

**Imaginarios nacionales sobre lo indígena: José Uriel García
dentro de las redes intelectuales durante las primeras décadas
del siglo XX¹**

*National imaginaries on the Peruvian Indian: José Uriel García
within intellectual networks during the first decades of the 20th
century*

Philarine Stefany Villanueva Ccahuana

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

philarine.villanueva@unmsm.edu.pe

ORCID: 0000-0002-5078-0872

Resumen

Este artículo tiene como objetivo evidenciar el posicionamiento e instancia de legitimación del proyecto estético-ideológico del “nuevo indio”, formulado por el ensayista cusqueño José Uriel García, a partir de las redes intelectuales que se fueron configurando en las primeras décadas del siglo XX. Nuestra metodología histórica crítica se basa en el análisis de textos cuyos sentidos se ponen en diálogo con el momento histórico de su producción y con el campo intelectual del periodo. Nuestro objeto de estudio principal es el ensayo *El nuevo indio* (1930), del pensador cusqueño. Se encontró que, frente al imaginario nacional más purista del indígena anclado en evocaciones pasadistas (sobre todo incaístas) del indigenismo hegemónico, el planteamiento de Uriel García surgió como un proyecto de ruptura a partir de su visión contemporánea del indio. Consideramos que ello no significó el desinterés por el indio del pasado, sino una posición estético-ideológica más compleja en el que entran en juego categorías críticas con densidad semántica como “mestizaje espiritual” o “indianidad”.

Palabras clave: nuevo indio, José Uriel García, mestizaje, indigenismo

Abstract

This paper aims to demonstrate the positioning and legitimation of the aesthetic-ideological project of the “new Indian”, theorized by the Cusco’s essayist José Uriel García, based on the intellectual networks that were being configured in the first decades of the 20th century. Our critical historical methodology is based on the analysis of texts whose meanings are in dialogue with the historical moment of their

production and with the intellectual field of the period. Our main object of study is the essay *The New Indian* (1930), by the Cusco's ideologue. It was found that, as opposed to the more purist national imaginary of the indigenous, based on past evocations (especially Inca times) of hegemonic indigenism, Uriel García's approach emerged as a project of rupture from his contemporary vision of the Indian. We consider this did not imply lack of interest in the Indian of the past, but rather a more complex aesthetic-ideological position in which critical categories with semantic density such as "mestizaje espiritual" or "indianidad" come into play.

Keywords: New Indian, José Uriel García, melting pot, indigenism

Fecha de envío: 19/7/2021 **Fecha de aceptación:** 28/10/2021

Introducción

En las primeras décadas del siglo XX existió un ambiente sensibilizado hacia la reivindicación del indio. Desde distintos espacios geográficos del Perú, distintas disciplinas y medios de difusión se pronunciaron sobre la cuestión del indio. Sin embargo, respecto a ello, debemos plantear algunas observaciones. No todos los espacios geográficos tuvieron el mismo protagonismo en el debate nacional. Los que sí se posicionaron sólidamente en ese escenario, ya sea por su carácter histórico, por su gestación activa de intelectuales o por sus movimientos de lucha social, fueron especialmente las ciudades de Lima, Cusco, Puno y Arequipa. Ellas conformaron una ruta cultural que fue visitada por los intelectuales de la época en su búsqueda por articular un proyecto de construcción de imaginario nacional. La mayoría de las ciudades mencionadas —las tres últimas— pertenecen a la sierra sur; esto se condice con el interés por reivindicar al hombre indio peruano como depositario de nuestra identidad. No obstante, ello puede leerse, a primera vista, como si el sujeto indio en esa región fuera un ser homogéneo, cuando, en realidad, las mismas apuestas estético-ideológicas del periodo nos revelan la imposibilidad de esta homogeneidad. Uno de esos intelectuales del sur peruano que se distancia de la imagen hegemónica de lo indio relacionada con lo incaico es José Uriel García². La obra de este ensayista cusqueño sustenta la posibilidad de que el indígena sea pensado más allá del referente incaico para actualizarlo desde una visión contemporánea mestiza: a este sujeto denomina "nuevo indio", tal como tituló su libro de 1930. Este planteamiento lo introdujo en el campo intelectual peruano desde 1924 con su artículo "El Cuzco de la Colonia": "no

volveremos a ser incas o incaicos puros, pero tampoco continuaremos siendo coloniales, simplemente mestizos” (p. 32).

Si lo comparamos con las ideas más puristas sobre lo indígena, como las de Luis Eduardo Valcárcel, la concepción del “nuevo indio” no gozó de la misma repercusión en el periodo. Algunos factores de esta diferencia son señalados por José Tamayo Herrera en *Historia del indigenismo cuzqueño, siglos XVI-XX* (1980):

Su influencia [de Uriel García] en el Perú ha sido menos profunda y permanente que la de Valcárcel. La falta de acceso a una tribuna nacional como San Marcos o a una fuente sólida de recursos humanos y materiales quizás expliquen esta menor influencia de García, injustificada para la extraordinaria calidad de su obra (p. 199).

En el estudio de Tamayo se señalan las influencias (Ricardo Rojas, Ortega y Gasset o Karl Marx), etapas (de influencia positivista, de superación del positivismo y de contenido sociopolítico) y principales conceptos del pensamiento de Uriel García, como el de mestizaje: “El pensador cusqueño comprendió muy temprano, e intuyó con felicidad, que el mestizaje no hay que comprenderlo étnicamente a través de la sangre, sino culturalmente a través de la aculturación” (p. 205). Desde nuestra perspectiva, es un estudio introductorio fundamental que sienta las bases para una reflexión posterior.

En 2004 la crítica literaria y cultural Yasmín López Lenci, en *El Cusco, paqarina moderna. Cartografía de una modernidad e identidades en los andes peruanos (1930-1935)*, aportará en la construcción de los sentidos desde los cuales se puede leer la obra del cusqueño. La investigadora peruana sostiene la importancia de la constitución histórico-artística del Cusco, el espacio de origen y lugar de referencia ideológica de Uriel García, para que (re)pensara el mestizaje desde allí:

no traslada el enfrentamiento al paradigma urbano del país (Lima y la costa) sino enfoca las relaciones urbanas de violencia en el propio cuerpo de la ciudad del Cusco, dentro de espacios como plazas y calles en donde interactúa el odio combativo entre las diversas identidades (se libra hasta hoy una lucha cruenta entre el sentido del espacio artístico de la indianidad antigua y moderna) (2004, p. 398).

A la comunidad de académicos interesados en la concepción del mestizaje de Uriel García, se suma un estudio de 2019 desde la disciplina de la historia del

arte. Se trata de la tesis de Marco Antonio Caparo, *José Uriel García: el discurso del arte mestizo como proyecto de identidad nacional en los artículos publicados en el diario La Prensa de Buenos Aires (1931-1939)*, donde tiende puentes entre el pensamiento del cusqueño y de intelectuales argentinos, como el escritor Ricardo Rojas y el arquitecto Ángel Guido. En ese sentido, podemos reconocer que esta investigación ahonda en aquellas influencias que ya apuntaría José Tamayo (1980). Nosotros buscamos sumar a esta comunidad de saberes un estudio enfocado en abrir camino hacia otros referentes e imaginarios ideológicos que conformaron una red compleja y funcionaron como portadores de sentidos para ahondar en la concepción de “nuevo indio” que propone el libro del mismo nombre (1930).

Nuestra metodología histórica crítica se basa en el análisis de textos cuyos sentidos se ponen en diálogo con el momento histórico de su producción y con el campo intelectual del periodo³. De este modo, buscamos evidenciar el posicionamiento e instancia de legitimación del proyecto estético-ideológico del “nuevo indio” a partir de las redes intelectuales que se fueron configurando en las primeras décadas del siglo XX.

1. Entre adecuaciones y reapropiaciones: el “mestizaje espiritual” y la “fuerza moral” del neindio⁴

En la década de 1920, los intelectuales del periodo se enmarcaron en un ambiente sensibilizado hacia la cuestión nacional y sus sujetos representativos. Frente al indigenismo hegemónico que anclaba al indígena en la época incaica concebido como el más representativo en el imaginario nacional, José Uriel García lo actualizó desde una visión que puso el acento en las dinámicas mestizas que atravesaba la sociedad peruana. El pensador cusqueño comprendió que el mestizaje convergía con la invención de nuestra nación definiendo aquel en términos espirituales, más que biológicos. En *El nuevo indio* (1930) advertimos cómo su noción de mestizaje se puede articular con el concepto del *Volksgeist* o de “espíritu nacional”, que constituye, sin duda, una de las creaciones más originales del romanticismo alemán (Herder, Fichte, Schelling, la escuela histórica)” (Ortega, 1983 [1931], p. 423).

Si buscamos encontrar el sentido o los sentidos que cobra esta idea en la construcción de la identidad nacional, es preciso dar cuenta de las condiciones de su surgimiento histórico. Francisco Contreras, en “La idea de *espíritu del pueblo* en F. C. V. Savigny” (2001), esclarece el panorama por el que el *Volksgeist* fue terreno de reflexión fértil en Alemania:

La generalización de los términos *Volksgeist* (espíritu del pueblo), *Volk* (pueblo), *Völkerschaft* (pueblo, nación) o *Volkstum* (nacionalidad) en la literatura y la filosofía alemanas a partir de finales del siglo XVIII puede ser explicada en parte como la expresión de la necesidad de encontrar una alternativa léxica al término *Nation*, que resultaba insatisfactorio por dos razones: en primer lugar, por tratarse de una palabra de origen latino; en segundo lugar, porque en las demás lenguas europeas la palabra “nación” se aplicaba preferentemente a la población de un Estado (así, *the British nation* aludía al colectivo de súbditos de Su Majestad Británica). Las identidades nacionales de ingleses, franceses o españoles gozaban de un evidente marco de referencia político (los Estados británico, francés o español, los tres con varios siglos de antigüedad) [...]. Fragmentada políticamente en una miríada de Estados de diversos tamaños (esto es, privada de la posibilidad de desarrollarse como *Staatsnation*), Alemania tendrá que inventarse a sí misma como *Kulturnation*: a falta de vínculos políticos, habrá que fundar la identidad nacional sobre las afinidades culturales (pp. 161-162).

Por lo tanto, en vez de crear su “comunidad imaginada” (Benedict, 1993) sobre la unidad política-estatal como los Estados-nación de Europa occidental, “los románticos germanos optarán por fabular una *Gelehrtenrepublik*, una ‘Alemania intelectual’, cultural, literaria...” (Contreras, 2001, p. 163)⁵. Explicado ello, Francisco Contreras (2001) infiere lo siguiente:

Se asiste así a una doble *espiritualización* de la idea de nación: de un lado, Alemania es concebida primordialmente como una comunidad “espiritual” (*geistig*), cuyas señas de identidad no son políticas sino culturales (idioma, patrimonio artístico y literario común, “carácter nacional”, etc.); de otro, Alemania aparece como una nación “espiritual” en el sentido de que su identidad es, por así decir, contrafáctica: si permanecemos en el tosco plano empírico, habrá que reconocer que Alemania no existe (está despedazada en multitud de microestados); la realidad de Alemania se sitúa en un plano más “profundo” (metaempírico, trascendental, “espiritual”...) (p. 163).

Desde nuestra perspectiva, el intelectual cusqueño hizo suyo el concepto romántico del *Volksgeist* o de “espíritu nacional” (Ortega, 1983 [1931], p. 423). Lo asimiló adaptándolo a su posicionamiento ideológico acerca de la identidad nacional y el neindianismo; se trata de una adecuación al contexto local, a lo propio. Esta operación no solo le habría permitido superar el sentido biologista del mestizaje, sino también establecer redes o vínculos de comunidad con los intelectuales de la época; por ejemplo, José Carlos Mariátegui, en sus *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (2007 [1928]), plantea que “en la Costa el predominio colonial mantiene el *espíritu* heredado de España” (p. 262; nuestras cursivas); en cambio, en la sierra, los indios son “un pueblo, una raza, una tradición, un *espíritu* [de Perú]” (p. 263; nuestras cursivas).

Consideramos que, así como a los románticos alemanes, a Uriel García el *Volksgeist* le permitió exponer que “la identidad de la nación era una identidad trascendente, infinita y sublime [*eine jenseitige, unendliche und erhabene*]” (Giesen, 1993, p. 147), cuyo “conocimiento puede darse solamente en la intuición de su singularidad, no mediante leyes causales ni necesidades mecánicas” (Góngora, 1987 [1980], p. 79). Por ende, cuando García declara “no nos referimos precisamente al mestizo fisiológico, sino al mestizo espiritual” (p. 139), está cuestionando el concepto positivista de raza y deslegitimando el consecuente debate (con tono biologista) sobre el carácter puro o impuro de las razas con el objetivo de acentuar una singularidad trascendente que, en la teoría del cusqueño, radicaría en la “fuerza moral” (p. 108) del mestizo.

La noción de moralidad atribuida al mestizo o neindio es otro aspecto clave en el planteamiento del ensayista. Lo concibe como una conciencia o “fuerza creadora” (p. 140) que nace del odio, pero no como sentimiento negativo, sino como “fuerza anímica que vigoriza la vida serrana, es el eje moral de la conquista, de la ‘colonia’ y aún, puede decirse, de la república” (p. 145). Desde nuestro punto de vista, puede advertirse una interacción recíproca entre el *Volksgeist* y su concepto de moralidad, de tal forma que, aunque el espíritu mestizo es la esencia cultural —siendo la cultura “creación del espíritu y no consecuencia de las hormonas o componentes químicos del caudal sanguíneo” (p. 28)— que define nuestra nación, lo consigue inyectado con la riqueza moral de los pueblos (p. 28), de ahí que ambos se enfatizan a la par: “El indio antiguo, hoy, es más sangre que espíritu; el nuevo indio debe ser más espíritu que sangre. [...] Nuevo indio no es, pues, propiamente un grupo étnico sino una entidad moral, sobre todo” (p. 26).

Atribuirle al neindio un carácter moral representa, desde nuestra mirada, la dignificación de este sujeto indio-mestizo y su ascenso en el escalafón social del cual se lo marginaba. Recordemos que la moralidad era un término utilizado como marcador de distinción social en la época. Como explica De la Cadena (2004), “la decencia [, considerada en el sentido de moralidad,] fue un discurso de clase del que la élite [cusqueña] se sirvió para distinguir entre categorías raciales en términos morales y culturales” (p. 65), lo cual legitimó la marginación de las clases populares. Por lo tanto, con la resemantización de la moralidad, Uriel García se está reapropiando de ella confrontando así la pervivencia del viejo orden colonial. En su contexto, de acuerdo con la historiadora (2004):

[la moralidad heredada y la educación promovieron] la permanencia de características culturales coloniales e [hicieron] posible la reproducción de un *statu quo* que honraba a una élite venida a menos en términos económicos, integrada por quienes la crema y nata de la élite local llamaba *familias pobres, pero decentes* [...] [, mientras que] las clases trabajadoras integradas por los llamados mestizos eran sistemáticamente discriminadas (p. 66).

Cabe destacar que, entre los intelectuales, se pensó que otro legitimador de clase podía ser el título universitario, el cual jugaría un papel importante para garantizar el *status* social; en esa línea, Luis E. Valcárcel afirma en 1914: “un título profesional es una dignificación que borra los estigmas de la procedencia” (p. 16). En cambio, para Uriel García, siendo catedrático de la Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco como Valcárcel y también reconocido intelectual de la época, no habría necesidad de ostentar un título, porque, desde su punto de vista: “A la vida nacional no es mejor camino de llegada desde el aula universitaria sino inmerso en el tumulto popular como en el tumulto de las montañas” (2015 [1930], p. 196).

2. Pensar lo “neindio” desde la categoría de “indianidad”

Uriel García, en *El nuevo indio*, reivindica a las clases socioculturales mestizas (o del nuevo indio) como sujetos representativos de la identidad nacional y también al arte popular mestizo como arte nuevo que, desde las expectativas del ensayista, “será aquel que aborde los problemas sociales más inmediatos a la vida humana” (p. 184). Debemos matizar que esta idea de inmediatez no se vincula con el tratamiento exclusivo del presente como una forma de negación del pasado; sino

en ser capaces de vincular ambos tiempos, reconocer el peso del pasado en el presente dentro del *continuum* histórico, y reconocer que el “impulso indianista” (p. 121) se ajusta al tiempo contemporáneo. Precisamente, a través de su categoría de “indianidad” (p. 121), definida como “aquel[la] que comprende a todos los hombres ligados a la tierra por vínculos afectivos [y por su fuerza creadora] sin que sea preciso tener el pigmento bronceo ni el cabello grueso y lacio” (p. 120), traza esa continuidad histórica y adecuación en el tiempo: “Fue el ‘inkario’ el que pereció en la conquista, no el pueblo indígena, no su impulso indianista. [...] Somos tan indianos como los *Apus*. Sólo [sic] que nuestra indianidad es otra porque se remozó desde 1492 y se renueva constantemente” (p. 121).

Esta indianidad más contemporánea o neoindianidad se expresaría, según el ideólogo cusqueño, en el arte popular que se convirtió en la creación de un arte mestizo peruano. El comienzo de este “ciclo neoindio” (p. 152) surgiría en el virreinato que, en palabras de Uriel García,

es simplemente la época que inicia en América un nuevo ritmo espiritual, significa el advenimiento de un tipo humano que hasta hoy no ha alcanzado su plenitud ni unidad. Época protohistórica, de gestación de una cultura que sin dejar de ser indiana será distinta —con la misma fuerza original— de las culturas anteriores al Descubrimiento (p. 152).

Al estudiar las manifestaciones artísticas del periodo virreinal, como la arquitectura, pintura o escultura, el autor demuestra que representan “frutos del numen creador de la indianidad moderna” (p. 174). Por ejemplo, observa que “los retablos de la Almudena o el púlpito de Oropesa tienen una vibración barroca, pero de elementos decorativos de influencia andina” (p. 179). En esa línea de pensamiento, como plantea Yasmín López (2004):

instituciones españolas como la Iglesia que tuvo un papel destacado porque dentro de ella se desarrolló el arte, el templo católico es el espacio-escenario de un feroz conflicto cuyo lenguaje es la pugna por la desintegración y/o inversión de los símbolos culturales de la religiosidad cristiana a través del arte popular cusqueño. El sujeto indígena y mestizo es luchador, traductor y creador (p. 299).

Otra manifestación neoindia que García incorpora a su estudio es la música. A partir de ella, resemanatiza la concepción de melancolía que se atribuía al indio como característica inherente. Se trataba de una melancolía relacionada “con la tristeza

de ser una raza vencida y con la nostalgia de un pasado imperial” (Villanueva, 2021, p. 256); todo ello sintetizado en la imagen del indígena apesadumbrado tocando su quena. Al respecto, el crítico peruano José Chioino (bajo el seudónimo Juan de Ega), en su artículo “De la Arequipa intelectual y artística” (1922), señaló que para el poeta arequipeño Percy Gibson la música andina “solo significa la tristeza y la depresión moral de una raza” (s. p.). En cambio, en el imaginario de Uriel García, la música del indio no revela esa melancolía con carácter estéril, sino una melancolía como principio de acción: “la música es la dolorosa ansia de dominio, la melancolía del fracaso del esfuerzo al mismo tiempo que la carga de un deseo para un nuevo disparo de la voluntad. Porque la melancolía no es el sentimiento del vencido” (p. 109).

No es la “tristeza pasiva” (p. 110) sino “ese dolor activo” (p. 110) que va a impedir el “plácido quietamiento” (p. 110) de las estructuras musicales del pasado para renovarse continuamente de la mano con la propia indianidad. En pocas palabras, ese tipo de dolor forma parte de la “fuerza moral” (p. 108) del espíritu indianista que impulsa su reinención. Así, el autor manifiesta su rechazo de considerar al indio y sus prácticas socioculturales desde una visión arqueológica o congelada en el tiempo. No solo se opone a la imagen del indio triste y derrotado, sino también da cuenta de su sentido festivo en ciertas formas musicales y expresiones de la cultura andina. Por ejemplo, la cashua como *allegro* del huaino (p. 112) es “el entusiasmo de paréntesis, en medio del trabajo doloroso, de la victoria heroica” (p. 112).

La cashua es parte del “himnario andino” (p. 110) que danzaba “el hombre del ayllu, anónimo, sin personalidad individual [anterior al periodo incaico]” (p. 60), pero se sigue bailando a través de la revitalización del huaino como “música del pueblo mestizo” (p. 113). Por ende, a través de ese *allegro*, los hombres y mujeres indio-mestizos actualizan una celebración tradicional que apela a su memoria histórica y conectan esos recuerdos con el afán creador que los invita a vivirla en el presente y proyectarla hacia el futuro. En términos de Uriel García, ellos se ubicarían “entre el alma antigua que quiere avanzar y el espíritu nuevo que retorna al pasado” (p. 113), motivo por el que la indianidad (tal como la formula García) es un principio de acción que recorrería todas las épocas (incluso antes del incanato). Por ello, Zoila Mendoza, en *Crear y sentir lo nuestro. Folclor, identidad regional y nacional en el Cuzco, siglo XX* (2006), establece la siguiente distinción:

el movimiento conocido como indianista o del nuevo indio — denominación que aludía al título del libro de José Uriel García (1930), su principal ideólogo— rechazaba una serie de concepciones

predominantes entre los miembros de la fase anterior del movimiento indigenista, liderada por Luis E. Valcárcel. Una diferencia importante, por lo menos en cuanto a la comprensión de elementos culturales andinos, es que García dedicó sus esfuerzos a desterrar la idea de que lo contemporáneo andino debía verse como vestigio de lo incaico (p. 89).

Gracias a sus exploraciones en el universo estético (pintura, escultura, arquitectura, música, indumentaria, etc.)⁶, sobre todo del sur peruano, Uriel García comprende que “lo incaico es un momento de lo indiano” (p. 115), siendo este último el hilo conductor y la voluntad creadora de la cultura peruana. Pensar desde esta categoría —la indianidad— significa, en palabras de Uriel García, comprender “que volver al indio no es caminar hacia el inca, sino volver hacia la tierra y hacia la conciencia de la tierra” (p. 120). En ese sentido, mientras la “incanidad” (p. 115), de acuerdo con el ensayista, representa la inercia de un momento indiano caduco; la indianidad es la “posibilidad potencia, historia que se hace” (p. 116) en el proceso de “adquisición de nuevas formas de vida o sesgo distinto de aquello que mantiene la tradición” (p. 120). Por ello, en vez de imitar los valores estéticos del pasado, aboga por la creación de un arte nuevo con raigambre en el presente neoindiano. Por ejemplo, en las artes pictóricas de la década de 1920, Camilo Blas es uno de los artistas cuyos personajes se vinculan con la noción del “nuevo indio”. En obras como *Fiesta andina ‘La cashua’* (1924), *Picantería arequipeña* (1925) o *Chicha y sapo* (1925), retrató al sujeto indio-mestizo. Como señala Pedro Barrantes, en su artículo “Los Andes motivo pictórico. Camilo Blas” (1927), la obra del pintor cajamarquino logra “reproducir sistemáticamente ese completo sui generis de morfología anatómica que es nuestro mestizo indo-español (cuyo prototipo cuenta en la estampa rechoncha y mofletuda de nuestros más representativos y edificantes cholos, en cualquier latitud del país)” (p. 40).

Debemos precisar que lo interesante en el planteamiento estético-ideológico de lo neoindio no es leerlo como la síntesis totalizadora de lo indígena y lo español. Esta es una idea que el pensador cusqueño confrontó dentro de su campo intelectual. Uriel García entraña bajo su concepto de indianidad la imposibilidad de una síntesis cultural que funcione de forma definitiva, total y perfecta, porque, en sus palabras, “la fusión no es precisa y exclusivamente objetiva, sino, sobre todo, es fusión psicológica, *proceso espiritual, advenimiento* de una nueva emoción” (p. 169; nuestras cursivas). Con el énfasis puesto en el mestizaje espiritual, en vez del biológico, complementada con su visión de la indianidad, el ensayista cusqueño valorará la originalidad de esa “alma que germina” (p. 169), antes que la utópica

perfección de la mezcla. En consecuencia, se opondrá a ideólogos como Luis Alberto Sánchez, para quien mayor representatividad nacional era 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” (1998 [1920], p. 27; nuestras cursivas).

Cabe mencionar que, precisamente, por la búsqueda de esta perfección, Antonio Cornejo, Polar en su célebre *La cultura nacional: problema y posibilidad* (1981), interpela lo siguiente: “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” (p. 13). Sobre ello, también se pueden identificar cuestionamientos en *El nuevo indio* (2015 [1930]):

Creo poco claro y apropiado llamarlo hispano-americano o hispano-incaico, en el mismo sentido fisiológico en que usualmente se emplea la palabra *mestizo*; es decir, como el vástago que tiene un cincuenta por ciento de sangre indígena por otro tanto de sangre española. Pero ya se sabe que la persona humana —y, en este caso, la cultura— no sólo [sic] es una masa sanguínea, sino, principalmente, una entidad espiritual, y para el espíritu ya no valen las leyes mecánicas (pp. 169-170).

Por consiguiente, no solo invalida el sentido biológico del mestizaje, sino también legitima la denominación empleada: “neoindio” (creación original) y no “hispano-americano” (suma de dos gentilicios). Su visión del mestizaje lo define en pocas palabras como una “zona espiritual” (p. 151) o “todo un ‘campo’ de trájín, de intercambio o trueque” (p. 151). De este modo, no cae en un esencialismo más en el contexto del debate del indigenismo, ya que el “mestizaje espiritual” cobra sentido dentro del *continuum* histórico, es decir, en el reconocimiento de que la cultura andina se ajusta y renueva constantemente en el tiempo, lo que impulsa su reinención. Además, el autor señala que el objetivo de su propuesta es “acrecentar el valor americano nuevamente en universal, pero con médula vernácula” (p. 151). Aquí es importante complejizar su visión en cuanto, para el ensayista, los nuevos indios son los nuevos hombres de América (p. 29). De esta manera, va a sustentar la posibilidad de imaginar un proyecto de nación que busca superar los límites locales para arribar a una visión americana original: “Redimir al indio será engendrar una nueva consciencia americana” (p. 153). Debemos prevenirnos de no caer en una

falta dicotomía (peruanismo ≠ americanismo), puesto que, para García, ello no significó eludir una mirada nacional; solo era otra manera de imaginar lo nacional desde un ideario americanista cuyo propósito, en sus términos, era acrecentar “el valor de América, no sólo [sic] en su significación nacional sino también universal, porque América ya no está para crear culturas localistas y esotéricas aisladas entre barreras de montañas” (p. 121). Esta perspectiva, que aboga por la coalición de los pueblos indoamericanos cuya memoria histórica alberga la experiencia de la Conquista, también la encontramos en el discurso americanista de Antenor Orrego, destacado ideólogo norteño, para quien “lo nacional es lo americano” (1927, p. 6)⁷. El pensador cajamarquino, al igual que el cusqueño, sostenía la conformación de una comunidad imaginada expresada en la unidad de la “América americana” (1928, p. 4) con valores propios y, a su vez, universales.

Conclusiones

Los modos de imaginar la nación en la década de 1920 fueron heterogéneos. Hubo una línea ideológica predominante que buscó reivindicar la figura del indígena como sujeto representativo de la identidad nacional. Sin embargo, los planteamientos llamados indigenistas no se redujeron a un proyecto unívoco de pensar al indio. Por el contrario, dentro del campo intelectual de la época, varios proyectos actuaron como fuerzas en tensión. En oposición a la imagen más purista de lo indio anclada en evocaciones pasadistas (sobre todo incaístas), la posición estético-ideológica de José Uriel García surgió como un proyecto de ruptura a partir de su visión contemporánea del indio. Ello no significó el desinterés por el indio del pasado, sino una comprensión más compleja que lo condujo a dilucidar sus categorías críticas en diversos textos. Uno de ellos es *El nuevo indio* (1930), objeto de estudio de este artículo.

Nosotros proponemos que el intelectual cusqueño hizo suyo el concepto romántico del *Volksgeist* (o espíritu nacional) en su propuesta del “mestizaje espiritual”. Lo asimiló adaptándolo a su posicionamiento ideológico acerca de la identidad nacional y el neindianismo; se trata de una adecuación al contexto local, a lo propio. Esta operación no solo le habría permitido superar el sentido biologista del mestizaje, sino también establecer redes o vínculos de comunidad con los intelectuales del periodo. Además, si bien el debate (con tono biologista) sobre el carácter puro o impuro de las razas no tenía asidero en su proyecto, sí lo tenía atribuirle al mestizo o neindio un carácter moral. Esta atribución representa, desde nuestra mirada, la dignificación de este sujeto indio-mestizo y su ascenso

en el escalafón social del cual se lo marginaba. Uriel García resemantiza el término de moralidad (utilizado como marcador de distinción social en la época), se reapropia de ella confrontando la pervivencia del viejo orden colonial.

Pensar en lo neindio supone la comprensión de lo que el ensayista denomina “indianidad”. Esta categoría se define como la voluntad creadora de la cultura peruana dentro del *continuum* histórico. Desde nuestro enfoque, funciona como hilo conductor de su planteamiento. Mientras la “incanidad”, de acuerdo con el cusqueño, representa la inercia de un momento indiano caduco, la “indianidad” es el impulso de la reinención, el principio de acción que recorre todas las épocas. De este modo, no cae en un esencialismo más en el contexto del debate del indigenismo, ya que su propuesta del neindianismo cobra sentido en el reconocimiento de que la cultura andina se ajusta y renueva constantemente en el tiempo, lo que impulsa su reinención, de ahí que emplee el término “neindio” (creación original) y no “hispano-americano” (suma de dos gentilicios).

La identificación de prácticas neindianas desde la época de la Conquista le ayuda a sustentar la posibilidad de un arte neindio más contemporáneo. Aquellas prácticas de larga data las reconoce gracias a sus exploraciones en el universo estético: pintura, escultura, arquitectura, música, literatura, indumentaria, entre otros. Por ese motivo, consideramos que las posibilidades de reflexión sobre *El nuevo indio* se abrirán a cada paso al ser un proyecto estético-ideológico que invita a la crítica interdisciplinaria.

Notas

- 1 Este artículo es derivado de la investigación de la tesis doctoral en Literatura Peruana y Latinoamericana *Construcción de imaginarios nacionales en el movimiento intelectual del norte peruano durante las primeras décadas del siglo XX: Alcides Spelucín, Camilo Blas y José Eulogio Garrido*, para la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- 2 Ese tipo de evocación incaísta fue punto de partida común en la época para pensar en la identidad nacional. Por ello, Mirko Lauer, en *Introducción a la pintura peruana del siglo XX* (2007), propone lo siguiente: “habrá que hablar, al lado de un indigenismo, de un ‘Tahuantinsuyismo’ en la pintura y la literatura” (p. 112). Se trataba de un indigenismo hegemónico cuyo mensaje reivindicativo se dirigía a un tipo de indígena congelado en el tiempo incaico como fuente de prestigio.

- 3 En *Campo de poder, campo intelectual* (2002) Pierre Bourdieu define la categoría de “campo intelectual” con los siguientes términos: “[Se comprende el campo intelectual] a la manera de un campo magnético, [pues] constituye un sistema de líneas de fuerza: esto es, los agentes o sistemas de agentes que forman parte de él pueden describirse como fuerzas que, al surgir, se oponen y se agregan, confiriéndole su estructura específica en un momento dado del tiempo” (p. 9). En otras palabras, el campo intelectual se caracteriza por las diversas fuerzas en tensión que generan una dinámica a partir de las confrontaciones y conciliaciones que podemos identificar según el tipo de redes visualizado.
- 4 Todas las citas referidas al planteamiento de José Uriel García pertenecen a su libro *El nuevo indio*; hemos utilizado la edición de la Universidad Inca Garcilaso de la Vega publicada en 2015. Por eso, a continuación, en las referencias entre paréntesis, se ha omitido la indicación del año para consignar directamente la página de la cita.
- 5 La categoría de “comunidad imaginada” teorizada por Benedict Anderson (1993) plantea que una de las características del concepto de nación es la imaginación: “Es imaginada porque aun los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión” (p. 23). Por lo tanto, se trata de una construcción social o artefacto cultural (Anderson, 1993, p. 21) que, precisamente por ubicarse en la mente de personas, está sujeta a recuerdos, olvidos o variaciones en el tiempo, porque, como señala Luciana Mellado (2008): “lo que comparten los miembros de una nación —[...] según Anderson— no se restringe a los acontecimientos históricos efectivamente existentes sino que incorpora un caudal de elaboraciones intersubjetivas de sus significados, elaboración imaginaria que supone —entre otras cosas— recortes, negaciones, omisiones y olvidos” (p. 33). Desde esa óptica, no podemos pensar la nación, como sugiere Anderson (1993), “por su falsedad o legitimidad, sino por el estilo con el que son imaginadas” (p. 24). Varias son las maneras en las que pueden ser imaginada, lo interesante es advertir desde qué instancias algunos generan más apego que otros y cómo se articulan en su intento por construir identidad y comunidad.
- 6 Por este motivo, *El nuevo indio* (1930) y los trabajos anteriores de Uriel García forman parte del grupo de textos fundacionales de la historiografía

del arte peruano. Ello es ratificado por el destacado historiador del arte Francisco Stastny, quien, en “Arte peruano: investigaciones y difusión, 1970-1976” (1976), refiere que los trabajos históricos sobre arte peruano se “iniciaron en la década de 1920 con algunos esfuerzos aislados de U. García, J. Riva-Agüero, F. Cossío del Pomar, L. E. Valcárcel” (p. 70).

- 7 En el artículo “¿Cuál es la cultura que creará América?” (1928), Antenor Orrego plantea esa visión americanista: “En América hay dos Américas: la América que ha asimilado la cultura occidental y que es el pudridero de ella, y la América americana que comienza a revelarse en fuertes y claros temperamentos. [...] Estados Unidos es un equívoco de la americanidad” (p. 4). Por ello, en sus trabajos, su concepción de América y el americanismo alude a Latinoamérica y excluye a Estados Unidos.

Contribución de la autora

Philarine Stefany Villanueva Ccahuana ha participado en la elaboración, la compilación de datos, la redacción y el consentimiento de la versión final del presente artículo.

Fuente de financiamiento

La investigación fue autofinanciada.

Conflictos de interés

Ninguno.

Trayectoria académica

Philarine Stefany Villanueva Ccahuana es doctoranda en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Tiene una maestría en Arte Peruano y Latinoamericano con mención en Historia del Arte y una licenciatura en Literatura por la misma casa de estudios. En 2019 publicó el libro *Jorge Vinatea Reinoso. El indigenismo en su lenguaje pictórico*. También ha publicado artículos en revistas indexadas como *Cuadernos de Música*, *Artes Visuales* y *Artes Escénicas* (Bogotá) y *Letras* (Lima). Ha participado en coloquios y congresos sobre literatura e historia del arte con ponencias sobre César Vallejo, Blanca Varela, Camilo Blas, entre otros.

Referencias bibliográficas

- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica.
- Barrantes, P. (1927). Los Andes motivo pictórico. Camilo Blas. *La Sierra*, 1(8), 39-41.
- Bourdieu, P. (2002). *Campo de poder, campo intelectual*. Montessor.
- Caparo, M. (2019). *José Uriel García: el discurso del arte mestizo como proyecto de identidad nacional en los artículos publicados en el diario La Prensa de Buenos Aires (1931-1939)*. [Tesis de licenciatura en Arte, Universidad Nacional Mayor de San Marcos].
- Chioino, J. (1922). De la Arequipa intelectual y artística. *Mundial*, 3(122), s. p.
- Contreras, F. (2001). La idea de *espíritu del pueblo* en F.C.V. Savigny. *Anales de la Cátedra Francisco Suárez*, (35), 161-187.
- Cornejo, A. (1981). *La cultura nacional: problema y posibilidad*. Lluvia Editores.
- De la Cadena, M. (2004). *Indígenas mestizos. Raza y cultura en el Cusco*. Instituto de Estudios Peruanos.
- García, U. (1924). El Cuzco de la colonia. *Revista Universitaria*, (44-45), 30-42.
- García, U. (2015 [1930]). *El nuevo indio*. Lima: Universidad Inca Garcilaso de la Vega.
- Giesen, B. (1993). *Die Intellektuellen und die Nation. Eine deutsche Achsenzeit*. Suhrkamp.
- Góngora, M. (1987 [1980]). Nociones de cultura y civilización en Spengler. En *Civilización de masas y esperanza y otros ensayos* (pp. 75-92). Vivaria.
- Lauer, M. (2007). *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*. (2.ª ed.). Editorial Universitaria, Universidad Ricardo Palma.
- López, Y. (2004). *El Cusco, paqarina moderna: cartografía de una modernidad e identidades en los Andes peruanos (1930-1935)*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos y Concytec.
- Mariátegui, J. (2007 [1928]). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. (3.ª ed.). Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Mellado, L. (2008). Aproximaciones a la idea de nación: convergencias y ambivalencias de una comunidad imaginada. *Alpha*, (26), 29-45.
- Mendoza, Z. (2006). *Crear y sentir lo nuestro. Folclor, identidad regional y nacional en el Cuzco, siglo XX*. Pontificia Universidad Católica del Perú.

- Orrego, A. (1927). Americanismo y peruanismo. *Amauta*, 2(9), 5-6.
- Orrego, A. (1928). ¿Cuál es la cultura que creará América? *Amauta*, 2(14), 4.
- Ortega y Gasset, J. (1983). *Obras completas*. Tomo V. Alianza y Revista de Occidente.
- Sánchez, L. (1998 [1920]). *La literatura peruana. Tesis universitaria de 1920*. Instituto Luis Alberto Sánchez.
- Stastny, F. (1976) Arte peruano: investigaciones y difusión, 1970-1976. *Cuadernos del Consejo Nacional de la Universidad Peruana*, (20-21), 70-82.
- Tamayo, J. (1980). *Historia del indigenismo cuzqueño, siglos XVI-XX*. Instituto Nacional de Cultura.
- Valcárcel, L. (1914). La cuestión agraria. *Revista Universitaria*, (9), 16-38.
- Villanueva, P. (2021). Cuestionamiento al indigenismo plástico peruano: el caso de Camilo Blas en la década de 1920. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 16(2), 250-263.

