

LO ANDINO: EL INDIGENISMO PERUANO Y SUS INICIATIVAS POR ESTABLECER UNA SOCIEDAD MODERNA¹

Santiago Bedoya Molina²

Resumen

Dada la importancia que ha tenido el indigenismo en el Perú, el presente artículo pretende reflexionar en torno a este movimiento pues no solamente permeó el campo político sino también el artístico y cultural, generando consigo una interesante respuesta a la realidad peruana del momento.

Palabras claves: indigenismo, América Latina, Perú.

Abstract

this article aims to bring a reflection on the indigenism in Peru, movement which permeated the artistic field but also the cultural and political field, generating itself an interesting answer to the Peruvian reality of de moment.

Key words: indigenism, Latin America, Peru

Escribir, esculpir, consignar y documentar lo propio, lo propiamente americano en el campo cultural, no ha sido nada fácil, la tarea ha estado en punta y hasta hoy se urge abrir diversos espacios de análisis y debate, que esclarezcan y respondan la pregunta por lo correspondiente al continente. América Latina siempre ha permanecido en construcción, desde sus democracias; pasando por la consolidación de políticas económicas y terminando en la búsqueda de elementos culturales que la diferencian de otras regiones del mundo.

En el campo de lo cultural, exactamente del arte, es claro que desde entrado el siglo XX, los acontecimientos políticos y sociales en América Latina, intensificaron la búsqueda de un arte con características propias. La búsqueda de un acervo artístico exclusivo del

¹ Artículo recibido el 1 de julio de 2015 y aprobado el 13 de agosto de 2015

² Estudiante de séptimo semestre de Historia. Universidad de Antioquia. Integrante del grupo de investigación Estudios Interdisciplinarios en Historia General. solsticio816@hotmail.es.

continente no ha sido fácil, obedece a cambios en las relaciones de poder y en los intereses que ciertos sectores han tenido.

Si bien no ha sido fácil esclarecer y elaborar un arte propio que sostenga la identidad del latinoamericano, tampoco ha sido sencillo procesar una historiografía que dé cuenta de los cambios que se han hecho referentes al arte del continente. El panorama en cuanto a una historiografía del arte latinoamericano todavía está en gestación.

El presente ejercicio de investigación da cuenta de un somero panorama referente al movimiento indigenista en el Perú y como dicho pensamiento ha transverzalido la escena del arte peruano; intenta hacer una aproximación, alertando que la tarea de revisar y leer no solo la historia del arte peruano, sino la historia del arte en América Latina, está por comenzar; debe sumar voces y actores que hablen de las dinámicas que entretejen el aparataje artístico de nuestro variopinto continente.

El ejercicio de investigación tuvo como falencia principal la escasez de documentación que muestre una escritura de la historia del arte en América Latina, no obstante, pese a esto, se intenta demostrar por medio del indigenismo, algunas pinceladas de nuestra historia americana.

Una mirada del lugar de producción: el arte creado en América Latina.

“Así procede la doble función del lugar. Vuelve posibles algunas investigaciones, gracias a coyunturas y problemáticas comunes. Pero a otras las vuelve imposibles; excluye del discurso lo que constituye su condición en un momento dado [...]”³.

Bien lo decía Michel de Certeau, cuando afirmaba que es el lugar uno de los pilares fundamentales para entender la manera como se ha producido una investigación; con esta premisa que da importancia al sitio de producción, es acertado que uno de los objetivos de la misma historia es dar cuenta del cuerpo social que habita dicho contexto.

En el caso del indigenismo artístico peruano, los estudios que se han realizado giran alrededor de las reflexiones que se han hecho a partir de la política; el problema de la tierra;

³ Michel de Certeau, “La operación historiográfica” en: *La escritura de la Historia* (México: Universidad Iberoamericana, 1999), 81

la lucha de clases y el campesinado; la modernización de Lima y su área urbana de influencia y la economía; han sido pocas las deliberaciones que se han hecho desde un campo propiamente artístico o cultural. No obstante, estos acontecimientos o temáticas han dado pistas para revisar la construcción del indigenismo como movimiento artístico en el Perú y estudiar la idea de nación para las élites del país andino.

Preocupa que en los trabajos, estudios e investigaciones del arte en América Latina, haya un afán desbordado por resaltar lo propio, dejando prácticamente a un lado los aportes que otras latitudes han hecho en la construcción del arte latinoamericano. Precisamente esto es lo que manifiesta Renata Ribeiro Dos Santos y Rodrigo Gutiérrez Viñuales cuando hablan de una reivindicación del arte latinoamericano como práctica que siempre ha tratado de consignar la historia política, cultural y social del continente, pero que en el mismo afán, acentúa términos, conceptos y posiciones como hispanoamericanismo o panamericanismo que no siempre tienen en cuenta una visión amplia del asunto⁴.

Empero, teniendo presente el postulado de De Certeau, es claro que en cualquier lugar de producción, la institución, ejerce las veces de policía permitiendo, prohibiendo y “organizando su silencio”⁵ por medio del discurso histórico. Se resalta el esfuerzo que han hecho diversas instituciones, universidades, centros de investigación y academias a lo largo y ancho del continente, pero también se exhorta para que susciten y apoyen nuevas propuestas que respondan no sólo a la idea de lo propio en el arte americano, sino también, a que encuentren posibles soluciones a la cuestión de dicho arte y su vinculación con las redes artísticas de Europa y América del Norte. Como lo deja ver Francisco Montes González, se urge de una reflexión sobre la historia del arte en América, pues subsiste un vacío historiográfico, dado que muchas investigaciones se han quedado en el campo artístico y no

⁴ Renata Ribeiro Dos Santos y Rodrigo Gutiérrez Viñuales. “Arte latinoamericano, del 92 al momento actual. Vías de actuación y proyecciones”, En: *Patrimonio histórico, Difusión e imbricación americana* (Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2013) 175.

⁵ Michel de Certeau, “la operación historiográfica”, 74

se exhiban o se interesan en ahondar más allá de la imagen y su contextualización con el lugar en donde fueron expuestas⁶.

Sin duda, el lugar de producción en el cual se han hecho las investigaciones que visibilizan el arte latinoamericano, la política y la economía, son determinantes para entender la finalidad con la que surgió el indigenismo (en particular el ejercido en Perú), pese a los avances, las academias e instituciones deben ser más propositivas a la hora de investigar, pues la región ha sido escenario desde comienzos del siglo XX de acontecimientos y propuestas que dan pie para hablar de una identidad o identidades que posee el continente.

América Latina y los vientos de comienzos de siglo XX

Como lo ha indicado la historiografía tradicional, el comienzo del siglo XX para América Latina, significó por un lado seguir alimentando la idea de nación y de república, y por el otro, continuar “erradicando” cualquier vestigio colonial que interfiriera en la consolidación de la modernidad. Cuando llegó el siglo XX, algunas regiones apenas comenzaban su vida independiente, otras se desangraban en cruentas guerras civiles, algunas se consolidaban en el ámbito económico y de materias primas, otras comenzaban procesos políticos que darían un vuelco a la vida pública nacional.

Uno de los casos más importantes para el tema a tratar en esta ocasión, fue el proceso revolucionario que se adelantó en México, pues este supuso el punto de partida para reivindicar derechos, establecer deberes y apoyar procesos que fueran motivo para consolidar una idea de aprehensión, identidad o semejanza entre los mismos conciudadanos.

Con la Revolución mexicana, los procesos para cimentar una idea de nación fueron mucho más fáciles, era de esperarse que el Estado mexicano, producto de una revolución, buscara una estética nueva y diferente de la francesa, modeladora durante la república de la sensibilidad de [las] élites⁷, como también era de esperar que la revolución promoviera una nueva corriente de arte en la esfera pública mexicana que alimentara y respondiera a sus postulados, además que sirviera de portavoz para visibilizar los estandartes políticos del

⁶ Francisco Montes González, “Iconografía andaluza en América” En: *Patrimonio histórico. Difusión e imbricación americana* (Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2013), 223.

⁷Juan Acha, *Las culturas estéticas de América Latina (reflexiones)* (México: Universidad nacional Autónoma de México, 1993), 123.

nuevo gobierno. Después del grito revolucionario que hizo, que ideas nuevas llegaran a imponerse, como dice Juan Acha, entonces, los nuevos bienes estéticos [estuvieron] forzados a denunciar las injusticias sociales y a difundir los ideales socialistas, al mismo tiempo que exaltaban los valores del mundo precolombino y las manifestaciones populares⁸.

Precisamente los valores precolombinos, la idea de nación y todas aquellas invenciones fundacionales de la civilización Maya y Azteca, en el caso de México, fueron las que alentaron con mayor ahínco presumir de un arte nuevo. Esto es válido cuando, como dice Eduardo Huarag, el mito da respuesta a interrogantes metafísicos pero, a la vez, organiza la axiología y el orden social de los grupos culturales⁹, y por tanto, abre la posibilidad de aprehender y moldear la estructura o los zócalos.

Sin duda, los dirigentes del proceso revolucionario tuvieron en cuenta los mitos fundacionales de los antiguos pobladores de México, dado que tenían como intención crear un aparataje artístico que lograra permear todas las capas sociales, especialmente las más bajas de la sociedad mexicana del momento. Es claro, pues, que el contenido indígena en el arte revolucionario también cumplía una finalidad, y era entre muchas cosas, la integración de los indígenas a la vida republicana.

Con la Revolución se crea como dice Mercedes de Vega, un nacionalismo estético, que obligó a la búsqueda de referentes nuevos y antiguos, forjadores de una utópica identidad latinoamericana expresada en imágenes y textos¹⁰, y que animó a que políticos, estudiantes e intelectuales escribieran manifiestos, discursos, artículos periodísticos y hasta novelas resaltando los cambios que suponían un quiebre con el pasado colonial, se destaca el escrito de José Vasconcelos, con la *Raza Cósmica*¹¹, que reforzaría el ámbito artístico y daría paso

⁸ Juan Acha, *Las culturas estéticas de América Latina*, 123.

⁹ Eduardo Huarag Álvarez, "Ejes semánticos-funcionales de los mitos de creación en las culturas andinas prehispánicas" en: *Cuadernos Americanos Nueva Época*, Vol. 3 Julio- Septiembre: No. 145 (2013): 119.

¹⁰ Mercedes de Vega *et al*, *México y la invención del arte latinoamericano 1910-1950* (México: Secretaría de Relaciones Exteriores, Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, 2011), 17.

¹¹ Vasconcelos, José. "Prólogo", *La raza cósmica: misión de la raza iberoamericana*, Vasconcelos, José. "Prólogo" de *La raza cósmica: misión de la raza iberoamericana*, 1-40. (Madrid: Agencia Mundial de Librería, 1925), 1-40.

a la creación del nativismo o indigenismo en distintas partes de América Latina. A partir de los años veinte, comenzó a despuntar la angustia por [los] modos colectivos de ser o idiosincráticos. Ya no preocupaba lo externo de lo nuestro, sino los modos de percibir, sentir y pensar las realidades nacionales¹².

Es así como se origina el muralismo, la primera tendencia estética que brotaba en México, en particular, y en suelo latinoamericano en general¹³, asimismo, fue la forma para reivindicar lo propiamente mexicano y americano. El muralismo no solamente difundía las tradiciones y cosmogonía de un pasado edénico mexicano, también era el soporte de la propaganda política del gobierno revolucionario.

“Lo que empezó como un renacimiento decorativo se transformó con el tiempo, y las voces de los artistas, críticos e historiadores borraron las fracturas históricas y las divergencias sociales, en su intento por rescatar un proyecto ideológico que nos dotaba de identidad, tanto ante nosotros mismos como de cara al mundo [...] todo aquello que se distanciaba del nuevo arte mexicano aparecía como ciego, como “traidor a la patria”, lo que sólo contribuía incrementar la fuerza del mito; y podemos decir que los dueños de la palabra fueron los “tres grandes” (Rivera, Orozco y Siqueiros) [...]”¹⁴

Pese a que el muralismo en sus diferentes corrientes tenían unos intereses e inclinaciones artísticas propias, es evidente que en los dos tipos de muralismo que hubo desde el comienzo, uno de consolidación, patrocinado por el gobierno y dedicado a institucionalizar la gesta revolucionaria, y otro de ruptura, que debía buscar diversos canales de patrocinio y no compartía las líneas dictadas por los gobiernos derivados de la Revolución¹⁵¹⁶, se fraguaban y creaban propuestas estéticas que alimentaban esa idea de lo nuevo y que apuntaban a la significación de lo propiamente mexicano-americano. El muralismo fue una de las iniciativas que más tuvo relevancia después de la Revolución, se instaló como uno de los motores de la modernización y la consolidación de una cultura mexicana ante el mundo.

¹² Juan Acha, *Las culturas estéticas de América Latina*, 119.

¹³ Juan Acha, *Las culturas estéticas de América Latina*, 124.

¹⁴ Mercedes de Vega *et al*, *México y la invención del arte latinoamericano*, 36.

¹⁵ Mercedes de Vega *et al*, *México y la invención del arte latinoamericano*, 48.

¹⁶ Es importante aclarar que durante el proceso *post* revolucionario en México, diversos artistas se escindieron y lograron una mixtura del muralismo con los procesos que llegaban de Europa y América del Norte. Aunque desde un comienzo existió el muralismo que no iba con los ideales de la Revolución, esta corriente tuvo trascendencia cuando el patrocinio político llegaba a su fin y los ideales de la revolución eran inalcanzables.

Ante este fenómeno, las demás naciones latinoamericanas aprovecharon para reafirmar sus particularidades nacionales, si bien Acha comenta que no fue mucha la influencia del muralismo mexicano en el resto de América Latina, sus influencias fueron ideológicas y más de confirmación de las ideas sociopolíticas en circulación en los medios intelectuales¹⁷, pues como evidencia Ivonne Pini, cuando estudia los casos de Cuba, Colombia y Venezuela, había una búsqueda de lo propio [que] significaba para los latinoamericanos reivindicar una especificidad histórica y cultural que los alejaba de la repetición del modelo de la vanguardia europea¹⁸.

Lo anterior da pie para afirmar que durante las primeras cuatro décadas del siglo XX, en América Latina, fuera de que estaba ocurriendo una búsqueda de lo propiamente del continente, también fue el momento de auge de los nacionalismos, esto aunque tiene sus raíces históricas un siglo atrás, en este período se intensificó precisamente por la Primera Guerra Mundial (1914-1918), en América Latina entran en crisis los Estados oligárquicos y sus bagajes culturales, y comienzan a surgir simultáneamente las expresiones artísticas e intelectuales¹⁹ que marcarán un punto de quiebre e insertarán de lleno al continente en las corrientes de los nacionalismos y en la modernidad.

Siguiendo en el campo de lo artístico, y teniendo como punto de partida al muralismo, es preciso mencionar que para este tiempo en América Latina y dado el contexto político internacional, las vanguardias europeas fueron en muchos casos refutadas para adoptar e indagar por lo terrígeno y americano, las presiones nacionalistas ejercidas por los literatos sobre los pintores, [...] coadyuvaron en el brote de una pintura que ya no fue una talentosa imitación europea: por primera vez ella se vinculaba con muchos problemas, factores y aspiraciones de la colectividad nacional²⁰.

¹⁷ Mercedes de Vega *et al*, *México y la invención del arte latinoamericano*, 131.

¹⁸ Mercedes de Vega *et al*, *México y la invención del arte latinoamericano*, 97-99.

¹⁹ Carlos M. Tur Danatti, "Crisis generalizada y guerra simbólica en Perú, 1930-1945" en: *Cuadernos Americanos Nueva Época*, Vol. 3 Julio- Septiembre: No. 145 (2013): 130.

²⁰ Juan Acha, *Las culturas estéticas de América Latina*, 130.

Fueron las primeras décadas tiempos para reivindicar el arte en América Latina, gracias a la Revolución mexicana, el muralismo fue uno de las escuelas que alimentó el ideal de nación, así como también hizo que diferentes redes de intelectuales en distintos países de la región lograrán conocer la intencionalidad con la que fue creada y los intereses a los que debía responder, entre ellos, “acercarse” al pueblo y las distintas instancias del entramado social. Sin embargo, es posible afirmar que el muralismo se truncó porque las condiciones sociales en México eran adversas a sus propósitos progresistas [...] El país todavía no había integrado de veras al indígena y el Estado mexicano nunca tuvo la intención de integrarlo²¹.

Lo andino: el indigenismo peruano y sus iniciativas por establecer una sociedad moderna.

Como se dijo en líneas anteriores, el muralismo aunque fue un movimiento y una escuela de grandes proporciones que alimentaba, en su mayoría los postulados de la Revolución, logró permear como ya se ha dicho a nivel ideológico en otras latitudes de la región. Esto se hizo por las colaboraciones entre los grupos intelectuales o por las intenciones diplomáticas de varios ministerios del Estado mexicano, como el de Educación o Relaciones exteriores que con exponentes como José Vasconcelos, entablaron un diálogo permanente con sus homólogos latinoamericanos.

En el caso peruano, el conocimiento de la propuesta muralista y en general artística se dio a través de varios intelectuales que viajaron y conocieron de primera, los adelantos estéticos y el sentido significado que esta nueva interpretación artística representaba; se destaca los adelantos emprendidos por Luis Eduardo Valcárcel, quien logró conocer de lleno junto con varios de sus amigos intelectuales, de los adelantos que se hacían México.

En Perú, como en otras regiones del continente, las primeras décadas del siglo XX fueron también de reconocimiento y reivindicación como nación con particularidades sociales, geográficas, políticas y económicas que marcaban una diferencia ante el resto de países. El Perú se vio abocado a buscar una identidad distinta a la señorial, capaz de

²¹ Juan Acha, *Las culturas estéticas de América Latina*, 130.

involucrar a grandes porciones del contexto social, capaz de proponer salidas a la mentalidad colonial para insertarse en las corrientes que suponían eran modernas.

El movimiento indigenista se desarrolló en varios lugares de América Latina a propósito de las nuevos aires que circundaban en la región, empero, fue en el Perú en donde tuvo una de las acogidas más importantes, debido a la composición social y los intereses de las clases políticas.

En Perú el indigenismo se alimentó, en primera instancia de la corriente literaria que desde finales del siglo XIX tenía como principal soporte escribir sobre lo autóctono, sobre los paisajes, gentes y particularidades de la sociedad peruana. Como lo expresa Javier Ocampo López, coincide esta tendencia, con un movimiento histórico-antropológico de rescate de las zonas arqueológicas de las altas culturas americanas, y en especial, la mexicana, la maya y la inca. Fueron los años, cuando se dieron a conocer en traducción española, los principales libros de la literatura indígena americana: el Popol Vuh y el Chilán Balán²².

Es prudente resaltar que el indigenismo literario en el Perú fue un movimiento que tuvo grandes exponentes, que a finales del siglo XIX estuvieron fomentando en las letras el espíritu de reflexión de lo propiamente peruano. Son muchas las personalidades pero como lo destaca una edición de la revista Universidad,

“Por el año 1922, se opera una renovación en el proceso de la poesía. César Vallejo publica su libro "Trilco". De este poemario derivan las dos tendencias esenciales de la nueva poesía: el purismo y el regionalismo indigenista. Al lado de su poesía interior, cargada de tanta vibración humana, Vallejo reflejaba el sentimiento, de su raza y la emoción de su tierra. De él arranca esa tendencia poética que se estructura definitivamente en 1926, con la aparición de la poesía de Alejandro Peralta. Ya no es el indio solo el personaje pintoresco, ni su paisaje es solamente el marco dentro del cual representan unas figuras convencionales. Ahora está dentro de esos poemas, el propio indio —visto desde luego por un mestizo como Peralta, pero identificado con

²² Javier Ocampo López, *Historia de la cultura hispanoamericana* (Bogotá: Siglo XIX, 1987), 113.

él— con su peculiar concepción del mundo y de la vida, con su sufrimiento y la miseria.”²³.

Sin lugar a equivocación, las descripciones literarias acerca de los paisajes y la vida de las gentes en el Perú, influenciaron el movimiento indigenista, que encontró sus bases en el pensamiento intelectual y en la producción artística de un grupo de hombres que se aunaron en pos de la conformación de un espíritu nacional que reforzó sus costumbres y sus tradiciones²⁴.

En el Perú el indigenismo no solamente tuvo esa raigambre literaria; de la mano de las ideas socialistas, se dio paso a reclamaciones políticas que pronto se llevarían al campo pictórico para tratar de reclamar los derechos de indígenas y, más que ello, alimentar la idea de nación andina.

Los postulados de Mariátegui: hacia el indigenismo pictórico.

En el caso peruano la política indigenista tuvo gran importancia durante las primeras décadas del siglo XX, aprovechando la efervescencia del aprismo, y los impulsos de varios intelectuales contagiados por los sucesos internacionales como la Revolución Mexicana y la Revolución Rusa, comenzaron a discutir una serie de reflexiones que tocaban directamente con la cuestión del indígena y el ideario que se tenía como nación andina.

En cabeza de José Carlos Mariátegui, Luis Eduardo Valcárcel, Manuel González Prada, Víctor Raúl Haya de la Torre, entre otros intelectuales, comenzó el debate por la cuestión del indígena y la inclusión de la nación en el escenario regional e internacional. Estos intelectuales en su mayoría socialistas, lograron movilizar el pensamiento de las élites intelectuales y políticas de Perú. Llama la atención que estos intelectuales a su vez hicieron parte del movimiento o la generación del centenario, que al igual que en otras partes del continente estuvieron abocados a pensarse la nación y la política de manera distinta, introduciendo una lectura indigenista y marxista de la historia y la realidad de su momento,

²³ Estuardo Nuñez, “El significado Cultural de José Vasconcelos”, Universidad, Ciudad de México, sin fecha, 26.

²⁴ Jorgelina Sciorra, “José Sabogal y la identidad de la revista *Amauta*, Arte e Investigación Vol. 9 (2013): 114.

influida por los procesos democráticos y revolucionarios que se producían en América Latina, Europa, Asia, para transformar al Perú oligárquico controlado por el imperialismo²⁵.

No obstante, fue José Carlos Mariátegui quien se destacó, logrando llegar a interesantes deducciones acerca de la nación y los indígenas peruanos, Mariátegui aplicó el esquema del Marxismo a la realidad hispanoamericana y reflexionó con el indigenismo para el análisis de los problemas sociales y económicos del Perú²⁶, al mismo tiempo que propone una revolución que en el ámbito americano sea por excelencia de carácter socialista, con intervención del indígena, quien posee una mentalidad colectivista con raigambres históricas en el *ayllú* incaico²⁷.

Para Mariátegui, “el Perú es todavía una nacionalidad en formación. Lo están construyendo sobre los inertes estratos indígenas, los aluviones de la civilización occidental”²⁸, de ahí que la presencia del indígena sea de vital importancia, además que sería, en términos marxistas, el motor del sistema imaginario de producción peruana, para él “desvalorizarlo, despreciarlo como hombre equivale a desvalorizarlo a despreciarlo como productor”²⁹.

Resulta interesante que Mariátegui haya considerado al indígena como uno de los motores de la nación cultural y política, pues como lo indica Santiago Londoño, el contexto de estas propuestas, proponía ser una reacción contra el hispanismo del centenario, [como también, una respuesta a] los problemas agrarios y educativos de los indígenas³⁰. Mariátegui quería reivindicar la figura del indígena, de ahí que en constantes intervenciones lanzara críticas a las élites peruanas ante el abandono de esta gran porción de la población:

“La gente criolla, la gente metropolitana, no ama este rudo tema. Pero su tendencia a ignorarlo, a olvidarlo, no debe contagiarse. El gesto del avestruz que, amenazado,

²⁵ Carlos M. Tur Danatti, “Crisis generalizada y guerra simbólica, 132.

²⁶ Javier Ocampo López, *Historia de la cultura hispanoamericana*, 121.

²⁷ Javier Ocampo López, *Historia de la cultura hispanoamericana*, 121.

²⁸ José Carlos Mariátegui, *Peruanicemos al Perú* (Lima: Empresa Editora *Amauta*, 1980), 26.

²⁹ José Carlos Mariátegui, *Peruanicemos al Perú*, 32.

³⁰ Santiago Londoño. *Pintura en América Hispana Tomo III- Siglo XX* (Colombia: Luna Libros, 2012), 97

escude bajo el ala la cabeza, es demasiado estólido. Con negarse a ver un problema, no se consigue que el problema desaparezca. Y el problema de los indios es el problema de cuatro millones de peruanos. Es el problema de las tres cuartas partes de la población del Perú. Es el problema de la mayoría. Es el problema de la nacionalidad. La escasa disposición de nuestra gente a estudiarlo y a enfocarlo honradamente es un signo de pereza mental, y sobre todo, de insensibilidad moral”³¹.

Como lo expresa en *Siete ensayos sobre la realidad peruana*, más allá de la preocupación cultural sobre el indígena, hay una preocupación económica que el Perú de la época no había podido solucionar: “la cuestión indígena arranca de nuestra economía. Tiene sus raíces en el régimen de propiedad de la tierra. Cualquier intento de resolverla con medidas de administración o policía, con métodos de enseñanza o con obras de vialidad, constituye un trabajo superficial o adjetivo, mientras subsista la feudalidad de los gamonales”³².

Para Mariátegui la importancia de posicionar al indígena como un eje fundamental de la república, debe primero pasar por la erradicación de las ideas hispánicas o señoriales que en el caso peruano todavía eran evidentes para comienzos del siglo XX.

“De acuerdo a aquella concepción de lo que es y debe ser una nación. Mariátegui consideraba que la única nación que hubo en el Perú fue el Tahuantinsuyo, un imperio que cumplió funciones integradoras y cuya economía “brotaba espontánea y libremente del suelo y la gente peruanos” y administrado por “un Estado eficiente y orgánico”. Este argumento nacionalista “incaísta”, era un desafío frente a la generación intelectual anterior, hispanistas “tradicionalistas” que habían intentado fundar una conciencia nacional peruana en torno a las tradiciones criollas y la nostalgia de la colonia”³³.

Aunque Londoño afirma que el indígena se convirtió en protagonista mítico de un pasado glorioso y en integrante de una raza superior, constitutiva de lo americano y de lo nacional³⁴, Para Mariátegui el pasado prehispánico era uno de los alicientes o motores para instaurar una sociedad moderna, en la cual los indígenas tuvieran preponderancia y respaldo político, no pretendía realzar la figura del indígena al extremo,

³¹ José Carlos Mariátegui, *Peruanicemos al Perú*, 30

³² José Carlos Mariátegui, *Siete ensayos sobre la realidad peruana* (Cuba: Ediciones Casa de las Américas, 1969), 23.

³³ Gerardo Leibner, *El mito del socialismo indígena en Mariátegui*. (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú Fondo Editorial, 1999), 29.

³⁴ Santiago Londoño. *Pintura en América Hispana Tomo III- Siglo XX*, 91.

[El] “indigenismo no es una especulación literaria ni un pasatiempo romántico. No es un indigenismo que, como muchos otros, se resuelve y agota en una inocua apología del Imperio de los Incas y de sus faustos. Los indigenistas revolucionarios, en lugar de un platónico amor al pasado incaico, manifiestan una activa y concreta solidaridad con el indio de hoy [...] Este indigenismo no sueña con utópicas restauraciones. Siente el pasado como una raíz, pero no como un programa. Su concepción de la historia y de sus fenómenos es realista y moderna. No ignora ni olvida ninguno de los hechos históricos que, en estos cuatro siglos, han modificado, con la realidad del Perú, la realidad del mundo³⁵.

El ideal de Mariátegui era insertar al indígena en la sociedad peruana, para ello tenía propuesto no solo alcanzar por la vía política sino también cultural una mayor visibilidad de este importante componente de la nación andina. Desde su empresa literaria que llegó a extenderse por el país en las diversas publicaciones que estuvieron a su cargo, como la mencionada revista *Amauta*, la revista *Mundial* y el periódico *Labor*³⁶, logró mostrar un poco esa parte indígena que la misma sociedad peruana no había querido reconocer.

Se destaca la revista *Amauta*, que con la participación de exponentes políticos y artísticos como José Sabogal, logró adquirir fuerza en su tiraje y edición y contundencia en sus mensajes relacionados con la constitución de una nación que tuviera como uno de sus pilares republicanos al indígena, a la par que fue el medio por el cual se consolidaba el indigenismo como vanguardia.

Durante este período es necesario resaltar que se dan diversas revueltas indígenas que defendían la tierra ante la amenaza del Estado peruano por usar las posesiones indígenas para la explotación de recursos y la industrialización. Es interesante que Mariátegui en sus escritos planteara que la solución sobre estas cuestiones estuviera propiamente en la voluntad del indígena: “la solución del problema del indio tiene que ser una solución social. Sus realizadores deben ser los propios indios”³⁷, pues como es evidente en este proceso, la

³⁵ José Carlos Mariátegui, *Peruanicemos al Perú*, 74.

³⁶ Jorgelina Sciorra, “José Sabogal y la identidad de la revista *Amauta*”, 114.

³⁷ José Carlos Mariátegui, *Peruanicemos al Perú*, 33.

mayoría de actividades y procesos políticos y artísticos fueron liderados por la élite o por los mestizos de clase media.

Sobre lo anterior, Gustavo Buntix explica que después de la guerra con Chile en el siglo XIX, Perú queda con la obligación de buscar su propia identidad; insiste en que el indigenismo no nace como una preocupación indígena, sino más bien, como un afán de la élite criolla y burguesa peruana por insertar al Perú en la cultura universal. Buntix, afirma lo anterior cuando cita a Natalia Majluf quien sostiene que el indigenismo, “no es ni una simple exaltación de lo local ni un simple exotismo. Es más bien un autoctonismo cargado de angustias” a su vez, el autor refuerza esta posición de Majluf afirmando que “la subjetivación dramática de un dramático cambio de época: aun antes de la Primera Guerra Mundial, despertares revolucionarios y nacionalistas en distintas partes del mundo coinciden en el Perú con la modernización desestructurante de las economías regionales. Y con un nuevo ciclo de rebeliones indígenas, que traumáticamente refuerzan el sentimiento de culpa por el fracaso del proyecto criollo de país [...]”³⁸.

Por su parte, Santiago Londoño dice que fue la respuesta de las élites criollas y mestizas a la necesidad de consolidar su proyecto político nacional, para el cual aspiraron a recuperar el pasado nativo como fuente de legitimidad cultural e integrarlo a la modernidad³⁹; Gerardo Leibner afirma que los indigenistas eran, por definición, no indios. O sea, que se trataba de intelectuales criollos o mestizos, que hablaban y escribían en castellano y participaban en un discurso político y cultural en el que las voces indígenas no oían, sino cuando interrumpían en la escena nacional con sus rebeliones⁴⁰.

En suma, pese a las buenas o malas intenciones que se tenía, desde el indigenismo el Perú pretendió insertarse en los influjos y corrientes modernas. Se destaca el indigenismo en la medida que, aunque movido por intereses netamente políticos, logró visibilizar al indígena al resto de la sociedad peruana del momento.

³⁸ Mercedes de Vega *et al*, *México y la invención del arte latinoamericano*, 151-152.

³⁹ Santiago Londoño. *Pintura en América Hispana Tomo III- Siglo XX*, 91.

⁴⁰ Gerardo Leibner, *El mito del socialismo indígena en Mariátegui*, 99.

Pintando al indígena: el indigenismo como eje articulador de la nacionalidad peruana.

Con Mariátegui se cimentó los postulados del indigenismo, igualmente se patrocinó, por medio de *Amauta*, para que diferentes artistas, periodistas, literatos y demás intelectuales expresaran su posición frente a diversos temas que eran competencia de la nación. En el caso de esta revista literaria, el encargado de la imagen fue José Sabogal que durante la década de los veinte será pieza clave para comprender el arte plástico acaecido en el Perú.

Con Sabogal es indudable que triunfa la corriente indigenista en el Perú, sus trabajos cargados de tradicionalismo son una exploración y exaltación de la peruanidad. Desde muy temprano se le consideró como un tradicionalista al pintar elementos endémicos del Perú. Su participación en la escena pública nacional estuvo marcada por la dirección de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Lima, aquí el movimiento indigenista adquirió fuerza.

La fundación de la Escuela Nacional de Bellas Artes había marcado, sin duda, una fecha importante [...] El que se perfiló en seguida como jefe del futuro movimiento



Figura 1. Paisaje andino, óleo, alto 37, 5 x 48 ancho. Camilo Blas.

indigenista fue José Sabogal, quien en 1909 ya había realizado un viaje de estudios por España, Francia y África del Norte. En 1914 lo encontramos en la Academia de Bellas Artes de Buenos Aires, donde trabaja bajo la dirección del pintor argentino Carlos Ripamonte; y en 1922-1925 aparece en México, donde se vincula estrechamente con la labor y las ideas de esos dos de los grandes muralistas, Rivera y Orozco⁴¹.

Con su trabajo en la dirección de Bellas Artes en Lima, los paisajes, siluetas y colores de la sierra le dan un giro a la pintura peruana; el indígena, el personaje social más controvertido de la historia peruana, menospreciado por los todos los intelectuales hispanistas⁴² fue la constante. De ahora en adelante el indigenismo,

⁴¹ Damián Bayón, *La transición a la modernidad* (Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1989) 153-154

⁴² Carlos M. Tur Danatti, "Crisis generalizada y guerra simbólica...", 133-134

apoyado artística y políticamente, se convirtió en uno de las vanguardias andinas más importantes hasta entrada la década de los cincuenta.

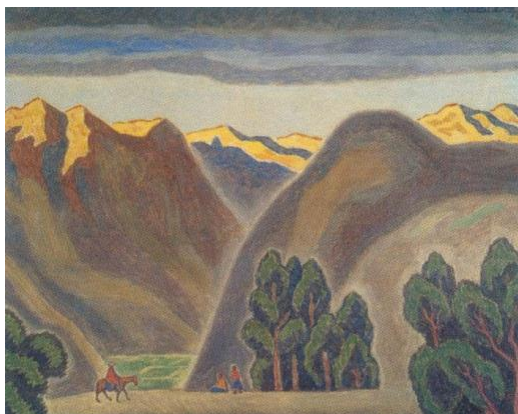


Figura 2. Vayaroc de Chinchero, 1925, José Sabogal, Escuela de Bellas Artes en Lima.

Para Sabogal era necesario traducir la vida y los paisajes serranos con la ingenuidad del aborigen. Según uno de sus escritos en *Amauta*: la cordillera es hosca y monumental, graciosa y atrayente. Tiene un encanto musical. Todo canta en las

alturas. Es una arquitectura plácida, fiera y arrulladora. Desde sus basamentos en el Pacífico hasta las nieves vecinas al sol hay una estructura orquestal de matices y arrebatos⁴³.

De Sabogal se resalta la capacidad de retratar el paisaje y los múltiples matices y colores que se desprende de la sierra, esto mismo ocurre y de manera más clara con uno de sus seguidores, Camilo Blas (Alfonso Sánchez Urteaga), quien fue mucho más detallista y minucioso a la hora de retratar el ambiente y las atmósferas andinas.

En cuanto a los retratos, dibujos y pinturas que mostraban al indígena, en Perú y Bolivia los artistas prefirieron representar en obras de caballete las tradiciones y costumbres indígenas y no los problemas contemporáneos que enfrentaban los nativos⁴⁴, lo que hizo que la cuestión indígena aunque duramente criticada desde la política socialista de Mariátegui, fuera visita desde el arte de manera un tanto sentimental y recatada.



Figura 3. Hilandera. Óleo, alto 46 x34 ancho. Siglo XX. José Sabogal. Galería del Banco Central de Reserva del Perú

Fuera de Sabogal y de Blas, se destaca la participación de Julia Codesido, quien de manera interesante logra incorporar a la pintura indigenista elementos autóctonos de las

⁴³ Sabogal, José. "Los mates y el yaravi.", *Amauta* Lima: no. 26, septiembre-octubre (1929): 18-19.

⁴⁴ Santiago Londoño. *Pintura en América Hispana Tomo III- Siglo XX*, 97.

comunidades andinas buscando una figuración humana que correspondiera a los arquetipos indígenas, persiguiendo también un trazo y hasta un color que encajaran con la verdadera realidad del país⁴⁵, no obstante, al igual que Sabogal es criticada en muchas circunstancias por simplificar al extremo del dibujo⁴⁶.

Fueron años para reivindicar o al menos visibilizar las cuestiones del indígena en un país y en una ciudad como Lima que se resistía al cambio y que continuaba siendo reticente frente a las ideas modernas que estaban pululando en el concierto internacional. Es cierto, pues, que con estas nuevas ideas que estaban siendo practicadas por la élite intelectual, por los artistas y políticos del momento, Lima dejaba de ser una ciudad señorial en definitiva para convertirse en una ciudad receptora en la cual convergían no solamente las ideas capitalinas sino que llegaban las ideas de la sierra, de las montañas andinas en las cuales la vida adquiría matices distintos a los acostumbrados.

El indigenismo siguió su cauce, entrada la década de los cincuenta se difumina al punto de encontrar varios indigenismos que no solo tomaban lo propiamente americano como punto de referencia, sino que a propósito de la coyuntura internacional dejada por las guerras, sumado el ascenso de los populismos en América Latina y luego de las dictaduras, la búsqueda por lo propio cambio de táctica y se centró en otras preocupaciones que versarían la modernización del Estado en definitiva y la cuestión urbana al concentrarse los cinturones de miseria en las ciudades intermedias del Perú y de varias zonas de América Latina.

Consideración final.

Se ha tratado un poco la cuestión sobre el arte latinoamericano, teniendo como punto de partida la idea de lo propio, para ello se ha tenido presente el muralismo mexicano, pasando por la cuestión indígena y terminando en el movimiento indigenista peruano, que ha logrado convocar a investigadores para que hablaran acerca del arte del continente a comienzos del siglo XX; ha sido, sin dudas, un gran esfuerzo no sólo por parte de los

⁴⁵ Damián Bayón, *La transición a la modernidad*, 154.

⁴⁶ Damián Bayón, *La transición a la modernidad*, 154.

historiadores sino de la institución que patrocina la investigación. No obstante, este esfuerzo debe ser un insumo para continuar ahondando y estudiando la historiografía del arte, pues si hay algo claro, es que la voluntad ha sido poca y todavía hay una deuda para esclarecer muchos de los embrollos que circundan el arte creado en la región y sus posibles redes de comunicación con otras latitudes.

Por su parte, el indigenismo debe ser motivo de estudio y punto de partida para entender muchos de los procesos que se suscitaron en el Perú de comienzos del siglo XX. A la par debe ser uno de los elementos para comprender que América Latina es una megacomplejidad no solo biótica, como se dice, sino geo-bio-etno-demo-tecno-polis-socio cultural⁴⁷, por tanto merece ser estudiada desde distintas ópticas o perspectivas no descuidando la riqueza multicultural de la cual es rica.

Bibliografía

ACHA, Juan. *Las culturas estéticas de América Latina (reflexiones)*. México: Universidad nacional Autónoma de México, 1993.

BAYÓN, Damián. *La transición a la modernidad*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1989.

DE CERTEAU, Michel. “La operación historiográfica” en: *La escritura de la Historia*. México: Universidad Iberoamericana, 1999.

DE VEGA, Mercedes, ACEVEDO, Esther, MARTÍNEZ, Pilar, PINI, Ivonne Y BUNTIX, Gustavo. *México y la invención del arte latinoamericano 1910-1950*. México: Secretaría de Relaciones Exteriores, Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, 2011

FLÓREZ Arcila, Rubén. *Cátedra Marta Traba. Homérica Latina. Arte, ciudades, lenguajes y conflictos en América Latina*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2011

HUARAG Álvarez, Eduardo. “Ejes semánticos-funcionales de los mitos de creación en las culturas andinas prehispánicas” en: *Cuadernos Americanos Nueva Época*, Vol. 3 Julio-Septiembre: No. 145 (2013): 155-130.

⁴⁷ Rubén Flórez Arcila, *Cátedra Marta Traba. Homérica Latina. Arte, ciudades, lenguajes y conflictos en América Latina*,(Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2011), 46

LEIBNER, Gerardo. *El mito del socialismo indígena en Mariátegui*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú Fondo Editorial, 1999.

LONDOÑO, Santiago. *Pintura en América Hispana Tomo III- Siglo XX*. Colombia: Luna Libros, 2012.

MARIÁTEGUI, José Carlos. *Peruanicemos al Perú*. Lima: Empresa Editora *Amauta*, 1980.

_____. *Siete ensayos sobre la realidad peruana*. Cuba: Ediciones Casa de las Américas, 1969.

MONTES González, Francisco. “Iconografía andaluza en América” En: *Patrimonio histórico. Difusión e imbricación americana*. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2013

OCAMPO López, Javier. *Historia de la cultura hispanoamericana*. Bogotá: Siglo XIX, 1987.

RIBEIRO Dos Santos, Renata y Rodrigo Gutiérrez Viñuales. “Arte latinoamericano, del 92 al momento actual. Vías de actuación y proyecciones”, En: *Patrimonio histórico, Difusión e imbricación americana*. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2013.

SCIORRA, Jorgelina, “José Sabogal y la identidad de la revista *Amauta*, Arte e Investigación Vol. 9 (2013): 113-117.

SABOGAL, José. "Los mates y el yaravi.", *Amauta* Lima: no. 26, septiembre-octubre (1929): 18-19.

TUR Danatti, Carlos M. “Crisis generalizada y guerra simbólica en Perú, 1930-1945” en: *Cuadernos Americanos Nueva Época*, Vol. 3 Julio- Septiembre: No. 145 (2013): 130-139

Prensa:

Universidad, Ciudad de México, sin fecha.