

La *nación* del Indigenismo sabogalino: una aproximación a la vanguardia pictórica peruana de la primera mitad del siglo XX

Luis Carlos Malca
Pontificia Universidad Católica del Perú

Palabras clave: movimiento indigenista, Indigenismo plástico, José Sabogal, Uriel García, nación indigenista, Muralismo mexicano

Resumen:

A través de la obra de José Sabogal Diéguez, ofrecemos nuestras impresiones sobre la primera parte del siglo XX peruano; guiados por la mirada del grupo de indigenistas plásticos que tuvieron en Sabogal su más conspicuo dirigente. Asimismo ensayamos una aproximación a la *idea de nación* de estos pintores que, imbuidos en un ambiente que privilegia esta reflexión, logran construir una mirada alternativa en medio de la polarización de discursos que exaltan y contraponen lo hispánico y lo autóctono. La posición de estos artistas es en gran proporción más cercana a la propuesta por Uriel García en su libro *El nuevo indio*.

También presentamos la necesaria comparación del Indigenismo plástico que florece en el Perú, con el movimiento muralista mexicano que la revolución impulsa. Nuestra propuesta plantea no subordinar, como constantemente se ha hecho, nuestro arte al Muralismo mexicano, sino presentar una lectura comparativa, donde es posible advertir encuentros en el ímpetu de sus cultores, y desencuentros en las condiciones históricas que acompañaron la emergencia de ambos movimientos.

Introducción y contexto

Pero sí, somos indigenistas en el justo significado de la palabra y más aún, indigenistas culturales, pues buscamos nuestra identidad integral con nuestro suelo, su humanidad y nuestro tiempo. No admitimos aquello de raza superior aria en nuestro medio, pero sí estamos convencidos de que en América ha surgido un hombre nuevo. Y en el Perú de nuestros días y con el grupo de artistas que tengo el honor de representar, intentamos expresar ese contenido, esa fisonomía genuina que nos identifique y nos eleve a criatura nacional, tanto como fuera marcada en los antiguos tiempos con su arte rotundo y eterno.¹

José Sabogal Diéguez

Las palabras de José Sabogal que hemos citado en extenso revelan aspectos cruciales del momento en que fueron pronunciadas, y revisten particular interés, pues evidencian el sentimiento del rector del Indigenismo plástico en el Perú en medio de un ambiente que, desde la segunda mitad de 1930, se tornó difícil para el grupo. La crítica recrudesció sus ataques contra este movimiento (para algunos significaba el cierre del universalismo en la plástica nacional); un numeroso grupo de artistas, a los que unía la sola oposición al dogmatismo del grupo de Sabogal, organizó en 1938 el primer salón de independientes en el Palacio de la Exposición;² y Sabogal dejaba la dirección de la Escuela Nacional de Bellas

Artes (ENBA) en 1943, después de poco más de diez años en el cargo, junto a un nutrido grupo de profesores que se solidarizaron con el maestro.

El movimiento plástico indigenista, en las postrimerías de 1940, parecía haber consolidado una temática *peruanista* como tuvo previsto su principal cultor; así, la mayor exigencia de los antagonistas no fue en el ámbito temático, sino en lo referido a la técnica pictórica, pues se acusó al grupo liderado por Sabogal, además de pintoresquista, folclórico y costumbrista, de someter la técnica a la temática, lo que convertía a la primera en rudimentos incapaces de sostener una propuesta artística seria.³

La crispación de la escena artística limeña, que apuntamos en los párrafos precedentes, en referencia al ocaso del Indigenismo como tendencia predominante en el arte peruano contrasta con la introducción de su temática dos décadas atrás, y con el entusiasmo del pintor y crítico de arte Teófilo Castillo, un referente ineludible, que describió la primera muestra de Sabogal, en 1919 en la Casa Musical Brandes, con estas palabras:

Yo sostengo que Sabogal es lo más fuerte y verdadero que en temas de arte serio y de los jóvenes he visto en Lima. Y que Sabogal va a la cumbre es un hecho; basta ver la selecta, variadísima obra que presenta. Toda ella absolutamente nacional, racial en paisajes y figuras.⁴

En su primera exposición,⁵ Sabogal mostró telas en su mayoría pintadas en el Cuzco durante su estada de 1918-1919, y es posible aproximarnos a los ánimos de recepción leyendo el escrito de Teófilo Castillo que fragmentariamente hemos citado. Por otro lado, en el momento de este primer contacto con el público limeño, la vida política se encontraba convulsa por una serie de eventos que llevaron al derrocamiento del presidente José Pardo en medio de una elección objetada por los leguistas que aducían vicios que impedirían el acceso al poder a su líder, lo que propició el golpe de estado del 4 de Julio de 1919 que llevó al poder a Leguía y le permitió mayor control del aparato estatal.

El acceso de Leguía al poder supone el derrocamiento de un orden que comandaba el civilismo oligárquico y que era percibido como *señorial*; resulta en este punto revelador el respaldo de los sectores medios urbanos y de la juventud universitaria, esperanzados en que el nuevo gobernante “promovería una era mesocrática más accesible que el cerrado sistema oligárquico” (Contreras y Cueto, 2004: 234).

La propuesta de José Sabogal se instala, pues, en este trance político-social que provenía en parte de las exigencias de intelectuales de las capas medias urbanas, limeñas

y provincianas, que abogaban por una visión integral del país, volviendo la mirada hacia la composición racial y geográfica de este, aquilatando su variedad y, sobre todo, reivindicando al sector mayoritario que lo componía y que se hallaba en condiciones de postración y subordinación. En este punto José Carlos Mariátegui es un referente obligado, pues en torno a él se forjó una generación de peruanos comprometidos con el redescubrimiento de un aspecto de nuestro ser *nacional* que había sido postergado.

No cabe duda de que la Patria Nueva de Leguía pareció procurar a la propuesta indigenista un contexto inmejorable para su mostración y consolidación, pues las ideas de Sabogal, más allá de si fueron reivindicacionistas o no, supusieron sí, una mirada hacia adentro, que en la ensayística nacional tenía entre sus precursores a González Prada, en la novela a Clorinda Matto y en la pintura a Francisco Laso; sin embargo, el Indigenismo plástico que se mantuvo gravitante en el Perú durante aproximadamente veinte años (1920-1940), a diferencia de la obra de Laso, no logra armonizar la temática con, en opinión de los entendidos, “una técnica bien lograda”.

De pincelada gruesa y abundante empaste, el Indigenismo instrumentaliza la obra de arte, dotándola de un significado extraño que impide una significación de esta *en sí*, lo que sugiere una transformación de la forma en signo, que en el contexto se torna convencional, pues “el signo pertenece a un código preciso, estable y repetitivo” (Thuillier, 2006: 48), en contraposición a la exuberancia de la forma en la obra de arte. Más allá de lo controversial que puede ser afirmar que el Indigenismo fue un arte de protesta, es evidente que se desarrolla en un momento que se pretende de definición nacional y, en algún grado, su afán de mostrar los tipos raciales del país (más allá de las meras pretensiones científicas de los viajeros decimonónicos que pisaron nuestras costas), y presentar no al indio real que una fotografía mostraría, sino a una forma alegórica de este, sostenida en una velada caricaturización de los rostros pintados, donde emerge indudablemente no el rostro de un ser individual, sino de una forma que es repositorio de muchos seres reales, y que representa, por tanto, a aquel *nuevo indio* que Uriel García percibe como alma de los americanos.

Por eso pasan por los lienzos de los indigenistas seres anónimos mostrados a veces en masa, otras individualizados, pero casi siempre innominados. Y no solo indios. Zambas y zambos, chinas, mujeres amazónicas, en resumen, mestizos, donde no se percibe, como si es posible descubrir en el pretendido discurso nacional-criollo, el mestizaje como una imposición, como el autorretrato de la elite dominante (Scott, 2000: 42), sino más bien como el reconocimiento de nuestro ser múltiple.

Nuestro afán, en el estudio que presentamos a continuación, es aproximarnos al movimiento indigenista liderado por José Sabogal en un período que como extremo inicial toma la primera exposición de este en Lima en 1919 y, como momento final, la subrogación del maestro como director de la ENBA, en julio de 1943; lo que no impide que en este recorrido hagamos referencia a distintos períodos que hemos considerado relevantes, situados fuera del marco temporal establecido.

En el curso de la investigación constantemente emergieron preguntas, y algunas de mayor persistencia y consistencia influenciaron y orientaron nuestra reflexión. La primera, con relación a la *nación* que pintaban los indigenistas plásticos, y cómo esta construcción ideal se revelaba en cada una de sus manifestaciones plásticas o escritas. También la comparación del Indigenismo pictórico peruano con el Muralismo mexicano, que algunas voces contemporáneas al movimiento —e incluso en nuestros días— han pretendido ligar subordinando el primero al segundo, tanto en su gesta como en su proceso creativo; sin duda la revisión de algunos aspectos de estos dos movimientos echarán luces y nos conducirán hacia una mayor aprehensión del tema.

El presente trabajo, por lo tanto, ensaya respuestas, desde luego parciales, a las relevantes cuestiones que hemos presentado a lo largo de esta introducción, que en parte sirve para dotar de un contexto al tema que en adelante hemos de desarrollar, y preludia nuestra pretensión de plantear algunas impresiones sobre este momento del siglo XX peruano. Advertimos, por lo tanto, al lector que no tiene entre manos ni un escrito laudatorio, ni uno de tipo condenatorio, sino más bien el resultado de una empresa indagatoria, que si bien parte de la simpatía por el tema, sin cándidamente aspirar a la “objetividad”, pretende mostrar, con sus matices y paradojas, hechos pasados, interpelados analíticamente.

El panorama, como se hace evidente, no está del todo claro; pero, en todo caso, si en lo que sigue es posible encontrar visos de una interpretación que no se desprende de un vistazo de parte, sino de una mirada lejana —aunque no por ello menos apasionada—, habremos cumplido con nuestro cometido.

La génesis del Indigenismo plástico en el Perú. Antecedentes

No hemos situado el principio a partir del Indigenismo⁶ como movimiento, sino más bien en función del período en que ese espíritu impregna las artes en el Perú, el momento que consideramos el antecedente más significativo de esta vanguardia de los años 20, esto es, aquel julio de 1919, en que José Sabogal expone por vez primera en Lima.⁷ Por otro lado, la fecha resulta un importante referente para acallar aquellas voces que vieron en el Indigenismo un remedo del Muralismo mexicano⁸ (perspectiva que aún subsiste, como en el caso de Mario Vargas Llosa en su estudio *La utopía arcaica*, publicado en 1996).

El viaje de Sabogal a México “le permitió conocer el Muralismo revolucionario y a sus principales gestores. Aunque ese contacto fue importante estímulo, el artista nunca se propuso seguir de cerca unas enseñanzas que las circunstancias sociales del Perú hubieran impedido” (Stasny, 1993), pues mientras el Muralismo mexicano fue revolucionario, el Indigenismo peruano fue reivindicativo en tanto *des-ocultó* una realidad evidente, pero incipientemente representada. Las condiciones en México impulsaron la emergencia de un arte como el de Rivera; las convulsiones de la Revolución mexicana y la presencia de un hombre como José Vasconcelos en la Secretaría de Educación de su país fueron auspiciosos aspectos de un contexto que distaba mucho de parecerse al peruano.

Los antecedentes del Indigenismo sabogalino estarían incompletos si no se presentara en este esbozo recorrido aspectos de su vida anteriores a su posicionamiento como esclarecido artista peruano, tales como el proceso de aprendizaje, las fuentes y los contactos que fueron modelando al sujeto artístico.

En este sentido, consideramos necesario recordar que Sabogal nació en Cajabamba en 1888; tras dejar su trabajo en una hacienda libertina, partió a Europa. Desde Lima, por la ruta a Panamá, llegó a Italia, viajó por Francia y las costas africanas, y en España experimentó “la sensación de ser o no ser el hijo que vuelve a una tierra que es y no es suya”.⁹ Es precisamente en España donde se está desarrollando un arte localista como el que Sabogal pretende luego imponer en el Perú como permanencia, por tanto, no resulta ligero suscribir la posición de algunos estudiosos que ven la influencia del pintor catalán Hermen Anglada Camarasa y de Ignacio Zuloaga.

Asimismo, para aproximarnos a José Sabogal en proceso de aprendizaje, su experiencia argentina resulta harto esclarecedora, pues además de estudiar en Buenos Aires, es promovido a un puesto de enseñanza en Jujuy en el norte argentino. En este

período tiene contacto con Jorge Bermúdez, un pintor “que representaba por entonces un alarde de insurgencia contra la técnica académica imperante en la pintura oficial argentina de aquel tiempo, y también una reacción contra la temática y el cosmopolitismo universalista de los pintores bonaerenses” (Ugarte, 1970: 30); por tanto, el hombre (Sabogal) que llega a Puno y se instala en el Cuzco en 1918 ha estado en contacto preferentemente con la experiencia de artistas no encuadrados en el dictamen de los ismos, sino más bien avocados a la representación de sus contextos inmediatos y que prefieren la temática vernácula a la universalista.

En 1920 José Sabogal ingresa a enseñar en la ENBA, y se erige en un polo de atracción opuesto al generado por el maestro Hernández; el impulso que da a su planteamiento en ciernes le procura adeptos que se adscriben a la vanguardia que él propugna. Se va delineando de esta manera la temática que en adelante impondrá el Indigenismo, como también el antiacademicismo como instrumento expresivo de la propuesta sabogalina.

Sin lugar a dudas, el viaje de Sabogal a México en 1922 lo pone en contacto con la gesta del Muralismo que pronto irrumpirá en la escena artística mundial como un fenómeno de inefable fuerza y contundencia; esta experiencia afirmó sus ideas nacionalistas y lo llevó a pensar en la posibilidad futura de acercar la ideología que alentaba su arte a lugares más públicos que los salones de la oligarquía derrotada y la burguesía entronizada.

La nación de los indigenistas plásticos

Para abordar este punto se hace necesario precisar en qué sentido utilizamos el término *nación*; la definición que ofrece Benedict Anderson es, en nuestra opinión, la más adecuada: “Una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana” (Anderson, 1993: 22), en tanto puede identificarse como sustrato del nacionalismo que se pretende heredero de un pasado remoto y de una integridad nativa localizada, aunque la nación a la que se apela es más una construcción ideal sin correlato en la contemporaneidad que la formula; no obstante, en los lienzos de estos pintores, se advierten aspectos que se *des-ocultan* y son componentes requeridos para la *nación* pretendida.

Y es que precisamente los indigenistas plásticos se dicen ante todo *peruanistas*. Ya hemos dicho que en las obras de estos artistas encontramos no indios reales, sino una

alegoría (forma) de estos, lo mismo pasa con los otros tipos raciales que desfilan por sus cuadros; e incluso, nos atreveríamos a decir, en los retratos de personajes que les son encomendados. Regresamos aquí a la imagen del *nuevo indio*, en el sentido propuesto por Uriel García, como esencia de lo americano, de lo autóctono. Es así como la *nación* de los indigenistas plásticos no habita más que en los soportes de sus obras, es la *nación* imaginada que no tienen forma de imponer, y que habita desarticulada en las aspiraciones de sus artífices.

¿Quiénes eran los indigenistas plásticos? y ¿de dónde brotaba la necesidad de representar un Perú que no sentían? son algunas de las preguntas que con excesiva ligereza algunos estudiosos han intentado responder, lanzando cuestionamientos de legitimidad a las inclinaciones temáticas de los indigenistas pictóricos; sin embargo, en nuestra opinión, son críticas absolutamente fuera de lugar, en tanto su visión excluyente de lo peruano les impide entender el planteamiento del *nuevo hombre* americano de estos artistas; pero, más allá de su posición en la sociedad peruana de principios del siglo XX, llama poderosamente nuestra atención el que si bien su propuesta se identifica con *lo indio*, vale preguntarnos por la definición de *lo indio* que importan sus contenidos que, como bien explica Lauer, está referido a un criterio de origen, *lo indio* como lo autóctono; a diferencia del Indigenismo político, que discursivamente liga *lo indio* a lo campesino y, por tanto, a su reivindicación (Lauer, 1997: 14).

En las páginas de su aguda tesis doctoral, Mirko Lauer propone una pregunta que resulta inevitable si pretendemos una aproximación, en la medida de las posibilidades, lo más cercana a las aspiraciones de estos plásticos de principio del siglo XX: “¿A qué visión del Perú fue fiel, si a alguna, el Indigenismo-2?” (Lauer, 1997: 15).¹⁰ Es difícil dar respuesta con certidumbre a esta pregunta, pero consideramos que, pese a ello, a través de los pocos escritos que estos artistas han dejado, y de sus obras que en pocas ocasiones han podido reunirse con motivo de alguna exposición, encontramos la afirmación de una ilusión en la que con fervor creyeron estos artistas, pues sus representaciones no son reflejo de una fantasmagórica cotidianeidad urbana; representan más bien un ideal, una aspiración; son un grito de incompreensión.

La *nación* de los indigenistas es, por tanto, una invención, como la *peruanidad*; si bien se apoya en un sentido reivindicacionista, termina por tornarse en mera asimilación de rasgos superficiales que se articulan a fin de hacer más verosímil la *nación* que se pretende real. En este punto es necesario advertir cuán imprudentes pueden resultar los escritos de muchos de los autores que componen nuestra bibliografía, en tanto acusan a los

indigenistas plásticos de crear esta ficción; pues, en nuestra opinión, la *nación* de los indigenistas la crea el *espíritu de la época* en que están imbuidos: no *fabrican, imaginan* una nación también habitada por ellos. Basta dar un vistazo a los lienzos con la temática de la procesión del Señor de los Milagros, para aproximarnos a la composición de *lo nacional* en ellos propuesta.

Si los mapas indican una ubicación geográfica limitada de aquello que son las naciones, los censos nos permiten imaginar en alguna medida cuántos nos hallamos desperdigados por ese territorio soberano, y los museos son una afirmación de remotas tradiciones y continuidades en el desarrollo de la pretendida *nación*; las obras de arte, que son testimonios impregnados de las circunstancias de quienes las producen, son a veces una velada declaración identitaria, y evidencian, como en el caso de los indigenistas pictóricos, la construcción *nacional idealizada* de grupos que pugnan por desbaratar la endeble *nacionalidad criolla* que ha convencionalizado la exclusión, como definición primigenia de *lo nacional*.

El Indigenismo plástico convertido en doctrina

Una de las críticas recurrentes a los indigenistas plásticos es la referida al doctrinarismo de sus miembros que, en todo caso, se torna insoportable desde 1932, cuando Sabogal, a la muerte del maestro Hernández, asume la dirección de la ENBA. Esto supuso también una especie de “oficialización” del Indigenismo como “pintura nacional”, que involucra no solo una temática particular, sino también una técnica propia, por entonces reprobada por muchas voces, tanto de críticos, como de artistas. Enrique Camino Brent, Julia Codesido y Camilo Blas eran por entonces docentes de la ENBA.

Comúnmente se critica en los indigenismos el sustrato arcaizante y la confundida añoranza que asume la vindicación del poblador de los Andes, con una vuelta al aún nebuloso pasado incaico; sin embargo, en los lienzos de Sabogal y de los indigenistas que conformaron su entorno más próximo, el *indio*, representado o recreado, no está cubierto de ridículos hábitos, coloridas plumas o románticas armaduras de oro; su vestimenta la conforman harapos o rústicas prendas, típica vestimenta del indio real; y, a diferencia de artistas que claramente buscan sus referentes temáticos y sus personajes en el pasado, los indigenistas sabogalinos nos muestran, sin extravíos ni eufemismos pictóricos, ese país diverso por el que impávidos y encantados transitan; sin embargo, muchos escritos de la

época y aun contemporáneos parecen embebidos en una suerte de discurso tradicional que prefiere enceguecer a ver una realidad que muchas veces con “sensatez” intuye.

Es natural y es lógico, y cualquiera lo dirá mañana, que tengamos el derecho de imponer un arte aquí; así como hay arte francés, arte ruso o arte japonés, el medio peruano tiene que utilizar su propio arte. Nosotros no hemos hecho otra cosa que señalar la ruta (José Sabogal, citado por Torres Bohl, 1989: 1).

Las palabras de Sabogal recién citadas permiten aproximarnos a un momento de cerrazón, temática y técnica, que preparaba el camino a un cuestionamiento que se traduciría años después en reacción organizada: *el primer salón de independientes*. Sabogal sentencia positivamente esta imposición de la que el grupo indigenista es gestor y, a diferencia del maestro Hernández, frena desde la oficialidad la vanguardia que surge y que, a su caída, tomará la ENBA con su propuesta más bien universalista.

Yo... quisiera inmensos muros

Los historiadores futuros al descubrir las ruinas del edificio de la Secretaría de Educación —los frescos están pintados para durar tanto como los muros en que se encuentran— podrán reconstruir, basándose solo en las pinturas, todo el variado panorama de la tierra mexicana (Woffe, 1963: 145).

La cita con que abrimos esta sección proviene de un extraordinario libro cuyo tema es el muralista mexicano Diego Rivera y su tiempo; sirve a nuestros objetivos en la medida que nos permite, por un lado, valorar la importancia del Muralismo mexicano no solo en su época sino incluso en nuestros días, pues tenemos en los muros pintados por estos artistas mexicanos la idea de *nación* que desde el Estado se proyectó en el México posrevolucionario; y, por otro lado, nos insta a reflexionar sobre las posibilidades de que el Indigenismo en nuestro país deviniera por voluntad política en Muralismo.

Según Cecilia Bákula, el arte latinoamericano del siglo pasado “solo puede entenderse en el complejo marco de la realidad geográfica y social de América y en el intento constante de cada pueblo por resolver el problema de su identidad cultural” (Bákula, 2001: 73), es precisamente en este marco también de nacionalismos que surgen tanto la propuesta mexicana como la peruana; la primera, escoltada por un fantástico propulsor del *espíritu* del nuevo México que surge con la revolución que es, a su vez, el sustrato de un arte revolucionario que pretende convertir a todo poblador de México en mexicano.

Si bien la revisión de este período nos muestra a un presidente que lee discursos en quechua, legaliza las comunidades indígenas, sostiene en alguna medida un discurso *inclusivo*, e instaura un día en el calendario —¿de recuerdo? ¿exaltación? o simple manifestación paternalista— dedicado al indio, lo que resalta de inmediato es la burda manipulación populista de una veta social descuidada que permitirá a Leguía, en todo caso, no perder la sintonía con algunos sectores; sin embargo, el leguismo, más allá de simbólicas exaltaciones “de lo indio”, no tuvo un programa semejante al mexicano que desde el Estado promoviese un discurso articulado de construcción nacional, acercando la *comunidad imaginada* a los sectores que, en todo caso, debían también apropiarse de esta ficción. Siempre queda la posibilidad de que los sectores que estaban en el poder simplemente no tuvieron interés en generar una visión compartida de *nación*, más allá de la *nación-criolla*, que no comparte sino asimila.

A su regreso de México al Perú en 1923, José Sabogal no solo reafirma su nacionalismo, como ya advertimos, sino también viene dispuesto a dotar sus manifestaciones artísticas de soportes que le permitieran acercarse en alguna medida al hombre común de las urbes, a quien también representa en sus telas.

Yo... quisiera inmensos muros para llenarlos de asuntos innumerables, que sólo veo en forma de pintura mural. Pero la realización de este deseo —que si le place a usted puede llamar proyecto— no depende de mí (José Sabogal).¹¹

Consideremos, pues, aquel deseo como un aspecto de constante frustración del maestro y del grupo indigenista (en el sentido más general). Pese a que Sabogal realizó algunos murales en su vida (en la iglesia de San Carlos en Lima, en el Cuzco y en Arequipa o en casas de amigos suyos), sin duda, un soporte semejante le hubiera procurado al Indigenismo plástico una trascendencia mayor en nuestras artes, y lo hubiera convertido en lo extra-artístico, en referente indiscutible de los afanes de los nacionalistas de principios de siglo, pues sería la concreción monumental, y con mayores posibilidades de masificación, de acercar la *nación* (en este caso *su* nación imaginada) a los *connacionales* que aún no se daban por enterados de su calidad de miembros de este esbozo que una vez más quedó en intención.

Según Elisa Radovanovic, es necesario diferenciar entre el Indigenismo muralista mexicano y los otros indigenismos que florecieron en América; sin embargo, consideramos que si bien la diferenciación presentada por esta autora es válida, en tanto se refiere al fuerte tono político en que está imbuido el primero, falla al estimar los demás indigenismos como un mero “retorno a las raíces” (Radovanovic, 2000: 232), pues en el caso que

estudiamos es posible advertir un discurso que no excluye al indio contemporáneo, al contrario, al igual que el Indigenismo mexicano, lo convierte en protagonista.

El crepúsculo del Indigenismo plástico

Una gran agitación se suscitó entre algunos estudiantes, artistas e intelectuales limeños con la subrogación de José Sabogal como director de la ENBA en julio de 1943; incluso un grupo decidió llevar el tema hasta palacio de gobierno y pedir al presidente Manuel Prado la reposición del maestro en su puesto; Prado, como explica María Wiese, no obstante la estima que tenía por el maestro, no podía desautorizar a su ministro; fue el mismo Sabogal quien objetó esta pretensión, él saldría de la ENBA, y con él un nutrido grupo de profesores que se solidarizaron con el defenestrado director.

No cabe duda de que con su salida de la Escuela dejó la mejor plaza para la irradiación en el país de su tendencia. Esta subrogación traerá cambios; y, con Ricardo Grau al frente de la ENBA, asistiremos a un redescubrimiento temático y técnico. Sin embargo, a partir de Sabogal y su grupo, diversas generaciones de artistas peruanos, desde tendencias y posturas distintas, no han escapado de esta mirada hacia adentro, que los indigenistas impusieron con sagacidad, pero que por su poca apertura convirtieron también en gólgota.

A su salida, el maestro se dedicó fundamentalmente a pintar, e hizo algunos murales en el interior del país. Sabogal, Enrique Camino Brent, Julia Codesido, Teresa Carvallo y Camilo Blas se refugiaron en el Instituto de Arte Peruano, avocados al redescubrimiento de nuestras artes populares y condenados al olvido de una crítica que fácilmente se rindió a la nueva vanguardia.

En los años cincuenta, Gamaniel Palomino, mientras el maestro hacía un tríptico para el bar del Hotel Maury, le preguntó: “Maestro, sé que el ministro de Educación ha llamado a los pintores para decorar el edificio del Ministerio de Educación ¿por qué no se ha presentado usted? Mi maestro respondió; ‘no me dan carta blanca” (Torres Bohl, 1989: 129). Como Torres Bohl explica, la “carta blanca” nunca llegó, pues Sabogal falleció en diciembre de 1956.

Esa “carta blanca”, en realidad, jamás llegó para ninguna visión inclusiva del país. La pretendida “nación” criolla asimila superficialmente a los otros, lo que es una forma sutil de

no admitirlos. Los esfuerzos de estos románticos que mostraron en sus obras un Perú mestizo, y denunciaron en su quehacer el centralismo limeño —aunque lo potenciaban por la necesidad de contar con una tribuna— parecen tan extintos como el siglo XIX. Así, suscribimos y extendemos a todos los indigenistas lo que Carlota Carvallo escribió en recuerdo de Enrique Camino Brent:

Tendrían que haber sido sus amigos para conocer su lealtad a toda prueba. Entonces habrían apreciado —como él lo mereció— su exquisita sensibilidad y el gran amor que sintió por el Perú, a cuyo servicio puso incondicionalmente sus pinceles y su talento (Carvallo, 1996: 21).

La inescrutable mirada de un indio de tez violácea que habita las altas punas, los macizos cuerpos barnizados de bronce de los tradicionales pescadores huanchaqueros, la tímida sonrisa de una chinita, el arrogante paso de un caballo peruano, la sugestiva e inquietante mirada de una mulata y el retrato de la historiadora María Rostworowski confluyen en la obra de José Sabogal Diéguez, quien los recrea sin jerarquías sobre sus lienzos e intenta mostrarnos una mirada inclusiva de *lo peruano* —que por un momento sus pinceles convierten en realidad—. La *nación* de los indigenistas plásticos y, en particular, la que nos presentan las telas de José Sabogal son un fresco confuso por la diversidad representada, donde se revelan las aspiraciones y proyectos de un hombre no conforme con su tiempo.

La exacerbada racionalidad que la modernidad ha impuesto en la reflexión histórica ha contribuido a que nuestra apreciación del pasado y del presente tienda a ser desmitificadora y desmistificadora; algunos han confundido el número con la carne y se han distanciado de la mirada humana que en la labor historiográfica debería, en nuestra opinión, articular los eventos y, sin pretender devolverles realidad, transformarlos sí, en saberes necesarios.

Notas

1. Fragmento del discurso pronunciado por José Sabogal en el restaurante La Cabaña, el 21 de agosto de 1943, en respuesta y agradecimiento a las palabras que el poeta José Gálvez pronunció en representación de los asistentes al homenaje al maestro. Citado por María Wiese (1957: 55).

2. Resulta de sumo interés observar que muchos de los cuadros ahí presentados fueron de temática indigenista, por lo que no sería aventurado decir que no se combatía la temática sino el dogmatismo.
3. Para una aproximación a estos cuestionamientos al grupo indigenista, la lectura de Ríos (1946) y Ugarte (1970) son particularmente interesantes.
4. El texto de Teófilo Castillo apareció en *Varietades*, Lima, 19 de Julio de 1919. Citamos por Wiesse (1957: 26).
5. Torres Bohl (1989) reproduce el cuaderno de apuntes de José Sabogal donde se consignan las ventas de esta primera exposición en Lima, ahí encontramos que vendió casi la totalidad de lo que expuso.
6. El grupo de Sabogal, como él y otros autores cercanos al movimiento señalan, fue motejado por la crítica como *indigenista*; lo que, pese a su cercanía con intelectuales clasificados de igual forma por sus estudiosos, no implica una estrecha relación, sino que se configuran más bien dos tipos de discursos, uno ligado a lo autóctono y, otro, a las reivindicaciones más políticas y sociales, ligado a lo campesino. Por otro lado, cabe señalar que entre los artistas plásticos que han sido incluidos en estudios sobre Indigenismo pictórico en el Perú en la misma época, existen también hasta tres sectores diferenciados: uno el que abordamos en este trabajo que está estrechamente ligado a la figura de Sabogal, otro el que Vinatea Reinoso podría representar y que es usualmente denominado *neo peruanismo* y, finalmente, el grupo de los artistas influidos por la arqueología peruana, revolucionada por los estudios y descubrimientos de Julio C. Tello, que podríamos identificar en la temática y las formas presentadas en la obra de Elena Izcue. Sobre esta división que hemos modificado en algún sentido, véase Lizárraga, 1988.
7. Su primera exposición en el Perú, según las referencias que he podido recabar, tuvo lugar en el Cuzco con la finalidad de elevar la concurrencia a unas conferencias que Abraham Valdelomar ofrecía en dicha ciudad.
8. Para Juan E. Ríos, en los indigenistas “puede percibirse un eco mortecino y deformado de la escuela mejicana” (Ríos, 1946: 16).

9. Extraído de la corta autobiografía incluida en Sabogal (1975); cabe agregar que el padre de Sabogal era español.
10. Lauer, para diferenciar el Indigenismo cultural del político, adiciona al primero “-2”.
11. Citamos por Jorge Falcón (1988: 2); originalmente en *Variedades*, Lima, 20 de junio de 1925.

Bibliografía

Anderson, Benedict, 1993, *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica.

Museo pinacoteca, 1984, Lima, Banco Central de Reserva – Fondo Editorial.

Bákula Bugde, Cecilia, 2001, “El Indigenismo desde el mundo andino”, en *El Indigenismo en diálogo: Canarias-América, 1920-1950*, Palmas de la Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, pp.73-83.

Basadre, Jorge, 1992, *Perú problema y posibilidad y otros ensayos*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.

Blas, Camilo, 1956, “Hombre Guía”, en *Revista del Museo Nacional*, tomo XXV, Lima, p. 31.

Carvallo, Carlota, 1996, “Un recuerdo del pintor Enrique Camino Brent”, en *Alpha*, año II, núm. 6, Lima, pp. 17-21.

Contreras, Carlos y Marcos Cueto, 2004, *Historia del Perú contemporáneo: desde las luchas por la Independencia hasta el presente*, Lima, PUCP; universidad del Pacífico; IEP.

Falcón, Jorge, 1988, *Simplemente Sabogal. Centenario de su nacimiento*, Lima, Instituto Sabogal de Arte.

García, Uriel, 1986, *El nuevo indio*, Cusco, Municipalidad del Cusco.

- Hobsbawm, Eric, 2000, Naciones y nacionalismo desde 1780, Barcelona, Crítica.
- Lauer, Mirko, 1997, Andes imaginarios. Discurso del Indigenismo-2, Lima, SUR.
- _____, 1993, "La pintura indigenista peruana. Una visión desde los años 90", en Márgenes, año VI, núm. 10/11, octubre, Lima, pp. 93-106.
- _____, 1976, Introducción a la pintura peruana del siglo XX, Lima, Mosca Azul.
- Lizárraga, Karen, 1988, Identidad nacional y estética andina: una teoría peruana del arte, Lima, Concytec.
- Majluf, Natalia, 2001, "Arte republicano y contemporáneo", en El arte en el Perú. Obras en la colección del Museo de Arte de Lima, 2001, Lima, Museo de Arte de Lima; Promperú, pp. 127-143.
- _____, 1996, "Perú", en Arte latinoamericano del siglo XX, 1996, Madrid, Nerea.
- Mariátegui, José Carlos, 1927, "José Sabogal, el primer pintor peruano", en Amauta, núm. 6, febrero, Lima, pp. 9-10.
- Méndez, Cecilia, 1995, Incas sí, indios no: apuntes para el estudio del nacionalismo criollo en el Perú, Lima, Instituto de Estudios Peruanos.
- Radovanovic, Elisa, 2000, "El Indigenismo en las artes iberoamericanas", en Ramón Gutiérrez (editor), 2000, Historia del arte iberoamericano, Barcelona, Lunwerg, 2000.
- Ríos, Juan E., 1946, La pintura contemporánea en el Perú, Lima, Cultura Antártica.
- Riva-Agüero, José de la, 1960, "La vocación mestiza del Perú", en su Afirmación del Perú, vol. II, Lima, Instituto Riva-Agüero, pp. 27-32.
- Rowe, William, 1998, "De los indigenismos en el Perú: examen de argumentos", en Márgenes, año XI, núm. 16, diciembre, Lima.

Sabogal Diéguez, José, 1975, De arte en el Perú y otros ensayos, Lima, Instituto Nacional de Cultura.

Scott, James, 2000, Los dominados y el arte de la resistencia. México, D. F.

Stasny, Francisco, 1993, El indigenista y sus fuentes, Lima, Museo de Arte de Lima, (catálogo).

_____, 1967, Breve historia del arte en el Perú, Lima.

Thuillier, Jacques, 2006, Teoría general de la historia del arte, México, D. F., Fondo de Cultura Económica.

Tord castañeda, Luis Enrique, 1978, El indio en los ensayistas peruanos 1848-1948, Lima, Editoriales Unidas, pp. 159-163.

Torres Bohl, José, 1989, Apuntes sobre José Sabogal: vida y obra, Lima, Banco Central de Reserva – Fondo Editorial.

Ugarte Elespuru, Juan Manuel, 1970, Pintura y escultura en el Perú contemporáneo, Lima, Ediciones de Difusión del Arte Peruano.

Valcárcel, Luis E., 1956, "José Sabogal", en Revista del Museo Nacional, tomo XXV, Lima, pp. 28-29.

Wiesse, María, 1957, José Sabogal, el artista y el hombre: un relato, Lima, Cía. de Impresiones y Publicidad.

Woffe, Bertram, 1963, La fabulosa vida de Diego Rivera, México, D. F., Diana.

Usted puede copiar, distribuir, exhibir y comunicar este trabajo bajo las siguientes condiciones:

Reconocimientos:

Al autor: citar, reconocer y dar crédito al autor original.

A la revista *Summa Humanitatis*: citarla bibliográficamente.

No Comercial. No puede utilizar este trabajo para fines comerciales.

No Derivados. No puede alterar, transformar, o añadir nada a este trabajo.