Argentino y Americano
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Recibido: 15/11/2016
Aceptado: 22/02/2017

Resumen

En el presente artículo se abordarán los ecos del movimiento indigenista en el campo artístico argentino, para lo que se analizarán escritos, exposiciones y artistas que se vieron influenciados por dicha corriente entre los años 1910-1930. Se tendrán en cuenta los distintos Salones en los que se exhibieron obras afines al indigenismo, los artistas que adhirieron a esta corriente, los escritores que plasmaron las reivindicaciones del arte autóctono en la revista de arte *Augusta*, así como también las diferentes acciones que fomentaron la revalorización y la concientización de las producciones autóctonas en el país entre las que se pueden mencionar la creación de grandes talleres en distintos centros del país. Se analizará, además, la postura que la crítica y la historia del arte argentino adoptaron frente al surgimiento de esta corriente en el país.

Palabras clave

Indigenismo; Historia del Arte; campo artístico; legitimaciones

Abstract

In this article the echoes of the indigenist movement in the Argentine artistic field will be addressed. To that end documents, exhibitions and artists that were influenced by such movement between 1910 and 1930 will be analyzed. We will take into account the different Rooms in which works related to the indigenism were exhibited, the artists who supported this movement, the documents that captured the vindication of native art in the art magazine *Augusta*, and the different actions that promoted the appreciation and awareness of the native productions in the country. The position that the critique and history of Argentine art took regarding the rise of this movement in the country will also be analyzed.

Keywords

Indigenism; History of Art; artistic field; legitimations

Los ecos indigenistas se hicieron evidentes en el campo artístico argentino durante las primeras décadas del siglo xx. Los actores del mismo, influenciados por un contexto de renovación cultural y de consolidación nacional, sintieron la necesidad de efectuar un giro hacia lo propio que rescatara las tradiciones y las costumbres con el objetivo de producir una nueva estética.

El indigenismo se constituyó entonces para el arte como «una de sus vertientes más representativas, sugerentes y de más largo aliento» (Gutiérrez Viñuales, 2002). Dio cuenta de ello la producción de artistas, como Alfredo González Garaño, José Gerbino, Alfredo Guido, Jorge Bermúdez, José Antonio Terry, Alfredo Gramajo Gutiérrez, Gonzalo Leguizamón Pondal, la corriente arquitectónica neoprehispánica representada por los proyectos de Héctor Greslebin y Angel Pascual y las letras de Ricardo Rojas, entre otras manifestaciones.

En este artículo se indagará acerca del modo en que los teóricos del arte de aquel momento se vincularon con estas producciones y con sus temáticas reivindicatorias en distintas exposiciones, revistas culturales y escritos producidos entre los años 1910-1930.

El contexto de producción

El supuesto peligro inmigratorio que se sintió a principios del siglo en la Argentina, provocó la necesidad de desarrollar un eficaz proyecto nacionalizador que homogeneizara a todos los habitantes y para ello se reivindicó el culto a la tradición. Así lo expresa la investigadora Laura Malosetti Costa:

El clima de la ciudad, [...] se teñía de hispanismo de la mano de pensadores como Ricardo Rojas y Manuel Gálvez, que en la intensa lematización de la búsqueda de una identidad nacional proponían una «vuelta a las raíces» de la tradición hispanocriolla, la raza y la lengua, como correctivo para la vertiginosa modernización cosmopolita de Buenos Aires (2010: 57).

En ese momento, desde la literatura, Manuel Gálvez, Leopoldo Lugones y Ricardo Rojas, entre otros, se autoasignaron la representación de una cultura propia mediante la creación de relatos, como *El diario de Gabriel Quiroga*, *El payador y Eurindia*.

En *La Restauración Nacionalista* (1909), Ricardo Rojas propuso la recuperación del pasado del país en un contexto en el cual se debía salvaguardar el *ser nacional* y ponderó la necesidad de un arte propio y de una educación estética americana. El nacionalismo de Rojas modificó el trato otorgado a los pueblos originarios de la Argentina. Tanto *Eurindia* (1924) como el *Silabario de la Decoración Americana* (1930) dan cuenta de ello. Sobre el tema, el investigador Miguel Ángel Muñoz sostuvo:

Eurindia (1924) y el *Silabario de la decoración americana* (1930) son el compendio de la estética nacionalista de Ricardo Rojas. *Eurindia* puede considerarse la primera reflexión integral sobre el arte argentino en la que se intentan establecer criterios generales para todas las manifestaciones artísticas, en tanto que el *Silabario*... se ocupa exclusivamente de las artes visuales. Las dos obras aparecen contemporáneamente con la difusión de las vanguardias en nuestro país, pero poco tienen que ver con ellas. En cambio, son deudoras del pensamiento estético de fines de siglo (1992: 172).

En *Eurindia* (1924) Rojas concilió lo europeo con lo americano, asimilándolo. Fue así que propuso fundir, en un amplio sentimiento de argentinidad, la emoción del paisaje nativo, el tono psicológico de la raza, los temas originales de la tradición y los ideales nuevos de la cultura argentina.

Por aquellos años el movimiento indigenista ejerció una gran influencia en el campo artístico. Este se extendió por Latinoamérica durante las primeras décadas del siglo xx y su objetivo radicó en reivindicar los derechos y las costumbres de los pueblos originarios. La pertenencia de la tierra, el problema indígena y las desigualdades sociales formaron parte de los asuntos que preocuparon a quienes conformaron este grupo.

En Latinoamérica, los artistas que pertenecieron al movimiento —los mexicanos Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros; los peruanos José Sabogal, Mario Urteaga y Francisco González Gamarra, entre otros— se aunaron en pos de la conformación de un espíritu nacional, el cual se pudo advertir no solo en las proclamas de revalorización de sus tradiciones, sino, también, en la recuperación de las producciones artísticas, las características, los motivos y las técnicas autóctonas. Los cuerpos voluminosos, la geometrización de las formas, el uso de colores terrosos y, en lo temático, la cosmovisión andina y la cultura de la tierra, se unieron en sus creaciones y esto los acercó a la factura indígena de antaño.

El mayor exponente intelectual de la corriente fue el peruano José Carlos Mariátegui, quien desde la revista *Amauta* (1926) produjo una estética para identificar a los sectores sociales que reivindicaba. El dibujante José Sabogal creó la *cabeza de indio* que distinguió a la revista desde sus portadas y la publicación contó en su interior con una iconografía precolombina que ornamentó sus páginas.

De igual modo que en el caso peruano, en la Argentina los motivos americanos se encontraron presentes en las ilustraciones de los escritores modernistas y simbolistas de la década del veinte. Se advierte ello en varias obras literarias como las efectuadas por Daniel Marcos Agrelo para las ediciones de las *Chacayaleras* de Miguel Camino y alguna de Julio Díaz Usandivaras; Fidel de Lucía ilustró la tapa de *Las vírgenes del sol: poema incaico* (1920), obra del argentino Ataliva Herrera, y José Bonomi, la cubierta y las viñetas de *La venus calchaquí* (1924), del libro de Bernardo González Arrioli.

El indigenismo estuvo presente, a su vez, en las obras del dibujante Alejandro Sirio y en las de Alfredo Guido, quien fue el promotor del simbolismo indigenista en el país. Asimismo, se vio

en aguafuertes, en murales, en mobiliario, en cerámicas y en óleos como el denominado *La Chola desnuda*, que fue premiado en el Salón Nacional de 1924. Revistas tales como la revista de arte *Augusta* (1918-1920) también presentaron rasgos indigenistas desde sus temáticas y diseños.

Resulta llamativo que Eduardo Schiaffino, quien perteneció al simbolismo, no haya utilizado en sus obras la iconografía americana característica del periodo ni haya incluido en sus escritos mayor información de la corriente indigenista y de sus proclamas reivindicatorias. Las menciones al arte precolombino de este historiador del arte en textos tales como *La pintura y la escultura en Argentina*, de 1933, fueron escasas y en general se vieron envueltas en un sesgo positivista producto de su herencia intelectual.

Pese a ello, la nueva mirada sobre lo autóctono también se evidenció en otros ámbitos donde se consideró necesaria la recuperación de la historia nacional. Con ese objetivo, la Universidad de Tucumán, creada en 1912, efectuó una serie de conferencias a las que convocó a Ricardo Rojas, oriundo de aquellas tierras.

La mirada de *lo propio* en la conformación del arte nacional

Las representaciones sobre *lo propio* se expandieron por diversas ramas artísticas, como la danza y las ilustraciones de libros. De lo primero da cuenta la utilización de motivos incásicos para la decoración del Ballet Caporaá (1917). Referido a este ballet, en el segundo número de la revista de arte *Augusta*, Enrique Prins escribió el artículo «Decoraciones indígenas de González Garaño. El baile Caaporá» (1918), acerca de la exposición de las ilustraciones realizadas por Alfredo González Garaño para esta obra, las cuales se exhibieron en Buenos Aires en el Tercer Salón Anual de Acuarelistas, Pastelistas y Aguafuertes de 1917. La muestra recibió buenas críticas en aquel momento. Así lo afirmó Hugo Beccacece (2010) al mencionar en su artículo «Nijinsky y el ballet argentino que no fue», que el historiador del arte José León Pagano, crítico de *La Nación*, dio cuenta de las *audacias* del lenguaje plástico utilizado en las ilustraciones.

El libreto de la obra *Caaporá*, escrito por Ricardo Güiraldes, fue puesto en valor en el año 2010 mediante el libro *Caaporá, un ballet indígena de modernidad*, editado por el Banco Galicia y Van Riel, con prólogo de Cecilia Smyth y con el estudio crítico de la historiadora del arte María Elena Bobino.

La estética de *Caaporá*, inspirada en la leyenda guaraní del urutaú, buscó conciliar —de igual modo que el texto de Güiraldes— las raíces indígenas con el lenguaje contemporáneo mediante la producción de figuras de formas sintéticas, casi abstractas, tomadas del lenguaje precolombino.

En el artículo de *Augusta*, Prins elogió la extrema fineza con la que el ilustrador realizó las imágenes del ballet y exaltó la noble condición de los intentos artísticos del pintor. Entre las ilustraciones de González Garaño presentes en *Augusta* se

encuentran: *Cacique*, *Grupo Decorativo*, *Cabeza Tatuada*, *Caaporá*, *Vaso Guarany*, *Ñanbú*, *La mujer del vaso* y *Payé*. Todas ellas aluden a la cultura guaraní al reproducir su vestuario y sus objetos útiles, lo que posibilita recrear una estética americanista en la obra.

En las últimas líneas del mencionado artículo, Prins efectuó una reflexión final en la que manifestó su postura respecto a la problemática indígena.

No hemos llegado aún a ver nuestros ejemplares de raza en las manifestaciones de arte superior. Los pocos ensayos realizados han carecido de aquel soplo divino cuya fuente conocemos, para languidecer en el olvido, y morir después. Sólo el arte dramático —nuestro siempre infantil arte dramático— ha aventurado con su habitual inocencia algunos devaneos. No es del caso debatir el asunto.

Toda iniciativa que tienda a dignificar nuestra vista material explotable, haciendo obra de alta belleza, será prueba de refinamiento de alma y los que ven en la pampa, en el gaucho y sus adminículos el programa de la estética nacional malogran una buena causa, creyendo que la vida pasada se reduce a poetizar, con más o menos lirismos los héroes de Gutierrez y Ascasubi.

Mayor es el tesoro que guardan las tribus legendarias, sumidas en la penumbra de su época nebulosa, que el del paisano híbrido de las milongas, los entreveros y las puñaladas, parto que digiere fácilmente el populacho y que no ha encontrado, acaso por su índole, artística superante para elevarlo de rango y darle un destino más noble.

Por esto, y por su intrínseco valor, González Garaño, merece más que este sincero comentario, los plácemes de quien entienda que sus ilustraciones están a la altura de su digno empeño (Prins, 1918: 79).

Las ilustraciones de *Caaporá* fueron expuestas posteriormente en Madrid y cuatro años después la revista *Martín Fierro*, de vanguardia en el país, reprodujo una de las pinturas del ballet como muestra de una estética americanista que empleó un lenguaje de renovación.

En 1918 se creó la Sociedad Nacional de Artes Decorativas de Tucumán, que realizó el Primer Salón Nacional de Arte Decorativo en el que se exhibieron cerámicas, huacos peruanos, vasos, urnas y platos, cofres y muebles calchaquíes.

En aquella oportunidad, se otorgó el primer premio a Alfredo Guido y a José Gerbino por un Cofre incaico. Refiriéndose a estos artistas, Fernán Félix de Amador escribió en el número 5 de *Augusta* (1918) un artículo titulado «Alfarería Americana». El mismo se ornamentaba con fotografías de una urna, un plato y un juro calchaquí, un plato calchaquí con decoración draconiana, un juro con decoración serpentiforme, una urna con decoración antropomorfa y serpentiforme, una urna antropomorfa y unos huacos peruanos. El escrito refirió al accionar del escultor José Gerbino y del pintor Alfredo Guido, en favor de la renovación decorativa y del renacimiento del arte americano de la arcilla en el país advertibles en la muestra de Witcomb, en pro de la alfarería artística argentina.

Félix de Amador exaltó en estos artistas la renovación decorativa que lograron por medio de la diversidad de los modelos expuestos —pucos, tazas, zuros, nipos, etcétera— que se refieren a casi todas las especies de alfarería, tanto argentina como americana, y de los símbolos que en ellos se plasmaron. Así lo mencionó el autor en el escrito: «Buena empresa es por consiguiente, la que intentan los artistas Guido y Gerbino, al suscitar con un propósito de renovación decorativa, el renacimiento de este grácil arte de la arcilla, tan profundamente americano» (1918: 243).

Otro artículo que dio cuenta de la importancia que el arte autóctono tuvo para la época se encuentra en el número 7 de *Augusta* (1918), en el que L.E. Moi describió el Primer Salón Nacional de Artes Decorativas y se refirió a su éxito como prueba del creciente interés que este tipo de exposiciones representaba para quienes trataron de «aclimatar aquí la planta todavía exótica del buen gusto» (1918: 342). En relación a esto, el autor sostuvo que tanto el salón como la revista de arte *Augusta* habían tenido el objetivo de desarrollar el gusto artístico «todavía en germen» en el país. Dicho propósito resuena en las palabras de Eduardo Schiaffino presentes en la recopilación de 1910, *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires*.

Sin embargo, Moi observó que de todos los expositores que figuraron en el catálogo sólo se ajustaron a los propósitos de la misma los artistas Alfredo Guido, Clemente Onelli, Gutero y Matilde Fierro y agregó:

Las cerámicas y maderas talladas con ídolos de pupila misteriosa, los fantásticos tapices aborígenes, los papeles pintados con ramazones y flores estilizadas, los raros almohadones historiados con liturgias incaicas; este es el arte decorativo, propiamente dicho, porque se aplica a la vivienda humana y tiende a enaltecer nuestra existencia por el hechizo de las cosas bellas dentro de lo que es útil y agradable a nuestros sentidos (Moi, 1918: 350).

El artículo se ilustró con diversas obras y objetos expuestos en aquella oportunidad. Entre ellos, se pueden mencionar: un «cofre estilo incaico» y una «repisa indígena» realizadas por Gerbino y Guido; «alfombras calchaquí y santiagueña», por Clemente Onelli; «almohadones estilizados», por María Fierro; «El jardín romántico», por Alejandro Sirio y el «cofre», por Magdalena Lernoud de Casaubón.

Un año después se llevó a cabo el Segundo Salón de Arte Decorativo y se realizó también el V Salón de Acuarelistas; según describe Elisa Radovanovic, en este último «la modalidad netamente americana se hallaba en acuarelas sobre fondos de oro y en los trabajos conjuntos de urnas, yuros, huacos y otras piezas de cerámica con decoraciones y motivos de ornamentación precolombina» (2010: 138).

También se impulsaron en el país las Escuelas de Artes y Oficios que, acorde a lo expuesto por la investigadora Ruth Corcuera, nacieron por el temor a la «desvirtualización de la identidad

nacional a causa de las corrientes inmigratorias» (2010: 120). Con la misma finalidad se fomentó la producción de tejidos y la creación de grandes talleres en distintos centros del país como los que se desarrollaron en Tucumán, Córdoba y Buenos Aires. Aquí funcionó el taller de tapicería y de cerámica autóctona desarrollado por Clemente Onelli, investigador naturalista y Director del Jardín Zoológico de Buenos Aires.

Hacia 1919 aparecieron otros textos con marcada tendencia indigenista en los números 8, 9 y 14 de *Augusta*. En el primero de ellos, Jorge Blanco Villalta escribió un artículo denominado «Alfarería Catamarqueña», y en el número 9 Pedro Blake redactó «Arte Americano» (1919). En el primero de ellos se analizó la sección arqueológica del Museo Nacional de Historia Natural de Buenos Aires, ubicado en la Plaza Monserrat. El autor advirtió sobre las malas condiciones de exhibición y de conservación de la sección e hizo énfasis en la precariedad de la construcción que la albergó. Respecto de la colección del museo destacó las reliquias en piedra esculpida y las cerámicas así como también su variedad y riqueza ornamental. Asimismo, describió el estilo draconiano y el de Santa María, a los cuales pertenecieron los objetos relevados. El artículo fue ilustrado con urnas funerarias, estatuillas de barro cocido pertenecientes a los diaguitas de La Rioja, pipas y otros objetos como un amuleto de amor que destacaron la conciencia del arte y de la belleza de los productores.

Blanco Villalta consideró que las producciones autóctonas posibilitarían la base de la conformación de un arte nacional, para lo cual propuso el origen de un estilo netamente americano que, aplicado a las varias industrias de arte existentes, pudiera servir para la decoración de lozas, porcelanas, cerámicas en general, decorados de marcos, de cuadros y varillas, tapices, alfombras y caminos, guarda de papel y papel para interiores, azulejos, mosaicos, etcétera. Desde la perspectiva del autor, así surgiría un estilo nacional, noble por sus orígenes y por su fin.

En el número 30 de *Augusta*, un escrito de Manuel Rojas Silveyra, director de la revista, confrontó al Tercer Salón Nacional de Artes Decorativas con el primero de ellos producido en 1918, con el objetivo de evidenciar los desajustes del primero respecto de los requerimientos de un salón de tales características. Según Rojas Silveyra, este debería:

Hacer de la vivienda humana un sitio grato a la existencia, poner ante los ojos ávidos de belleza y de armonía el secreto de las líneas gráciles, de los tonos suaves, hacer que todas las cosas, hasta las más humildes, la silla, el papel que cubre los muros, el hierro de la chimenea, el cristal de la ventana, todo lo que vemos a diario, lo que constituye nuestra vivienda, lo que está en íntimo contacto con nuestro espíritu, vuelva a nosotros en la gracia sin par de la belleza y mitigue por el influjo de esa misma gracia las penas de la vida (1920: 226).

Resulta interesante destacar que este escrito da cuenta de la importancia que el arte decorativo tuvo para la época, de igual

modo que demuestra que entre los objetos expuestos, algunos de los cuales ilustran el mismo, había un «biombo estilo calchaquí», «una alfombra estilo incásico» y «un telar indígena», lo que confirma que estos objetos seguían siendo de interés para el momento y que se exhibían como objetos artísticos, cuestión que en la actualidad despierta un inconcluso debate.

Consideraciones finales

¹ *Eurindia* representa una síntesis del pensamiento y del programa de Ricardo Rojas en la que plasmó su propuesta para la construcción de la identidad nacional argentina. Esta postura no rechazó al elemento europeo sino que lo asimiló de igual manera que no reverenció exclusivamente lo americano, por el contrario, se planteó como una superación del mismo y como una fusión ideal de ambas culturas.

De lo mencionado se advierte que el pensamiento euríndico¹ plasmado por Ricardo Rojas en 1924 se encontraba en germen entre los intelectuales del país. Asimismo, se observa que la conformación de un arte nacional argentino era tema de interés y de debate para los actores del campo artístico durante las primeras décadas del siglo xx.

Favorecido por el contexto de búsqueda de un *ser nacional* argentino que fortaleciera los lazos internos frente al peligro que representaba la creciente inmigración de principios del siglo xx, el arte se constituyó como un campo propicio para publicitar aquella empresa que el Estado argentino entendió como imprescindible. En esta creciente perspectiva nacionalista se filtró la influencia del movimiento indigenista en el país, la cual se pudo manifestar en el pensamiento de los intelectuales que escribieron en escritos de arte tales como los de la revista de arte *Augusta* (1918-1920). Se demostró en esta investigación que los escritores que desarrollaron dicha temática en la revista denunciaron las condiciones en las que se exhibían o conservaban las obras pertenecientes a las culturas originarias del país de igual modo que manifestaron su preocupación ante la desaparición de las mismas.

Como contraparte, los referentes de la Historia del Arte de la época, Eduardo Schiaffino y José León Pagano, efectuaron una escasa y, en ocasiones, prejuiciosa descripción de las manifestaciones autóctonas en sus textos. Tanto en *La pintura y la escultura en Argentina*, de Schiaffino (1933), como en *El arte de los argentinos*, de José León Pagano (1937, 1938 y 1940), las menciones de *lo propio* aparecen por lo general comparadas con producciones de culturas europeas o asiáticas tales como las griegas o las egipcias.

En *Augusta*, quienes abordaron la temática del arte indígena lo hicieron exaltando y revalorizando esas creaciones. En dicha publicación quedaron plasmadas diversas exposiciones que involucraron al arte autóctono, tales como las ilustraciones de González Garaño para el baile *Caaporá* así como los salones de artes decorativas en los que artistas tales como Alfredo Guido y José Gerbino exhibieron objetos pertenecientes a la alfarería argentina. Por su parte, Fernán Félix de Amador destacó actividades tales como la alfarería y la platería americana en sus artículos, de igual modo que Pedro Blake abordó el arte americano y Jorge Blanco Villalta la alfarería catamarqueña.

Varios planteos de los escritos analizados en dicha publicación coinciden con las ideas euríndicas de Ricardo Rojas en relación al

deseo de una renovación decorativa en las artes y a la conformación de una estética americanista.

Sin embargo, pese a los intentos por destacar a las producciones autóctonas del país, los mencionados artículos trataron de los objetos pero en menor medida de sus hacedores. No existió en estos escritores argentinos un compromiso mayor por las reivindicaciones sociales como sí ocurrió en Perú, debido quizá a que en éste país el movimiento indigenista se desarrolló de la mano del socialismo y sus proclamas. Tampoco desarrolló la revista una estética autóctona, tal como José Sabogal, dibujante peruano, realizó en *Amauta* (1926-1939), publicación que ornamentó sus páginas con iconografía americana. Si bien la revista peruana apareció seis años después de que *Augusta* finalizara su tiraje, la activa militancia de su director, José Carlos Mariátegui, ya se encontraba vigente de igual manera que su director artístico, el mencionado Sabogal, había visitado el noroeste argentino llevando consigo los rasgos de las comunidades que pudieron inspirarlo para la realización de la «cabeza de indio» que decoró las páginas de *Amauta*. Por su parte, la empresa que llevó adelante el peruano Manuel González Prada a través de sus ensayos y sus libros pudo haber llegado al país como al resto de Latinoamérica, por medio de los intelectuales que adhirieron a la causa.

El intento de los autores que plasmaron en *Augusta* sus reivindicaciones por el arte de las comunidades originarias resultó novedoso ante una teoría del arte tibia que, en respuesta a ciertos sectores hegemónicos del campo, centró sus temas de interés en la conformación de un arte argentino basado en los estudios y las becas internacionales y en la exaltación del arte extranjero. Por lo tanto se debe a esta publicación la incorporación y valoración de las producciones autóctonas argentinas como una temática de interés en el campo artístico en tanto estética de renovación de las artes.

Es importante destacar que la influencia del movimiento indigenista en el país se desplegó en el marco de un proyecto de recuperación de las tradiciones y de las costumbres argentinas que fomentó, entre los años 1910 y 1930, el desarrollo de salones en los que los objetos con motivos precolombinos fueron revalorizados y enriquecidos por la creciente producción de los artistas del momento.

Referencias bibliográficas

Corcuera, Ruth (2010). «La cultura del monte en el este catamarqueño». En Gutiérrez, Ramón (coord.). *Temas de la Academia: Las artes en torno al centenario. Estado de la cuestión (1905-1915)* (pp.113-125). Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes.

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo (2002). «El indigenismo y la integración de las artes en la Argentina (1910-1930)». *Actas del XIV Congreso Nacional del CEHA*, pp. 283-292. Málaga: Comité Español de Historia del Arte.

Malosetti Costa, Laura (2010). «Las instituciones y el arte en el centenario». En Gutiérrez, Ramón (coord.). *Temas de la Academia: Las artes en torno al centenario. Estado de la cuestión (1905-1915)* (pp.53-63). Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes.

Mariátegui, Juan Carlos (1926). «Presentación de Amauta». *Amauta*, año I (1). Lima: Editorial de Amauta.

Pagano, José León (1937). *El arte de los argentinos*. Tomo I. Buenos Aires: El autor.

Pagano, José León (1938). *El arte de los argentinos*. Tomo II. Buenos Aires: El autor.

Pagano, José León (1940). *El arte de los argentinos*. Tomo III. Buenos Aires: El autor.

Radovanovic, Elisa (2010). «Nuevas perspectivas en las artes aplicadas argentinas. 1905-1915». En Gutiérrez, Ramón (coord.). *Temas de la Academia: Las artes en torno al centenario. Estado de la cuestión (1905-1915)* (pp. 127-141). Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes.

Rojas, Ricardo (1909). *La restauración nacionalista*. Buenos Aires: Ministerio de Justicia e Instrucción Pública.

Rojas, Ricardo (1924). *Eurindia*. Buenos Aires: La Facultad.

Rojas, Ricardo (1953). *Silabario de la decoración americana*. Buenos Aires: Losada.

Referencias electrónicas

Beccacece, Hugo (2010). «Nijinsky y el ballet argentino que no fue». *La Nación* [en línea]. Consultado el 23 de febrero de 2017 en <<http://www.lanacion.com.ar/1331861-nijinsky-y-el-ballet-argentino-que-no-fue>>.

Blake, Pedro Viñals (1919). «Arte Americano». *Augusta, revista de Arte* [en línea]. Consultado el 15 de noviembre de 2016 en <https://archive.org/details/3649767_2_9>.

Blanco Villalta, Jorge (1919). «Alfarería catamarqueña». *Augusta, revista de Arte* [en línea]. Consultado el 23 de noviembre de 2016 en <https://archive.org/details/3649767_2_8>.

Félix de Amador, Fernán (1918). «Alfarería americana». *Augusta, revista de Arte* [en línea]. Consultado el 2 de diciembre de 2016 en <https://archive.org/details/3649767_1_5>.

Mariátegui, José Carlos. *Obras completas de José Carlos Mariátegui* [en línea]. Consultado el 10 de diciembre de 2016 en <http://www.patriaroja.org.pe/docs_adic/obras_mariategui/Ideologia%20y%20Politica/paginas/polemica%20finita.htm>.

Moi. L.E. (1918). «Primer Salón Nacional de Artes Decorativas». *Augusta, revista de Arte* [en línea]. Consultado el 14 de diciembre de 2016 en <https://archive.org/details/3649767_1_7>.

Muñoz, Miguel Ángel (1992). «Nacionalismo y esoterismo en la estética de Ricardo Rojas». *Centro Argentino de Investigadores de Artes (CAIA)* [en línea]. Consultado el 12 de febrero de 2017 en <<http://www.caia.org.ar/docs/26-Mu%C3%83%C2%B1oz.pdf>>.

Prins, Enrique (1918). «Las decoraciones indígenas de Gonzalez Garaño. El baile Caaporá». *Augusta, revista de Arte* [en línea]. Consultado el 7 de enero de 2017 en <https://archive.org/details/3649767_1_2>.

Rojas Silveyra, Manuel (1920). «El Salón Nacional de Artes Decorativas». *Augusta, revista de Arte* [en línea]. Consultado el 25 de enero de 2017 en <https://archive.org/details/3649767_5_30>.