

## **El indigenismo peruano (1920-1930) desde dos direcciones ideológicas: el arte y la literatura\***

**Philarine Stefany Villanueva Ccahuana**  
philarine.villanueva@gmail.com

### **Resumen**

Se analiza el indigenismo (o indigenismos) que se plantea en los años de 1920 a 1930 en el ámbito de la literatura y el arte. Revisa las propuestas teóricas formuladas por Luis Alberto Sánchez y José Carlos Mariátegui en el campo de la literatura; y de José Sabogal en el arte. El estudio se sustenta en el análisis e interpretación de discursos y (re)examina el indigenismo desde el nivel ideológico de dos disciplinas cuyas particulares formas de concebir el indigenismo no impide la identificación de planteamientos en común.

**Palabras clave:** Indigenismo, ideología, Luis Alberto Sánchez, José Carlos Mariátegui, José Sabogal.

### **Abstract**

It analyses the indigenism (or indigenism) that arises in the years 1920 to 1930 in the field of literature and art. Review the theoretical proposals formulated by Luis Alberto Sánchez and José Carlos Mariátegui in the field of literature; and José Sabogal in art. The study is based on the analysis and interpretation of discourses and (re) examines the indigenism from the ideological level of two disciplines whose particular ways of conceiving indigenism does not prevent the identification of common approaches.

**Keywords:** Indigenism, ideology, Luis Alberto Sánchez, José Carlos Mariátegui, José Sabogal.

\* Este artículo es un avance de la tesis que corresponde a la Maestría de Arte Peruano y Latinoamericano.

# **El indigenismo peruano (1920-1930) desde dos direcciones ideológicas: el arte y la literatura**

## **Introducción**

Inicialmente, se entendía el indigenismo como un movimiento literario; sin embargo, luego, «su influencia se extendió a la política, la pintura (Sabogal), las ciencias sociales (Mariátegui), la arqueología (Julio C. Tello) y la medicina (Núñez Butrón)» (Conteras y Cueto 2013, p. 256). Al respecto, se debe precisar que el indigenismo no era asimilado de manera unívoca por todas las áreas del conocimiento; por el contrario, se le definía e interpretaba de diversas maneras. Sin embargo, es inevitable referir someramente las diferentes modalidades o versiones: durante la década de 1920 el denominado indigenismo oficial, auspiciado por el gobierno de Leguía, tenía un carácter contradictorio; del indigenismo oligárquico que «ciudanizaba» al indio si atravesaba por una adecuada ilustración; del indigenismo que buscaba eliminar criterios racistas respecto al indio; y del indigenismo de denuncia, patrocinado por la Asociación Pro-Indígena (1909-1916), que vinculaba el problema del indio con el de la tierra.<sup>1</sup> En ese sentido, David Wise (2016) puntualiza:

es indispensable afirmar, con Tomás Escajadillo y otros, que, al hablar del período 1920-1930, se debe hablar no de “indigenismo” a secas, sino de los “indigenismos” específicos desarrollados por distintos grupos sociales, ya que el vocablo “indigenismo” era (y es) muy manoseado y la “reivindicación del indígena” constituía una consigna de mucha difusión, pero de un significado fluctuante (p. 160).

Precisamente por la heterogeneidad ideológica del indigenismo, no nos proponemos abordar una propuesta uniforme ni todas las existentes, sino aquellas que a nuestro juicio son las más representativas en el campo de la literatura y del arte que han formado parte de las discusiones intelectuales de la época.

## El indio en la literatura

Concretamente, atenderemos las propuestas indigenistas de Luis Alberto Sánchez y José Carlos Mariátegui, debido a que, en sus sendas obras, se revaloriza la cultura autóctona para concebir un proceso literario inconfundiblemente peruano, tal como Carlos García-Bedoya (2007) precisa:

En el campo de los estudios literarios, las primeras obras de Luis Alberto Sánchez, y en particular la primera edición de su *La literatura peruana*, trazaron un panorama global del proceso literario peruano, que incorporaba no solamente los tiempos coloniales, sino también la literatura en quechua. Pero es sin duda José Carlos Mariátegui quien sienta las bases de una visión del proceso literario peruano que (...) surge como fruto de una imposición colonial, que la marca, al igual que a todos los aspectos de nuestra sociedad, con una desgarradura fundamental entre dos culturas [indígena y español] que coexisten y se entrelazan conflictivamente. (p. 17).

Además, ambos autores pertenecían a la misma generación, la denominada Generación del Centenario, llamada así en alusión a las celebraciones de los cien años de la Independencia del Perú. Otros miembros destacados fueron Luis Eduardo Valcárcel, Víctor Raúl Haya de la Torre, Jorge Basadre, Raúl Porras Barrenechea, Jorge Guillermo Leguía, etc. También, se le denominó la Generación de la Reforma Universitaria, ya que estos intelectuales, la mayoría de origen provinciano y de formación universitaria (recién habían salido de las aulas universitarias o cursaban los últimos años), demandaban, principalmente, hacer de la universidad el centro por excelencia para el estudio objetivo de los grandes problemas nacionales.

En ese sentido, las valoraciones de Luis Alberto Sánchez, planteadas en *La literatura peruana* (1920),<sup>2</sup> y José Carlos Mariátegui, propuestas en *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928),<sup>3</sup> responden a un contexto en el que el problema de la nacionalidad concitaba atención. Específicamente, cuando abordan la literatura y la plantean en tanto discurso nacional, buscan identificar a escritores rescatables en tanto «valores-signos», como los llama Mariátegui en su sétimo ensayo u «originales», como los estima Sánchez. Esto se debe a que hasta ese momento las obras literarias fueron juzgadas como copia y asimilación de otras literaturas, especialmente española, mas no como auténtica y original. Quien establece esta concepción de nuestra literatura es José de la Riva-Agüero en su tesis *Carácter de la literatura del Perú independiente*,<sup>4</sup> que presentó para optar por el grado de bachiller en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos en 1905.

Riva-Agüero, perteneciente a una noble familia limeña de ascendencia virreinal, formula en la tesis que las literaturas producidas en el continente

latinoamericano, a partir de la Conquista, son copia de la española. Por eso, califica nuestra literatura de «castellana provincial» (p. 261). En cambio, antes de la Conquista, manifiesta que los indios, si bien no tuvieron una verdadera literatura (es decir, escrita), tuvieron «por lo menos condiciones literarias definidas que han podido influir sobre los literatos de la República» (p. 71), por ejemplo, señala su influjo en Mariano Melgar. Por lo tanto, Riva-Agüero observa el ascendente del indio en la literatura peruana después de la Conquista; sin embargo, no en mayor grado que la influencia de la literatura española.

Y, si bien es cierto, señala, existe «un sistema que para americanizar la literatura se remonta hasta los tiempos anteriores a la Conquista [denominada americanismo histórico] (...). No debe llamársele *americanismo* sino *exotismo*» (p. 267), puesto que, al no ser literatura propiamente, resulta extraña ante los ojos de los criollos, «los mestizos y los indios cultos, porque la educación que han recibido los ha europeizado por completo» (p. 267). Otro sistema para americanizar la literatura se basa en retratar las costumbres actuales de los criollos y los indios, en otras palabras, no retoma lo pasado, sino lo presente. A este sistema le denomina americanismo regional, el cual también invalida: «precisamente porque las costumbres regionales de América van desapareciendo a toda prisa ante la inmigración y los progresos de la cultura, (...) el americanismo regionalista es una fuente de originalidad que más tarde o más temprano ha de secarse» (p. 269).

Respecto a la figura del criollo o, en palabras de Riva-Agüero, la «raza criolla» entendiéndose raza como determinación de la personalidad de un pueblo, éste la exalta en tanto se emparenta con los españoles:

La raza criolla reproduce, afinados y debilitados, los rasgos de su madre. (...) Los criollos nos parecemos bastante a nuestros hermanos los españoles europeos; por más que todavía seamos menos vigorosos y enteros que ellos, como nacidos del tronco paterno y del ambiente y el suelo propio. (1962, p. 69)

Por este motivo, en su intento por reunir obras que identifiquen a la nación como una entidad orgánica, solo incluye a autores criollos en su corpus como Felipe Pardo y Aliaga, Manuel Nicolás Corpancho, Juan de Arona, Ricardo Palma, etc. Desde la perspectiva de Mariátegui, la inclusión de Palma en el corpus de Riva-Agüero es un caso excepcional, ya que resulta incongruente que el espíritu irreverente de Palma ante la Colonia sea convocado por un admirador de esta etapa. En el campo de la intertextualidad, no solo el Amauta entabla un diálogo con la tesis de Riva-Agüero, también Luis Alberto Sánchez lo interpela. Principalmente, Riva-Agüero es cuestionado por proponer que la imitación es la solución ante la falta de originalidad propia de un pueblo constituido por una raza disminuida. También es cuestionado por José Gálvez, quien

diez años después de hacerse pública la tesis rivagueriana, presenta en 1915 su tesis *Posibilidad de una genuina literatura nacional (El peruanismo literario)* para optar el grado de Doctor en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

En esta tesis, como precisa el título, el escritor tarremeño Gálvez,<sup>5</sup> propone la posibilidad, mas no la certeza de constituir una literatura nacional, como lo advierte Sánchez en su tesis. Gálvez manifiesta que se trata de una posibilidad, ya que «la debilidad de sentimiento de la nacionalidad, la falta de una fuerte conciencia colectiva (...) que obedece á [sic] tantas y tan complejas causas, es desgraciadamente un círculo vicioso en que nos debatimos estérilmente» (p. 12). Respecto a su idea de genuinidad, esta tesis manifiesta una propuesta diferente a la rivagueriana, puesto que, más que la imitación, propone la adaptación de los modelos europeos «al ambiente que nos rodea»:

No desconozco pues la fuerza de la imitación y le doy toda su importancia, pero creo que cabe dentro de la individualidad de cada artista atender mucho más al ambiente que nos rodea, á [sic] la tradición que nos cobija, al legado de razas y de historia que pesa sobre nosotros (p. 19).

De esta manera, plantea la fusión de tradiciones endógenas y exógenas: «precisamente se debe procurar formar ambiente artístico propio, sin prescindir de las grandes corrientes que vienen de fuera» (p. 18). En ese sentido, es valioso su aporte, pues sí considera a la tradición indígena, no solo a la criolla, un elemento para constituir nuestra nacionalidad; en otras palabras, su idea de originalidad se basaba en el mestizaje. Específicamente, concebía que este mestizaje estaba conformado por una firme base hispánica y la fuente indígena era un elemento más («por *vago* que fuese el legado síquico que hayamos recibido de los indios, siempre *algo* tenemos de aquella raza vencida» (p. 33; énfasis nuestro).

Gálvez, en este planteamiento, confronta subrepticamente los juicios de Riva-Agüero:

No puede llevarse el desconocimiento de la tradición indígena al extremo de afirmar que (...) tal esfuerzo sería un *mero exotismo estrecho y estéril*. Por mucho que sean civilizaciones desaparecidas y por honda que haya sido la influencia española, ni el material mismo se ha extinguido, ni tan *puros hispanos* somos los que más lo fuéramos, que no sintamos vinculación alguna con la raza. (...) No decimos con esto que sea la tradición indígena la raíz de nuestro sentido histórico (...) pero desconocerla en lo absoluto es exagerado y prematuro (pp. 33-34; énfasis nuestro).

Otro aporte importante de Gálvez, y que retomará Sánchez en su tesis, es la propuesta de que la «literatura de lo criollo» es un ennoblecimiento de la

«literatura criolla» porque «no está dentro de la jarana, sino fuera para que el poeta que pasa y siente á [sic] la distancia una extraña impresión de alegría y de pena, de entusiasmo y de apocamiento» (p. 57); en suma, refleja el criollismo interpretándolo de manera artística y, precisamente por enunciarse «dentro de las más duraderas y perfectas formas», constituye, desde su mirada, una expresión nacional.

Este espacio de reflexión sobre la literatura peruana, que se inicia con José de la Riva-Agüero en 1905 y continúa José Gálvez, es retomado por Sánchez y Mariátegui, quienes desarrollan otros argumentos que enriquecen este campo ideológico. En la tesis de Sánchez, de 1920, se deja de observar al elemento indígena como exótico o adicional, ya que adquiere un valor fundamental como elemento preponderante hacia una auténtica literatura nacional. De esta manera, se reivindica el papel fundacional de la cultura indígena en nuestras letras. Sin embargo, luego, precisa que en una cultura profundamente mestiza como la nuestra, la mayor representatividad nacional es la plasmación del mestizaje perfecto: «solo si ambos [el yaraví y la marinera,] pudieran unirse en íntima y *perfecta* unión, llegaremos a tener una música genuinamente nacional» (p. 27; énfasis nuestro).

Precisamente, por la búsqueda de esta perfección, Antonio Cornejo Polar en su célebre *La cultura nacional: problema y posibilidad* (1981) lo interpela:

En su polémica con Mariátegui, Sánchez propugnaba lo que él llamaba el “peruanismo totalista”, que en realidad es una pura abstracción, totalmente irreal, según la cual la síntesis del mestizaje sería de un 50% hispánico y del otro 50% indígena. Naturalmente así se refuerza la idea primaria de la unidad: una unidad absolutamente perfecta en este caso, pero –por supuesto– irreal (p. 13).

Con la noción de unidad, Cornejo Polar se refiere a una categoría que, asociada a la idea de nación, proyecta la imagen de una cultura uniforme y armónica sin contradicciones ni tensiones sociales. Dicha imagen se observa en el planteamiento de Sánchez en su búsqueda de un perfecto mestizaje y, también, se rastrea en la tesis de Riva-Agüero y Gálvez: en el primero, porque considera la nacionalidad en términos hispánicos descartando el sustrato indígena; y, en el segundo, porque la define como producto de una síntesis desbalanceada de diversas tradiciones culturales.

En cambio, con el sétimo ensayo de Mariátegui, se cuestiona la categoría de unidad como presupuesto para pensar en la nación y, por extensión, la literatura nacional. Él observa acertadamente que «la literatura nacional [es] un caso de excepción que no es posible estudiar con el método válido para las literaturas orgánicamente nacionales» (p. 197). De esta manera, al afirmar que nuestra

literatura no es orgánicamente nacional, desarticula la imagen de nación como unidad para considerar los múltiples sistemas literarios enfatizando la producción indigenista. Sin embargo, debemos precisar que, si bien piensa la nación en términos de pluralidad, no postula la mezcla entre los diversos sujetos culturales; es más, su valoración del mestizaje es negativo:

El mestizaje, —dentro de las condiciones económico-sociales subsistentes entre nosotros—, no sólo produce un nuevo tipo humano y étnico sino un nuevo tipo social; (...) la imprecisión o hibridismo del tipo social, se traduce, por un oscuro predominio de sedimentos negativos, en una estagnación sórdida y morbosa. Los aportes del negro y del chino se dejan sentir, en este mestizaje, en un sentido casi siempre negativo y desbordado. En el mestizo no se prolonga la tradición del blanco ni del indio: ambas se esterilizan y contrastan (Mariátegui, 1968 [1928], p. 272).

Sobre las críticas a la tesis mariateguiana, sobre todo, se incide en una que se relaciona a su concepción del indio: el *Amauta* no incluye dentro de su panorama literario al indio del pasado, solo al indio del presente (cuyo pasado tiene reminiscencias en él). En sus palabras, resuelve: «de la civilización inkaica, más que lo que ha muerto nos preocupa lo que ha quedado. El problema de nuestro tiempo no está en saber cómo ha sido el Perú. Está, más bien, en saber cómo es el Perú» (p. 266).

Si comparamos los planteamientos de Sánchez y Mariátegui, podemos apuntar semejanzas y diferencias notables. Respecto a las semejanzas, destacamos cuatro. Primero, coinciden en que la noción de peruanidad está en proceso, por lo cual la literatura nacional está en formación. Segundo, sus análisis revisan las relaciones existentes entre la literatura y la sociedad. Tercero, ambos autores coinciden en una serie de escritores considerados por ellos hitos en la construcción de nuestra nacionalidad: Inca Garcilaso de la Vega, Juan del Valle y Caviedes, Ricardo Palma, Mariano Melgar, Manuel González Prada y Abraham Valdelomar. Cuarto, ambos señalan como características inherentes al indio su melancolía relacionada a la nostalgia, su panteísmo y su capacidad de conservar sus tradiciones ante la imposición de otra cultura.

Las diferencias más resaltantes son cinco. En primer lugar, los métodos empleados difieren, ya que Sánchez, al emplear los conceptos de Hombre y Medio, revela su asimilación a los planteamientos de Hippolyte Taine, naturalista decimonónico; Mariátegui, frente a este «arcaísmo teórico» (García-Bedoya, 1990, p. 13), plantea un nuevo nivel teórico: no solo propone una periodización dinámica en tanto los periodos se intersectan, también incluye los conceptos de clase e ideología de clase, de manera que «evita vincular en bloque los términos sociedad y literatura para poner énfasis, en cambio, en la pluralidad contradictoria

de cada uno de ellos, estratificados en clases sociales y en subsistemas literarios» (Cornejo Polar, 1980, p. 53).

En segundo lugar, si bien hay coincidencia dentro de su corpus de escritores-hito, también hay divergencias: Sánchez menciona a Mariano y Pedro Paz Soldán, y Juan de Arona; por su lado, Mariátegui cita a Abelardo Gamarra, José María Eguren, Alberto Hidalgo, César Vallejo, Alberto Guillén y Magda Portal. En tercer lugar, sobre las cualidades predominantes del indígena, ambos autores anotan más rasgos en sus sendos libros. Aparte de su tesis, Sánchez, en el primer tomo de *La literatura peruana. Derrotero para una historia cultural del Perú* (1928),<sup>6</sup> indica que la melancolía del indio alterna con la alegría, que su tradición se emparenta con la música y que el acento de esta tradición puede ser épico oficial o lírico «inoficial» (p. 98). En su séptimo ensayo, Mariátegui, plantea que lo indígena no es exuberante sino sobrio, sintético; y revalora como sujeto que entraña nuestra identidad al indio que habita en su medio nativo, no al migrante.

En cuarto lugar, mientras el Amauta relaciona exclusivamente el aporte indígena en la antigüedad a la del imperio: «en el Perú lo autóctono es lo indígena, vale decir lo inkaico» (p. 213), Sánchez amplía su visión sobre la «literatura aborígen», como la denomina en *LLP*, y alude, en este libro, a la tradición oral precedente: «tampoco se niega que mucho antes de los Incas, existía una cultura, patente en cantos y consejas propias» (p. 92). En quinto lugar, su recepción a las literaturas ágrafas es diferente porque, si bien ambos relacionan la literatura al discurso escrito, se verá en Sánchez una apertura hacia lo ágrafo que el Amauta no muestra por su propósito de reivindicar al indio del presente.<sup>7</sup>

## **El indio en el arte**

La preocupación por desarrollar discursos que ahonden en el tema de la identidad nacional en las primeras décadas del siglo XX, así como se evidencia en la literatura con los libros de José Riva-Agüero o José Gálvez que se vincularán con propuestas ulteriores, también, se manifiesta en el campo del arte; esto se observa en las propuestas nacionalistas de Teófilo Castillo como crítico de arte y pintor, quien realiza sus planteamientos en estas décadas. En su producción crítica desarrolla reflexiones dirigidas a la conformación de una pintura nacional; propicia la revalorización de artistas jóvenes, como Francisco González Gamarra, quien recurre al tema histórico evocativo incaico o virreinal; y resalta el espíritu nacional de Francisco Laso y Luis Montero (Villegas, 2006, p. 143). Respecto al tipo de nacionalismo que Castillo propone, se pueden plantear hipótesis considerando su obra artística. Mirko Lauer (2007) expresa que se trata de un nacionalismo aristocratizante (p. 68), ya que, si bien busca en el pasado andino y colonial las fuentes de una temática nacional, plantea modos diferen-

ciales en la representación de sujetos de acuerdo a su posición social: modelos apolíneos para las figuras de renombre social y modelos realistas para figuras populares. Ello lo revela en sus propias declaraciones, una de las cuales es citada por Lauer: «Yo sostengo que un señor pulpero (...) debe parecerse fidelísimo (...), pero pienso que quien se llama, verbigracia, Unanue o Lorente urge (...) acercárseles, si es posible, a los moldes clásicos de Apolo» (2007, p. 68).

Nosotros consideramos que, más bien, su nacionalismo se vincula al realismo clásico que buscaba representar la realidad con la mayor verosimilitud («fidelísimo»). Por ello, más que establecer una separación entre clases sociales, se distinguen las razas, pues, si nos contextualizamos en las primeras décadas del siglo 20, el término «“raza” fue de uso común entre quienes reflexionaban sobre la cuestión social» (Manrique, 1999, p. 61). Era el término que englobaba la identidad cultural y las relaciones sociales de una colectividad, no solo comprendía fundamentos biológicos como se concibe actualmente, de ahí que la condición socioeconómica de cada grupo social se incorporara a la noción de raza.

En ese sentido, la distinción entre un pulpero y un Lorente no era tanto su clase social como su raza o procedencia: era más verosímil que el primero fuera indígena y el segundo, blanco; y así debían ser plasmados al retratarlos. Debido a este razonamiento (propio de la época), Castillo, en el artículo “De arte. Respuesta a un escultor”, publicado en *Variedades* (Nº 584) en 1919, critica al escultor Benjamín Mendizábal porque su proyecto para el Monumento a Manco Cápac se asemejaba a un efebo griego, lo que lo alejaba de la realidad, pues no representaba la raza que le correspondía. Señala que pudo ser posible «que Viracocha haya sido apolíneo y rubio á [sic] la par que un londinense» (379), pero no sirve «tal molde para expresar nuestra raza indígena. (...) [Los] indios no importa que sean bellos ó [sic] feos, lo que importa es que sean indios» (379).

Además de reclamar a los pintores motivaciones nacionalistas, Castillo les demandaba profesionalismo, de ahí su empeño por combatir la precariedad institucional que definió la escena artística entre el cambio de siglo y la fundación de la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA). Muestra de este empeño es que, a su regreso al Perú, en 1905, estableció una academia de pintura en la quinta Heeren y, luego, promovió la fundación de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Por eso, cuando se habla de su posición antiacademicista, esta no implica el rechazo al sistema académico de aprendizaje, sino la defensa a una temática y perspectiva localista enrumbada hacia la fórmula impresionista (Lauer, 2007, pp. 66-68). Debido a ello, como crítico, Castillo elogiaba la obra pictórica de Daniel Hernández porque mostraba un nivel alto de exigencia artística y técnica, aunque fuese academicista, e, inclusive, lo propone como director de la ENBA.

Debemos reparar que, a pesar de que Teófilo Castillo fue el principal promotor de la fundación de la ENBA, él no forma parte de ella como miembro del cuerpo docente. Esto puede explicarse si consideramos la presencia de Daniel Hernández como director, pues, a partir de su nombramiento, se puede deducir que el gobierno civilista de José Pardo buscó imprimirle a la ENBA un sello conservador a partir de las técnicas academicistas que ayudaran a reproducir en nuestro medio los objetos que se importaban del exterior, lo que deja avistar la relación de dependencia con la metrópoli y la sensación de atraso pictórico. Desde esta perspectiva, la ideología de Castillo resulta disidente, pues, a pesar de que Hernández y él emigran largos años, Castillo es un hombre sensible al medio peruano, fundamentalmente a su leyenda y su arquitectura.

Por todo lo mencionado, era predecible que la exposición de Sabogal en Lima en 1919 iba a suscitar opiniones contrarias. Por un lado, fue aclamada por Castillo y, por otro, como señala María Wiesse (1957), fue punto de críticas adversas: «¿Qué significaba eso de pintar al Perú, habiendo tantos temas europeos? El Perú no les olía bien a ciertos olfatos embriagados con las esencias extranjeras. El nombre de Sabogal ya sonaba como clarinada de combate» (p. 27); por eso, fue atacado, discutido y apodado «indigenista» con un sentido peyorativo.

Respecto a las semejanzas entre Castillo y Hernández, dos figuras centrales de nuestra plástica contemporánea, Lauer (2007) enfatiza dos: «compartirán una ignorancia del arte popular y una convicción de que la pintura debía ser parte integral –eventualmente fundamento– del orden establecido» (p. 81). Por ejemplo, Castillo manifiesta abiertamente la separación que debería establecerse entre las Bellas Artes y las artes menores, específicamente, entre la pintura y la fotografía (pugna de la época). Resulta curioso que esta posición fuera defendida por un artista que realizó ambas prácticas e, inclusive, trajo al Perú la fotografía iluminada en 1906. No obstante, creemos que su mirada aristocratizante, desde su posición de clase, lo predisponía a establecer esta distinción. Por ejemplo, en un artículo titulado “De San Cristóbal al Huascarán. Impresiones de viaje por Teófilo Castillo” publicado en *Varietades* (Año 17, N° 631) en 1920, manifiesta:

Inútil pensar en utilizar la fotografía para fijar esta orquestación inaudita [del nevado del Huascarán], pasmosa de explosiones, incendios y agonías de luz. El kodak más admirable se vuelve nulo ante el cúmulo melódico de matices y valores. Sólo [sic] es accesible al pincel del pintor; del pintor se entiende que sabe sentir hondamente; es un sinfonista cromático (p. 339).

Estos prejuicios ya no se repiten en el ideario de José Sabogal, quien sí estudia y valora «otras artes» como el arte popular: reivindica la belleza e

importancia histórica del torito de Pucará, del mate burilado, de los retablos ayacuchanos, de las figuras de madera y de piedra de Huamanga, etc. No jerarquiza entre las artes tradicionales, como la pintura, y otras prácticas artísticas.<sup>8</sup>

Es un pintor que va a reivindicar los valores plásticos del artista del pueblo, de la misma manera que reconoce la importancia artística de los que se ubican en el marco de la oficialidad, en tanto estudian en una institución. Por ejemplo, en el artículo de 1926 que aparece en *Amauta* (Año 1, N° 3), titulado “Camilo Blas”, destaca la labor de su paisano cajamarquino, uno de sus estudiantes en la ENBA y discípulo —a quien además retrata en un óleo en 1927—, por su observación aguda de la realidad andina y el humorismo que logra transmitir. Específicamente, resalta su actividad como pintor de cuadros de la vida criolla cuzqueña. En ese sentido, Sabogal resalta el indigenismo de Blas en tanto aborda la temática andina en relación con el sector criollo, es decir, al retratar a un sujeto social mestizo, el cual será un tema clave en el artículo “Los ‘mates’ y el yaraví” (1929). En este texto, perteneciente a *Amauta* (Año 4, N° 26), el autor responde a la pregunta de la identidad nacional. Esta interrogante es absuelta con la descripción de los mates burilados tallados por los artistas de Ayacucho y Huanta, porque estos objetos artísticos son ejemplo de la fusión de lo indígena con lo hispano y, desde la mirada del autor, esta síntesis cultural es la esencia de nuestra peruanidad. En palabras de Sabogal, luego de la Conquista, nuestra raza «ha fusionado los caracteres diversos de dos sangres sin complicarlas, ha sintetizado el tipo» (p. 19).

Debemos reparar en que el autor plantea una fusión sin complicaciones, el cual evoca, en cierta medida, la categoría de unidad planteada por Cornejo Polar, ya que proyecta la imagen de una cultura uniforme y armónica sin contradicciones internas. En ese sentido, la propuesta sabogalina se emparenta con el planteamiento de Luis Alberto Sánchez en su búsqueda de un perfecto mestizaje y, también, con la tesis de José de la Riva-Agüero y José Gálvez. Precisamente, será este último escritor que le dedica un artículo al pintor cajabambino titulado “La obra de Sabogal” que publica en *Mundial* en 1921, en el manifiesta: «es nuestro pintor nacional por excelencia» (s.p.), debido a que plasma «la visión de la realidad que lo circunda, sin más consejo anticipado para revelarla, que su afán de ser sincero» (s.p.).

Además, advertimos que la idea de peruanismo que Gálvez reconoce en la obra de Sabogal se corresponde con la que plantea en *Posibilidad de una genuina literatura nacional (El peruanismo literario)* (1915), es decir, un peruanismo basado en el mestizaje con base hispánica y pocos componentes de origen indígena. Por ello, Gálvez apunta: «Del propio peruanismo de Sabogal, brota su españolismo recio, de buena cepa» (s.p.); además, colige que el pintor, como buen serrano, es profundamente español, puesto que, desde su perspectiva, advierte «que hay en la Sierra un venero más grande de nacionalismo que en la Costa, y

que, en la Sierra, en el Cuzco mismo, vive la colonia más quieta, más fielmente que en la gris, deleznable y polvorienta región costanera» (s.p.).

Consideramos que este diálogo entre artistas y literatos respondía a la búsqueda de identidad nacional que imbuía el clima de la época. Por eso, aparte de Gálvez, José Carlos Mariátegui también le dedica un escrito publicado en *Amauta* (Año 2, N° 6) en 1927, este se titula “José sabogal”, quien, desde su perspectiva, «es, ante todo, el primer “pintor peruano”» (p. 9) porque «se identifica con la naturaleza y con la raza que interpreta en sus cuadros y en sus xilografías» (p. 10); en ese sentido, declara que «es uno de nuestros valores-signos» (p. 9), empleando así la noción que luego expondrá en su celebrada obra *7 ensayos*.

Así como Mariátegui ingresa al mundo del arte a través de la crítica, también percibimos que el arte ingresa a su mundo letrado. Ello se revela meridianamente en el diseño que Julia Codesido, representante del indigenismo, elabora como portada en su aludido *7 ensayos*, diseño que dialoga con la obra mariateguiana, ya que presenta un claro discurso sobre la riqueza cultural peruana que analiza Georgina Verde Márquez en “Ilustración de libros y revistas por Julia Codesido”, publicado en *Tesis* (Año 9, N° 8) en 2015. Por lo tanto, podemos inferir que se trata de una fecunda y enriquecedora interrelación entre diferentes ámbitos académicos.

Si bien, a diferencia de Sabogal, Mariátegui cuestiona la categoría de unidad como presupuesto para pensar en la nación, ambas figuras van a coincidir en enfatizar la presencia del indio para construir nuestra identidad, idea que también desarrolla Luis Alberto Sánchez. Sin embargo, en contraste con este último autor, podemos advertir que el discurso sabogalino y mariateguiano excluye al indio de las culturas precedentes al período imperial. En cambio, Sánchez asimila en su discurso tanto la cultura incaica como las precedentes y estudia sus manifestaciones orales dentro de la noción genérica de «literatura aborígen».

Es más, para Mariátegui, el foco de atención debe ser el indio de hoy, el indio contemporáneo, el cual también es abordado por Sabogal, de ahí que Luis Fernando Villegas (2008) lo compara con Castillo, ya que mientras este «representó un pasado nostálgico basado en el virreinato, el Perú Antiguo y los paisajes de Sierra» (p. 26), aquel «mostró la contemporaneidad de la identidad peruana, con preponderancia del individuo» (p. 27). Además del indio del presente, la obra sabogalina presenta al indio del pasado, pero exclusivamente del incanato; en otras palabras, su obra manifiesta una vocación incaísta. Esta la podemos rastrear en los frisos que realiza en 1929 para decorar el pabellón peruano en la Exposición Universal de Sevilla, los cuales se reproducen en el número 22 de *Amauta*, donde aparecen títulos como *Las Acllas*, *Soldados del Inca* o *El Inca*.

Finalmente, y en diálogo con la referida tesis de Villegas: *José Sabogal y el arte mestizo. El Instituto de Arte Peruano y sus acuarelas*, convenimos con lo planteado por el autor cuando señala que el arte del cajabambino no puede calificarse de indigenista, ya que el artista no se limita a la representación del indio, sino también, nos muestra un imaginario de identidad inserto en un horizonte de arte peruano mucho más amplio.<sup>9</sup> En palabras de Villegas:

La propuesta del artista incorpora los conceptos de mestizaje, arte popular y costumbrismo limeño en su búsqueda de identidad. Por tal motivo, creemos que debemos analizar sin prejuicios ni categorías construidas la propuesta de Sabogal y su grupo. Sabogal sí pintó indios, pero lo indígena no fue un tema exclusivo dentro de su propuesta del arte peruano (2008, p. 26).

Aunque, como aclara el autor, la revalorización del indígena no deja de ser un elemento importante en su obra, y en el contexto intelectual y político de su momento. Es más, como indica Lauer, si bien la temática andina no constituyó el corpus global del indigenismo, «lo andino fue la punta de lanza polémica de la representación indigenista» (2007, p. 330). Por todo ello, es más preciso, para él, considerar que el arte sabogalino «nos muestra lo indio en su vertiente mestiza» (p. 22). Podemos añadir que del mismo modo la concebía Mariátegui con relación a la literatura indigenista, ya que, en *7 ensayos*, afirma que esta «es todavía una literatura de mestizo» (p. 265). Por lo tanto, como señala Alfonso Castrillón (2006) en su artículo “Iconografía de la Revista Amauta: crítica y gusto en José Carlos Mariátegui”, de *Illapa* (Año 3, N° 3): «Ambos, aunque de distinta manera, entienden que el indigenismo no es cosa de indios, sino de mestizos que hablan de lo indígena» (p. 40).

No solo la revisión de sus obras permite observar meridianamente que Sabogal propugnaba un arte mestizo y no exclusivamente indigenista, también encontramos este aserto profesado por él mismo. En una entrevista de 1942, titulada “Habla sobre el arte pictórico el artista José Sabogal”, expresa:

No soy un indigenista, pese a que haya pintado mucho a los indios, y tampoco soy un españolista, aunque mi sangre sea española. Soy un peruano que capta los valores esenciales de su pueblo. Mejor dicho, soy un hombre de América, nacido en América, enamorado de América (1942: 440).

Puede tener un eco irónico mencionar que ni es indigenista ni es «españolista», pero cobra mayor alcance si consideramos que, en el trasfondo, Sabogal está remitiendo tangencialmente a una problemática real: la banalización de los «ismos». Esta problemática es abordada en el artículo de Abelardo Solís, titulado “Contra algunos ‘ismos’”, publicado en *Amauta* (N° 26) en 1929:

Si hay licencia para el uso y abuso del **ismo** del indigenismo, que vengan también el **cholismo**, el **zambrismo**, el **ingertismo**, el **zacalaguaísmo** y todos los **ismos** de esta laya. (...) Este arbitrario uso de los ismos étnicos y orográficos y topográficos, no nos descubre después de todo más que la tendencia de mantener un cómodo estado de desorientación y confusión, propicio al oportunismo y al contrabando de ideas (pp. 25-26).<sup>10</sup>

Creemos que, por este motivo, Sabogal no aceptaba la denominación de indigenista, pues no solo su propuesta trascendía el tópico de indio, sino también porque el indigenismo implicaba un sectarismo opuesto al alcance nacional sin etiquetas que concebía; por ello, en una entrevista con César Francisco Macera, declara: «Muy lejos estoy yo de imaginar que la obra mía, y la de los artistas que me acompañan en este *movimiento peruano* [: Camilo Blas, Julia Codesido, Enrique Camino Brent, Teresa Carvalho, Alicia Bustamante, entre los principales], sea otra cosa que un mensaje, que una indicación de la ruta» (1989, p. 404; énfasis nuestro). Esta ruta nos señalaba al hombre heredero de la cultura andina e hispana, de ahí que, en una nota de 1939, publicada en *Obras literarias completas*, donde se recopilan los textos escritos por José Sabogal, señale categóricamente sobre el Inca Garcilaso de la Vega: «Hijo del viril guerrero hispano y de la tierra ñusta, eres el prototipo del nuevo hombre peruano» (p. 1). Es más, le dedica un retrato alegórico en 1949 titulado *Garcilaso de la Vega*.

Paradójicamente, Sabogal es conocido como el máximo exponente del indigenismo en el arte, apelativo que luego consentirá, pues, en 1950, en la entrevista titulada “Está en búsqueda del arte del pueblo: un momento de exaltación de las fuerzas del Perú con el gran animador del arte vernacular nacional”, de *Obras literarias completas*, admitirá la denominación de indigenista, pero la definirá en sus propios términos: «La posición de los pintores llamados indigenistas es la del hombre que busca el enlace de lo antiguo con lo moderno, pero con previsión del futuro, porque una cultura es una cosa viva y por eso hemos aceptado el mote de indigenistas» (p. 414).

## Conclusiones

La década de 1920 a 1930 fue una época en la que seriamente se cuestionó si éramos una nación o cuál debía ser el sujeto social representativo de nuestra identidad. De la respuesta a estas interrogantes surgieron diversos proyectos ideológicos, muchos de los cuales tenían al indio como protagonista. A dichos proyectos se los encasilló bajo el rótulo de indigenistas; sin embargo, no existe solo una concepción del indio, sino varios que entraron en contacto. En el campo de la literatura, si bien Sánchez y Mariátegui reivindican al indio como depositario de la identidad nacional, cada uno le otorga características y roles

distintivos. Otro ideólogo también es José Sabogal, quien desde el ámbito artístico formula su propia concepción de lo indio. Por lo tanto, fue inevitable que los ideólogos más representativos del arte y la literatura entablaran un fecundo diálogo imbuidos en este clima de efervescencia cultural.

## Notas

- 1 Por esta correspondencia, las funciones de los miembros de la Asociación se basaban en fomentar «leyes protectoras del derecho indígena, defender los intereses sociales de los indios u ofrecerles apoyo en cuestiones jurídicas» (Katalin, 2007, p. 100). Sin embargo, respecto a la homogeneidad en sus procedimientos, Katalin aclara que «los miembros tenían a veces ideas muy diferentes en cuanto a cómo solucionar los problemas (...), de ahí que surgieran propuestas moderadas y radicales, aún más, anarquistas» (idem).
- 2 Refiere al título de la tesis de bachillerato de Filosofía y Letras en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Se emplea la primera edición publicada en 1998 por el Instituto Luis Alberto Sánchez, titulada *La literatura peruana. Tesis universitaria de 1920*. Las citas parentéticas remiten a esta edición.
- 3 Se emplea la decimotercera edición de este libro, publicado en 1968 por la Biblioteca Amauta. Las citas parentéticas remiten a esta edición. En adelante, *7 ensayos* es la abreviación que se usará.
- 4 Se emplea la edición publicada en 1962 por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Las citas parentéticas remiten a esta edición.
- 5 Se emplea la edición, que tiene el mismo título de la tesis, publicada en 1915 por la Casa Editora M. Moral. Las citas parentéticas remiten a esta edición.
- 6 Empleamos la edición publicada en 1981 por la Editorial Juan Mejía Baca. En adelante, LLP.
- 7 Conviene precisar que, aunque el Amauta hace mención de «la literatura oral indígena» (1968, p. 187), coincidimos con Marcel Velázquez en que es una referencia aislada que no se articula con la argumentación central (Cfr. *Los 7 errores de Mariátegui... Archivo Chile*).
- 8 Por este motivo, en el artículo que José Carlos Mariátegui le dedica a José Sabogal, el Amauta infiere lo siguiente: «Sabogal es, ante todo, el primer “pintor peruano”. (...) [Sin embargo,] Sabogal reivindicará probablemente este título para uno de los indios que, anónima pero a veces genialmente, decoran mates en la sierra» (1927: 9).
- 9 Debemos advertir que Villegas y nosotros arribamos a esta concepción aunque por vías diferentes: el primero, en su tesis universitaria, distingue claramente al estudiar las principales características del Instituto de Arte Peruano (1931-1973), creado por Sabogal, y las particularidades de sus acuarelas; y nosotros en sus textos de investigación sobre el arte peruano; además, nos situamos en una cronología distinta, el autor centra su estudio «en el período que va desde el inicio del IAP, 1931 hasta 1956, año de la muerte de su primer director, el pintor Sabogal» (p. 12); en cambio, nuestro foco de estudio abarca un decenio, desde 1920 a 1930.
- 10 Dicho oportunismo es testimoniado por José Carlos Mariátegui, quien, en su artículo “José Sabogal”, presentado en *Amauta* (Año 2, N° 6) en 1927, menciona: «quien tenga la mirada penetrante no podrá confundir jamás la profunda y austera versión que de lo indio nos dá

[sic] Sabogal con la que nos dán [sic] tantos superficiales explotadores de esta veta plástica, en la cual se ceba ahora hasta la pintura turística» (p. 10).

## Referencias

- Anónimo (1989 [Entrevista, 1942]). Habla sobre el arte pictórico el artista José Sabogal. En: *Sabogal, José. Obras literarias completas*. Lima: Talleres Gráficos P. L. Villanueva, pp. 440-441.
- Anónimo (1989 [Entrevista, 1950]). Está en búsqueda del arte del pueblo: un momento de exaltación de las fuerzas del Perú con el gran animador del arte vernacular nacional. En: *Sabogal, José. Obras literarias completas*. Lima: Talleres Gráficos P. L. Villanueva, pp. 413-415.
- Castillo, Teófilo (1919). De arte. Respuesta a un escultor. *Variedades*. Lima: 15(584), 379-380.
- . (1920). De San Cristóbal al Huascarán. Impresiones de viaje por Teófilo Castillo. *Variedades*. Lima: 17(631), 337-340.
- Castrillón, Alfonso (2006). Iconografía de la Revista Amauta: crítica y gusto en José Carlos Mariátegui. *Illapa*. Lima: 3(3), 35-44.
- Contreras, Carlos & Cueto, Marcos (2013). *Historia del Perú contemporáneo. Desde las luchas por la independencia hasta el presente*. 5ta. ed. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, Pontificia Universidad Católica del Perú, Centro de Investigación de la Universidad del Pacífico.
- Cornejo Polar, Antonio (1980). Apuntes sobre la literatura nacional en el pensamiento crítico de Mariátegui. En: Luna, Ricardo (editor). *Mariátegui y la literatura*. Lima: Biblioteca Amauta, pp. 49-60.
- . (1981). *La cultura nacional: problema y posibilidad*. Lima: Lluvia Editores.
- Gálvez, José (1915). *Posibilidad de una genuina literatura nacional (El peruanismo literario)*. Lima: Casa Editora M. Moral.
- . (1921). La obra de Sabogal. *Mundial*. Lima: 2(63), s.p.
- García-Bedoya, Carlos (1990). *Para una periodización de la literatura peruana*. Lima: Latinoamericana Editores.
- . (2007). El canon literario peruano. *Letras*. Lima: 78(113), 7-24.
- Katalin, Jancsó (2007). *Indigenismo político temprano en el Perú y la Asociación Pro-Indígena* (tesis de doctorado). Szeged: Universidad de Szeged. Recuperado de <http://doktori.bibl.u-szeged.hu/1273/2/JancsoKatalinphd.pdf>
- Lauer, Mirko (2007). *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*. 2da. Ed. Lima: Universidad Ricardo Palma-Editorial Universitaria.

- Macera, César (1989). José Sabogal. Maestro pintor. En Sabogal, José. *Obras literarias completas*. (pp. 403-404). Lima: Talleres Gráficos P. L. Villanueva.
- Manrique, Nelson (1999). Mariátegui y el problema de las razas” En: *La piel y la pluma. Escritos sobre literatura, etnicidad y racismo* (pp. 59-84). Lima: Sur-Centro de Informe y Desarrollo Integral de Autogestión.
- Mariátegui, José Carlos (1927). José Sabogal. *Amauta*. Lima: 2(6), 9-10.
- . (1968 [1928]). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (13ra. Ed.). Lima: Biblioteca Amauta.
- Riva-Agüero, José de la (1962 [1905]). *Carácter de la literatura del Perú independiente*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Sabogal, José (1926). Camilo Blas. *Amauta*. Lima: 1(3), 21-24.
- . (1929). Los ‘mates’ y el yaraví. *Amauta*. Lima: 4(26), 17-20.
- . (1989). [1939]. A Garcilaso de la Vega en el IV Centenario de su nacimiento. Homenaje. En: *Sabogal, José. Obras literarias completas*. (p. 1). Lima: Talleres Gráficos P. L. Villanueva.
- Sánchez, Luis Alberto (1981 [1928]). *La literatura peruana. Derrotero para una historia cultural del Perú*. 1er. tomo, 5ta. ed. Lima: Editorial Juan Mejía Baca.
- . (1998 [1920]). *La literatura peruana. Tesis universitaria de 1920*. Lima: Instituto Luis Alberto Sánchez.
- Solís, Abelardo (1929). Contra algunos ‘ismos’. *Amauta*. Lima: 4(26), 23-26.
- Velázquez, Marcel (Sin fecha). Los 7 errores de Mariátegui o travesía por el útero del padre. *Archivo Chile*. Recuperado de [http://www.archivochile.com/Ideas\\_Autores/mariategui\\_jc/s/mariategui\\_s0036.pdf](http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/mariategui_jc/s/mariategui_s0036.pdf)
- Verde, Georgina (2015). Ilustración de libros y revistas por Julia Codesido. *Tesis*. Lima: 9(8), 125-136.
- Villegas, Luis (2006). *El Perú a través de la pintura y crítica de Teófilo Castillo (1887-1922). Nacionalismo, modernización y nostalgia en la Lima del 900*. Lima: Asamblea Nacional de Rectores.
- . (2008). *José Sabogal y el arte mestizo el Instituto de Arte Peruano y sus acuarelas* (tesis de licenciatura). Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Wiese, María (1957). *José Sabogal. El artista y el hombre*. Lima: Cía. de Impresiones y Publicidad.
- Wise, David (1983). Indigenismo de izquierda y de derecha: dos planteamientos de los años 1920. *Revista Iberoamericana*. Pittsburgh: 49(122), 159-169.

