



Fig. 1. JUAN LEÓN PALLIERE, *Idilio criollo*, c. 1861
Óleo sobre tela, 100 x 140 cm.
Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires

El *Criollismo* en la imagen latinoamericana

**Isabel Huizi Castillo
Caracas, julio de 2006**

C o n t e n i d o s

A manera de introducción

PARTE PRIMERA

LO IMPLÍCITO EN LA NOCIÓN DE CRIOLLISMO

- **Algunos antecedentes y usos del término *criollo***
- **Centros, periferias y fronteras**
- **Raza, etnia, nación y cultura**
- **Dialéctica de lo particular y lo universal**

PARTE SEGUNDA

EL CRIOLLISMO COMO CATEGORÍA ARTÍSTICA

- **Tipos, tipos ideales, estereotipos y arquetipos: lo *típico* y lo *criollo***
- **Diversidad y homogenización**
- **Hibridación y modernización**
- **Identidad y mestizaje**
- **Para dejar abierto el tema**

*Del mar los vieron llegar
mis hermanos emplumados,
eran los hombres barbados
de la profecía esperada*

Gabino Palomares. Corrido de *La maldición de la Malinche*.1975.

De cualquier ángulo que se mire el destino de los nativos de América, sólo se ven males irremediables: Si ellos se conservan salvajes son empujados por la marcha del progreso; si tratan de hacerse civilizados, el contacto con gente civilizada los sume en la opresión y en la miseria. Si continúan vagando en el yermo, perecen; si intentan asentarse, perecen igual. No pueden ilustrarse si no es con la ayuda del europeo, y el contacto con los europeos los corrompe y los rechaza de retorno a la barbarie. Mientras se los deja en sus soledades, se rehúsan a cambiar sus costumbres, y no les queda tiempo para cambiarlas cuando por fin son obligados a desearlo.

Tocqueville. *La democracia en América*, 1840

A representation can always be considered as a system, i.e. an organized, goal-directed whole of interrelated elements. The goal or function of a representation is to structure the field of experience of the intelligent agent using the representation, in such a way that the agent can search efficiently for solutions when confronted with a problematic situation, which is to be changed. The second question to be asked then is: what are its elements? The elements we are looking for are primitive structurations of the problem environment as experienced by the agent.¹

Francis Heylighen. *Formulating the problem of problem-formulation*, 1988.

La modernité inscrit l'idée même de destruction au cœur de la redéfinition de l'art. Cette volonté de faire table rase s'exerce à chacun des niveaux de l'acte créateur : destitution des sujets traditionnels de l'art, dislocation de la figure, éclatement et brouillage du plan et de la perspective... Le statut de l'objet artistique (cohérence, limites, verticalité...) est mis à mal tandis que s'affirme à travers l'art une ambition réformatrice, anthropologique et sociale.²

¹ *Una representación puede siempre ser considerada como un sistema, por ejemplo, como un todo interrelacionado de elementos orientados hacia un objetivo. El objetivo o la función de una representación es estructurar el campo de experiencias de un agente inteligente que utiliza la representación, de manera que el agente pueda buscar eficientemente soluciones cuando se enfrenta a una situación problemática que debe cambiarse. La segunda pregunta a hacerse entonces es: ¿Cuáles son sus elementos? Los elementos que buscamos son las estructuraciones primitivas del entorno del problema, tal como éste fue experimentado por el agente. Traducción del autor. Heylighen F., 1988: "Formulating the Problem of Problem-Formulation", en: *Cybernetics and Systems*, Trappl R. (ed.), Kluwer Academic Publishers, Dordrecht, p. 949-957.*

² *La modernidad inscribe la idea misma de destrucción que está en el centro de la redefinición del arte. Esa voluntad de hacer tabla rasa se ejerce en cada uno de los niveles del acto creador: destitución de los temas tradicionales del arte, dislocación de la figura, estallido y remoción del plano y la perspectiva...El estatuto del objeto artístico (coherencia, límites, verticalidad...) es dislocado mientras que a través del arte se afirma una ambición reformadora, antropológica y social. Traducción del autor.*

Catherine Grenier. *Le Big Bang moderne - Destruction et création dans l'art du 20^e siècle.*

Centro Pompidou, 2005-2006.

A manera de introducción

Revisar las artes del movimiento conocido en la historia cultural y de las artes visuales latinoamericanas como *criollismo* obliga al examen de un conjunto de controversiales conceptos asociados al mismo, con frecuencia de manera implícita. Revelarlos, precisarlos y comprenderlos es tarea obligada a fin de acercar al lector a una distancia necesaria y suficiente de ese *algo* elusivo y de imprecisos contornos que los latinoamericanos hemos llamado lo *criollo*. El objetivo del presente texto es permitirle al lector una observación más nítida del fenómeno, tanto desde la historia de la cultura y las ideas como de algunos enfoques de importancia propuestos desde algunas disciplinas de las ciencias sociales del presente.

Entrar al territorio conceptual asociado al *criollismo*¹ es adentrarse en un campo minado de indefiniciones, contradicciones, paradojas y solapamientos. Muchas veces la búsqueda de una noción precisa del *criollismo* es ocasión de encuentros con el *sinsentido*, la ficción y la metafísica, pero también es posibilidad certera del hallazgo de espacios y

Catherine Grenier *BIG BANG. Destruction et création dans l'art du 20e siècle.* Éditions Centre Pompidou, Paris, 2005.

tiempos en los que la *imaginación* y sus discursos llegan a sorprender. El interés que guía esta indagación se centra en proveer al lector de información sobre un conjunto de conceptos asociados al fenómeno y permitirle una lectura contemporánea y contextualizada de una noción compleja como la del *criollismo*. La idea es ofrecerle un pequeño aparato instrumental útil para la decodificación y comprensión de imágenes y estilos propuestos en las artes visuales del *criollismo plástico latinoamericano*.

Si bien es cierto que el *criollismo* fue en sus inicios un movimiento filosófico y político, ya para fines del siglo XVII se ha convertido en un movimiento predominantemente literario y es necesario notar que las artes visuales que se han agrupado bajo esta categoría contienen un fuerte componente literario, incluso pueden considerarse casi como *narraciones visuales*. Se trata entonces, en su gran mayoría, de propuestas icnográficas y estilísticas que pueden adscribirse en muchos casos a un realismo fuertemente crítico lo que no impide que esas manifestaciones se encuentren llenas también de una gran riqueza de representaciones, pues la imaginería del *criollismo* revela una interesante diversidad de ópticas y enfoques que privilegian el dato visual rara vez visto, representado o registrado en las narraciones de la literatura. Es, fundamentalmente, en las artes visuales² del *criollismo* de los siglos XVII, XVIII y XIX, donde encontramos gran cantidad de imágenes que remiten a muchas de las formas de la intimidad y vida cotidiana de los latinoamericanos, experimentadas vitalmente tanto en narraciones visuales altamente personales como en epopeyas independentistas y

de construcción de lo nacional. La dimensión épica o heroica, característica de las artes visuales del siglo XIX latinoamericano presente en la plástica destinada a los espacios públicos de muchas ciudades de América Latina, incorpora usualmente variados elementos procedentes de la iconografía de un *criollismo primitivo* poco estudiado desde las artes y muchos menos adecuadamente valorado. A nuestro entender, es en los diversos períodos de las artes visuales del *criollismo latinoamericano* donde reposan y conservan imágenes y contenidos que pueden remitirnos a una historia iconográfica poco investigada de las representaciones visuales, tanto de las epopeyas locales como de una desconocida intimidad latinoamericana, urbana y rural. En las artes visuales de lo que pudiéramos llamar un *criollismo intimista* pueden observarse elementos y textos culturales constitutivos de las identidades latinoamericanas que conviven junto a los panteones heroicos. Esas representaciones de la intimidad de la casa, el patio, la calle, el mercado, el barrio, la hacienda, los oficios y costumbres, la comida y el traje, que hemos despachado de manera peyorativa como *costumbrismo*, constituyen entonces un rico acervo de datos visuales de enorme interés para el estudio de la historia y la crítica de las artes latinoamericanas. Las imágenes del *criollismo* son las de aquellos mundos, plurales y diversos, donde convivían hasta hace muy poco hombres, mujeres y niños en procesos de intensa *hibridación cultural*. Esos habitantes, junto a las formas muchas veces fantásticas de lo animal y lo vegetal, eran los protagonistas de la vida familiar y comunitaria de los latinoamericanos de los días fundacionales, a veces idílica y otras infernal, pero siempre plena de una febril actividad de la imaginación. El *criollismo*

constituye entonces el acervo de las representaciones del trabajo y el ocio, el goce y el castigo, como también de los imaginarios diversos de los pueblos de los primeros tiempos de los choques e hibridaciones de culturas, en suma, artes que nos revelan la aventura humana de pueblos que configuraban y siguen configurando de manera muchas veces trágica y cruel pero, sin duda, también heroica e infatigable, los signos de esos imaginarios colectivos que dan sus identidades particulares, locales y nacionales a esa diversidad inagotable que llamamos América Latina.

Si bien es cierto que todo nacionalismo puede alimentar proyectos sociopolíticos excluyentes al estimular sentimientos identitarios que suelen asociarse a situaciones de peligro ante la posibilidad de pérdida de rasgos culturales, religiosos, históricos o políticos, también lo es que esa matriz profunda de sentimientos tiene bases psichistóricas muy reales y recientes en el caso de América Latina, donde los mitos de las identidades nacionales han sido y continúan siendo alimentados por un miedo ancestral que anima y pone sobre alerta a casi todas las sociedades latinoamericanas cuando escuchan hablar de globalización, como también a quienes hacen propuestas del tipo “América para los americanos”, y su versión local “Venezuela para los venezolanos” etc. Los mitos perversos de la exclusividad identitaria, ya sea esta nacional o regional, a estas alturas de la historia humana cuando la pluralidad de identidades es un hecho y su evolución una ley natural, tienen su paroxismo en los discursos de las *razas* que se pretenden biológicamente superiores, teorías que condujeron a tragedias descomunales en la historia humana reciente pero

que también han operado como un freno para quienes entienden los nacionalismos como *nacionalismos genéticos* o *étnicos*.

Resulta difícil comprender que aun hoy en día y vistos los resultados trágicos de los nacionalismos europeos del siglo veinte, las perversiones políticas no se alejen de caminos hace tiempo superados³. El *neorracismo* actual se presenta muchas veces como defensor del derecho de los pueblos a mantener sus "identidades culturales" y en nombre de ellas propugna el aislamiento de otros grupos étnicos y culturalmente diversos, con el objeto de evitar una supuesta contaminación de la autenticidad y pureza de la cultura de origen del grupo. Esto termina convirtiéndose en una de las formas — sutiles o abiertas — de justificación de muchas políticas de exclusión y es un vector común y transversal a todos los nacionalismos, no solo en América Latina sino en países más desarrollados, por lo que sería necesario reconocer en los discursos de afirmación identitaria y diferencialista posiciones y sentimientos calcados de visiones excluyentes del mundo. Desde los nacionalismos más radicales hasta los moderados, todos coinciden en anteponer la *identidad diferencial* o la *construcción nacional* a los valores universalistas inherentes al humanismo incluyente que da su sentido pleno a una cultura de la inclusión y tolerancia mutua.

En cuanto a las manifestaciones artísticas como componentes esenciales y constitutivos de la cultura de los pueblos, habría que señalar como absurda la pretensión de intentar agrupar bajo una imposible noción de *arte*

latinoamericano expresiones tan disímiles como las que se dan en los diversos países y regiones del subcontinente, aunque sí puedan, sin duda, establecerse ciertos parámetros comparativos para el estudio de algunas de las tendencias artísticas que hacen aparición en algunos de los periodos de la historia cultural y artística de América Latina. Obviamente, resultaría muy forzado colocar bajo una misma categoría artes tan diversas como las de México y Colombia, o de Perú y Argentina pero, sin embargo, en las primeras décadas del siglo veinte – uno de los períodos estudiado con mayor rigor por la historia del arte y la crítica latinoamericana – se ofrece a la investigación la posibilidad de percibir con una mayor nitidez, si no coincidencias sí diversidades y especificidades artísticas significativas en Latinoamérica. Sin duda un fenómeno como el de los nacionalismos filosóficos, políticos, culturales y estéticos asume en América Latina muy distintas formas en diversos países y regiones, lo que va a determinar diferentes tipos de relaciones entre las artes de esos períodos con las fuentes culturales autóctonas, en consecuencia la diversidad de manifestaciones estéticas que resulta hace que las expresiones y producciones artísticas varíen notablemente de un país a otro. Pero no cabe duda que es posible – y lo han hecho ya estudiosos notables⁴ – establecer parámetros que permiten realizar algunas interesantes comparaciones entre ciertos fenómenos artísticos latinoamericanos, como es el caso precisamente de los nacionalismos artísticos así como el de los indigenismos estéticos que, en retrospectiva y a distancia parecen constituir algunos de los ejes de mayor interés crítico en contraposición al de las supuestas semejanzas artísticas. Pero es, curiosamente, un fenómeno como el de la llamada

abstracción latinoamericana uno de los que al hacer su aparición, a comienzos del siglo veinte, resulta de mayor interés para los estudios e indagaciones sobre el *criollismo*, pues este puede ser visto también como un intento de *homogeneización artística* que puede llegar a confundir y hacer pensar – superficialmente, sin duda – que todas las manifestaciones artísticas latinoamericanas tienen una supuesta *semejanza* y que se orientan por patrones comunes.

Es necesario ver que fenómenos como los de la *abstracción* y el *criollismo* pueden desdibujar regiones, geografías y nacionalidades, aunque ello no signifique que todo se torne homogéneo en las artes latinoamericanas. Justamente, la *abstracción* surge en un período cuando las diferencias en las tendencias y realidades sociopolíticas en los diversos países latinoamericanos conforman muy diversos contextos para las diferentes retóricas visuales que perfilan netamente los artistas del siglo veinte latinoamericano. Estas diferencias permiten distinguir con nitidez lo específico y singular en las propuestas de cada uno, dentro del vasto universo de esas artes llamadas de la *abstracción latinoamericana*. Y pareciera suceder algo semejante con el *criollismo*, pues sus manifestaciones artísticas dan a veces la impresión de que todo fuese similitud en las *artes criollistas* de los países latinoamericanos. Pero esto es una mera ilusión: la realidad es que en cada formación sociohistórica y cultural operan tensiones muy diversas en distintos momentos, que diferencian netamente a los artistas y sus manifestaciones y determinan la diversidad y riqueza de las *artes criollas* en los diversos países y regiones de América Latina.

No obstante, lo que sí pareciera haber sido un elemento indudablemente común en el contexto de las distintas realidades culturales latinoamericanas desde fines del siglo XVIII y comienzos del XIX hasta los inicios del siglo XX, sería la presencia de una voluntad consciente y decidida de operar rupturas explícitas con fuentes y dotaciones artísticas europeas cosmopolitas. Ello llegaría a expresarse artísticamente con gran plenitud y vitalidad pero será a partir de hitos como el inicio de los procesos de independencia y el comienzo de los procesos llamados de modernización en América Latina cuando comenzarán a perfilarse con una mayor precisión y autonomía estética las artes visuales de cada formación sociohistórica latinoamericana, hasta llegar a afirmarse estilísticamente y a individualizarse cada una con sus propias características, en ese complejo ámbito de tensiones y fuerzas estéticas en conflicto que llamamos *arte universal*.

Es justamente en esa confusa categoría artística denominada *criollismo* donde nos detendremos ahora para examinar algunas de sus raíces y antecedentes conceptuales, sus ramificaciones, derivaciones y los caminos que puedan acercarnos o alejarnos de lo que pueda considerarse como *lo criollo en el arte*. Una aparente homogeneidad es casi siempre la engañosa trampa que el ojo le tiende a la conciencia y por ello a las visiones de la historia y la crítica y es este el principal obstáculo que enfrentamos al acercarnos al *criollismo artístico*.

NOTAS Y REFERENCIAS

¹ El antropólogo español Antonio Pérez se refiere al *criollismo* como un “movimiento múltiple a favor de la promoción política y social de los criollos, surgido en la América hispana a principios del siglo XVII, que alcanzó su máxima expresión durante la segunda mitad de ese siglo y todo el siglo XVIII”. El autor también señala que el *criollismo* se habría aglutinado alrededor de la idea de una *patria americana*, sobre todo de una *patria local*, lo que habría suscitado una ambivalencia de las emociones originadas por esta idea, manifestadas tanto en la hipervaloración de lo local americano como en el resentimiento hacia lo español pero también hacia la propia tierra, a lo que se sumaba el deseo europeo de contribuir a construir tradiciones propiamente americanas. Para este autor, exponentes del criollismo político y estético serían los mexicanos Carlos Sigüenza y Sor Juana Inés de la Cruz, el venezolano Francisco de Miranda y el chileno Manuel Salas. Ver: PÉREZ ANTONIO, *Criollismo*, Papel de trabajo no publicado, p. 1, Caracas, abril, 2006.

² Es conveniente indicar que muchos de los artistas que realizan obras que pueden incluirse en la categoría no son necesariamente *artistas criollos*, es decir nacidos en suelo americano, o hijos de padres españoles o primera generación de criollos, sino que en la misma entran muchos *artistas extranjeros* como también los denominados *artistas viajeros* que contribuyeron, o creyeron contribuir, con su obra al ideal del iluminismo europeo de edificar una cultura artística americana propia.

³ Tras comprobar los resultados del mapa del genoma humano que revelan la insignificancia de las diferencias biológicas entre grupos humanos, persisten las diferencias culturales y étnicas que sirven de base a un nuevo tipo de racismo que desprecia a los otros atribuyendo rasgos negativos a las identidades culturales o étnicas y que se basa en la apología de los rasgos étnicos y culturalarles de un grupo específico sobre otros.

⁴ Ver los estudios e investigaciones de Juan Acha y Marta Traba, entre otros. Marta Traba y Juan Acha, son dos autores cruciales de la crítica de la historia del arte en Latinoamérica, en diferentes épocas y con posturas diversas, ambos son importantes para conocer el desarrollo artístico del siglo veinte en relación con las corrientes norteamericanas y europeas dominantes. En primer lugar, está el texto “Dos décadas vulnerables de las artes plásticas latinoamericanas” de Marta Traba, específicamente el capítulo de la década de la entrega y luego, en el libro *Las culturas estéticas de América Latina* de Juan Acha, se recomienda ver el capítulo V acerca de la invasión tecnológica 1950-1970. Según Traba, Venezuela debido a su auge económico de los años 60-70, comienza a “comprar cultura” como ningún otro país, de ahí que muchos grupos económicos poderosos estimularon la producción y el consumo del arte en las ciudades. Por un lado, se manifestará una pasión por el *cinetismo* de origen parisino y, por otro, un “gusto” por el *minimal art* procedente de EEUU para llegar a conceptos sin contenido. De esta forma, contextualiza Traba el fenómeno del *cinetismo* en Venezuela, por ejemplo, en el que según la autora intervienen factores que nada tiene que ver con la cultura venezolana, tales como la geometría, la técnica, la tecnología y lo racional, supuestamente antagónicos con una idea estereotipada del trópico, la cultura, la tradición y la idiosincrasia del país.

