

Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Lauer Holoubek, M. (1996). *Discursos del indigenismo - 2* [Tesis para optar el Grado Académico de Magíster en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Posgrado.

REPOSITORIO DIGITAL DE TESIS
DE LA BIBLIOTECA DE LETRAS
DE LA UNMSM

Título: Discursos del indigenismo - 2

Autor: Miroslav Lauer Holoubek

Año: 1996

Lugar de publicación: Lima, Perú

Tipo de tesis: Maestría

Palabras claves: Enrique López Albujar, José María Arguedas, Ciro Alegría, cultura, indigenismo, interdisciplinariedad, modernidad.

Referencia en APA 7ma. ed.

Lauer Holoubek, M. (1996). *Discursos del indigenismo - 2* [Tesis para optar el Grado Académico de Magíster en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Posgrado.

Resumen

De forma tradicional, el indigenismo se presenta como una posibilidad para la comprensión de lo andino, a modo de continuación de un pasado incaico, y al margen de connotaciones propias de la coyuntura. Desde este punto, el presente trabajo busca establecer una oposición entre el discurso del indigenismo y el indigenismo sociopolítico. De modo que, nos expone al indigenismo como un movimiento que funciona a modo de refugio, para un sector "moderno" de la sociedad criolla, frente al avance de la modernización.

Palabras Clave: Enrique Lopez Albujar, Emilio Armaza, Alejandro Peralta, José María Arguedas, Ciro Alegría, cultura, indigenismo, interdisciplinariedad, modernidad.

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

Escuela de Post Grado

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

Unidad de Post Grado

Univ. Nac. Mayor de San Marcos
BIBLIOTECA
Facultad Letras, Ciencias Humanas

DISCURSOS DEL INDIGENISMO - 2

Tesis para optar el grado de Magister
en Literatura Peruana y Latinoamericana

Univ. Nac. Mayor de San Marcos
BIBLIOTECA
Facultad Letras, Ciencias Humanas

PRESENTA

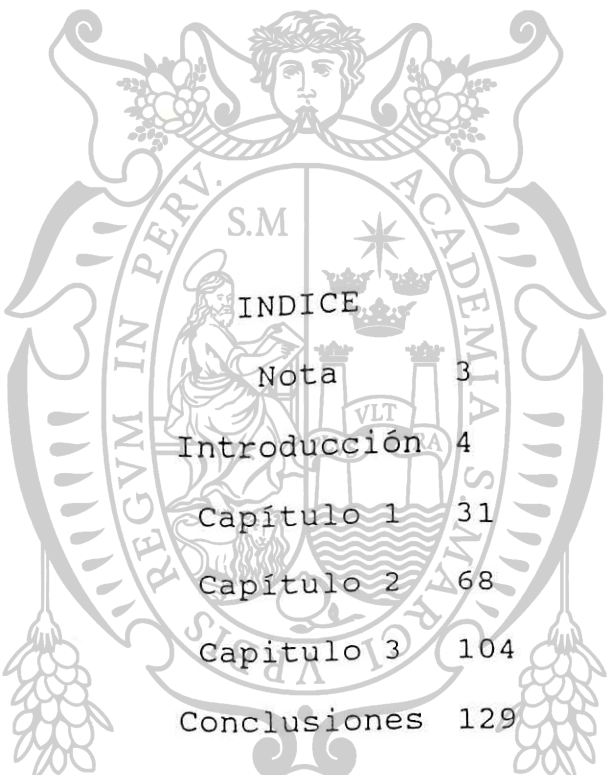
MIROSLAV LAUER HOLOUBEK

LIMA - PERU

1996

E
108
2t.





INDICE

Nota 3

Introducción 4

Capítulo 1 31

Capítulo 2 68

Capitulo 3 104

Conclusiones 129

Apéndice 1 134

Apéndice 2 136

Apéndice 3 138

Bibliografia 140

000781

NOTA

La presente tesis elabora a partir de algunas ideas esbozadas en artículos y trabajos para el postgrado de literatura peruana y latinoamericana de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. En ese desarrollo fue indispensable la discusión con mis compañeros de estudios de 1994-1995 -- Edgar Alvarez, Miguel Angel Huamán, Raúl Jurado, Manuel Larrú, Rodrigo Quijano, Sergio Ramírez, Jaime Urco, Yolanda Westphalen -- y el apoyo de Santiago López Maguiña.

Muchas de las ideas de la tesis fueron discutidas, desde mucho antes de que pensar siquiera en realizarla, con mis amigos Carlos Franco y Aníbal Quijano, y ambos me mantuvieron alerta frente a los aspectos relevantes del trabajo. Enrique Carrión Ordoñez me apoyó con su insondable erudición.

También las gracias a Aurelio Loret de Mola, por su información sobre ópera; a Félix Galván (+ 1996), quien me explicó un sueño arquitectónico de su padre; a Jorge Vega, quien puso en mis manos folletos inalcanzables de otra manera; a mi esposa Jessica Mc Lauchlan, que colaboró en la edición del manuscrito.

INTRODUCCION

Esta tesis pretende ser una somera tentativa de aplicación de algunas formas de pensamiento crítico frente al discurso del indigenismo-2/[1] (textos e imágenes) y sobre él (recepción), como algo diferenciado y hasta contrapuesto al indigenismo socio-político. Busca elaborar sobre las nociones, obvias y en esa medida fáciles, acerca de la inconsecuencia e incongruencia esencial del indigenismo-2 detectadas por diversos autores lo largo del s.XX, y expresadas como una insatisfacción. Sin dejar de compartir algunos aspectos exteriores de tales puntos de vista, este trabajo busca ser más bien la presentación de algunas formulaciones divergentes de las versiones standard: si se ha reconocido que el indigenismo-2 no fue fiel a la realidad del hombre autóctono, ¿cuál y cómo es la persona que aparece en su producción? ¿y a qué visión del Perú fue fiel, si a alguna, el indigenismo-2? Este tipo de pregunta lleva a ver al indigenismo-2 como a) una reacción esencialmente conservadora al indigenismo socio-político, b) la propuesta

fracasada de una nueva ilusión frente a lo andino, de las muchas que produjeron la Conquista, la Colonia y la República c) una reversión frente al avance de la modernidad transnacional (idea que explicaré más adelante), y d) un crisol en que se confunden las diversas necesidades culturales de las capas medias y altas en el período 1919-1945.

La propuesta de la tesis está condenada a cierta incompletud, pues pretende dar respuestas a cosas por las que nadie se ha preguntado. Se utiliza aquí tres espacios para tratar de ilustrar las relaciones del indigenismo-2 con lo no-indígena, como manera de mostrar lo aleatorio e intercambiable de la construcción llamada el indígena. La pretensión de la tesis es abrir nuevos espacios de exploración y de debate de lo indigenista-2, como forma de reingresar en los años 90 a los temas cruciales de la raza, la etnia, la cultura y la dominación. Se parte de la premisa de que si el indigenismo-2 es un error empírico y una trampa ideológica, es error y trampa que no necesariamente ha perdido su interés, y que de ningún modo carece de importancia; entre otras cosas porque es un territorio a través del cual pasan virtualmente todos los fenómenos culturales de su tiempo, y en el que se reflejan muchos de los que le siguen, hasta hoy.

Todo el indigenismo-2 cabe, según el caso, en un gran museo grande o en una escueta bibliografía [2]. Tres cuartos de siglo después de aparecido, sus fragmentos dispersos parecen condenados a no reunirse, siquiera en la imaginación pública. El pintor José Sabogal existe para el gran público como unos cuantos cuadros

icónicos, además de contradictorios entre sí. El narrador Ciro Alegría subsiste en un trío de novelas que se leen cada vez más como historia y como testimonio, y menos literatura. Los poetas del indigenismo-2 son cada vez más difíciles de leer como nativistas andinos y más fáciles de leer como simples vanguardistas, en la medida en que su tema se ha desvanecido. Las casas de arquitectura prehispánica, los diseños gráficos de raíz incaica, las piezas musicales eruditas de orientación autóctona, flotan en un ambiente de exotismo sin contexto. De alguna manera si rememorar es dar valor, el indigenismo-2 parece una aventura devaluada. ¿Entonces por qué preocuparse por el tema? Una respuesta es porque allí hay una lección sobre cómo nos hemos aproximado y cómo nos aproximamos todavía a lo que llamamos nuestra realidad, sus datos y sus fantasmas. Esta presentación de por qué interesa el indigenismo-2 parece postular el tema como una frustración, pero no creo que sea así. La tesis más bien postula la existencia de una expansión cultural criolla desencaminada, que no es lo mismo [3]. El intento de lo no-autóctono por asimilar lo autóctono es una constante desde la Colonia, con fracasos puntuales de diversa intensidad, pero que ha terminado trazando una clara deriva de incorporación de lo no-criollo a lo criollo. El avatar más reciente de ese proceso lo describe la palabra **chicha**. El propósito declarado del indigenismo-2 -- creo que sincero -- fue acercarse a y rescatar para lo nacional un espacio cultural postergado, hacer justicia cultural, remediar el olvido, proponer una nueva definición de lo nacional. El resultado concreto no fue el retorno de lo autóctono si no la

expansión del ámbito de lo criollo como lo dominante, si bien siempre agostado por una endémica crisis de reproducción, identificada incluso por conservadores como José de la Riva Agüero.

Aquí se intenta explorar lo que hay entre los dos espacios de opinión que alternativamente definen lo autóctono como algo rescatable o como algo perdido. El propósito es ir más allá de quienes han considerado al indigenismo-2 como un genuino rescate de lo andino y también más allá de quienes lo han presentado como una superchería. La idea es ubicarlo como un desencuentro sincero entre un tema -- lo autóctono -- y quienes se interesaron por él -- los indigenistas-2 --, organizado por la ideología en cuanto falsa conciencia. Por eso hay un énfasis en explorar lo que podríamos llamar las trampas de la modernización.

Este trabajo presenta tres facetas entre muchas más que era posible advertir. Ellas son la recepción, el paisaje, el incaísmo, con la esperanza de que la unidad del enfoque fortalezca en cada parte la lógica central del planteamiento. Temas como la recepción del indigenismo-2, su tratamiento del paisaje o su administración del incaísmo nos revelan aspectos de los límites de la forma peruana en la creación. Las limitaciones de la forma deben ser entendidas a su vez como facetas de una imposibilidad general de la forma en el país. Mi manejo de la idea de recepción concentra su interés en la manera en que el público y la crítica confieren significado a las obras artísticas en diversas coyunturas históricas. Cada parte intenta manejar de manera flexible la idea

de movimiento cultural como disciplina ideológica y como orientación común de grupos sociales. Pues por entre las creaciones artísticas y sus géneros particulares, sometidos a los criterios rígidos del agregado histórico, están los gestos únicos de los creadores, individuales, centrífugos, tolerados a medias, por último rara vez considerados en las visiones de conjunto [4]. Esta tesis no es una negación del indigenismo-2, sino un intento de presentar ángulos diferentes, ojalá que novedosos, del impulso.

A partir de la segunda mitad de los años 40 el movimiento fue injustamente colocado bajo el signo del mal gusto, como ha sucedido en algún momento con casi todas las elaboraciones artísticas de lo andino contemporáneo. Pero el indigenismo-2 no fue una manifestación de lo autóctono, sino una lectura de las capas medias y altas puestas a pensar y a sentir en contrapunto a las normas establecidas para lo extra-criollo, y en perenne crisis de identidad frente al resto del país desde por lo menos la guerra del Pacífico a fines del s.XIX [5].

El indigenismo-2 aparece en un momento en que el medio social criollo dominante y su contestación desde las capas medias están ambos en pleno desarrollo, y la economía se encuentra en el trance inicial de una renovada colonialidad [6]. El Perú de los sectores dominantes más modernos está predispuesto a considerar nuevas opciones, nuevas asociaciones, sobre todo provenientes del exterior. En 1910 ha triunfado la revolución mexicana, en 1911 la china de Sun Yat Sen, en 1912 Billinghurst ha llegado al poder en Lima, en 1917 habría sido la revolución soviética. Hechos grandes

o pequeños, pero con un mismo mensaje en todo el mundo: lo autóctono parece estar disponible para la cooptación e integración. Tampoco en Lima, por alguna razón, es visto como un dato peligroso, a pesar de las noticias de constantes sublevaciones campesinas en todo el primer tercio del siglo [7]. La campaña de la Breña, una resistencia contra el ejército invasor chileno llevada adelante por el campesinado de la sierra central a fines del s. XIX, había remozado la imagen de lo autóctono como parte de lo nacional, al menos en Lima. Frente al recién vivido horror de la invasión extranjera, lo autóctono había perdido mucho de ese carácter amenazante para las clases altas que había recorrido el s.XIX, por los menos desde la Confederación Perú-Boliviana: la oligarquía no gamonal, y en esa medida no próxima a los espacios de lo autóctono, estaba dispuesta a reconocer la existencia de lo autóctono contemporáneo dentro de un marco cultural comprensible para ella. Quizás el más notorio oligarca no gamonal sea, pace su radicalismo, el propio González Prada, y al frente suyo varios miembros de la generación del 900.

La clave de lo autóctono en su versión indigenista-2 al inicio de ese tiempo es que no parece estar moviéndose hacia reclamos sustantivos en el espacio nacional, entre otras cosas porque no tiene cómo hacerlo : lo dominante se le puede acercar en lo cultural con ánimos liberales sin demasiada incongruencia [8]. A pesar de las advertencias demográficas del liberal radical Manuel González Prada, quien hace notar la inmensa proporción de indios en la población peruana a comienzos de siglo, un argumento que

retomará José Carlos Mariátegui dos decenios más tarde, hay una fe implícita muy grande en la capacidad de la hacienda para articular a los campesinos en torno suyo y en la capacidad colonizadora de lo criollo. Pero más allá de esa confianza está la nueva actitud que es la modernización como difundida fe en que es posible, e incluso deseable para los intereses dominantes, hacer rápidamente ciudadanos a los campesinos andinos que estaban esperando al final de las nuevas carreteras de la conscripción vial (por las que empezó una migración decisiva hacia Lima y el resto de la costa menos de dos decenios más tarde), en que es posible ser no-hispanista moderno sin ser a la vez cuestionador de la modernidad, en que es posible resolver dentro de la ley oligárquica el conflicto causado por intereses sociales pre-capitalistas contrapuestos, en que era posible interesarse por la justicia urbana como espacio mediador en el campo (Sivirichi, 1946), en que el racismo soslayado no interferiría en el proceso social [9]. Todos estos son al mismo tiempo rasgos de modernización y de resistencia oligárquica y también de fe en el progreso entre las capas altas y medias ilustradas, urbanas por definición. La idea era que la modernización por sí misma, algo así como el presente mondo y lirondo, resolvería los problemas del pasado. Adviértase que ni una sola de las posturas progresistas acerca de lo autóctono planteó como salida la posibilidad de la migración o de la urbanización marginal que vendrían un par de decenios más tarde.

La propuesta cultural indigenista-2 empezó formalmente en 1919, con una exposición de José Sabogal en Cusco. El inicio de la

parte narrativa puede establecerse en 1920, con **Cuentos andinos** de Enrique López Albujar, como plantea Ecajadillo (1972) y el de la poética puede ubicarse en 1926, con la pulicación de un conjunto de poemarios en el sur andino, entre los que destacan **Falo**, de Emilio Armaza, y **Ande** de Alejandro Peralta. No se reconoció como una continuación del indigenismo narrativo del siglo anterior [10] o del político iniciado en decenios anteriores, sino que se planteó a sí misma como una excrecencia de la novedad progresista. Mantuvo un menguante sabor polémico (es decir disponible para la critica al orden establecido) hasta la segunda mitad de los años 70. En la literatura, luego de la segunda guerra el indigenismo-2 cedió el paso a la narrativa urbana, que es a donde se trasladó el sentido de una urgencia social impugnadora. De allí en adelante la idea de lo autóctono contemporáneo cayó en desuso. En la plástica el planteamiento terminó alimentando fantasías del turismo más popular. En lo literario se volvió una fantasía retórica y retro de lo regional.

El indigenismo-2 no fue un gusto generalizado, sino de élites y de probables excéntricos y visionarios. Un gusto que no sólo fue vivido como tal, sino también como resignado apostolado nacionalista (en los estratos medios y altos de la sociedad) y decenios más tarde como nicho artístico-comercial de mercado (estratos bajos y turistas). Incluso podría decirse que muy arriba en la escala social, el indigenismo-2 fue vivido como pie para un sentimiento hispano-andino de rescate de lo colonial. Este gusto se desarrolla en parte por el atractivo de lo distinto, en un momento

en que lo andino, que es finalmente lo remoto para Lima, no parece ni deprimente ni amenazante, sino sugerente, como un exotismo local que refleja desde lejos el orientalismo romántico europeo de los modernistas latinoamericanos y el africanismo de la vanguardia europea. En los años 20 cuando el viejo orden empieza a mostrar su debilidad hubo una búsqueda de energía rotunda en el ambiente, y muy probablemente también la idea de que lo autóctono podía proporcionar esa energía. Hablando sobre el indigenismo-2, Estuardo Núñez (1938:123) opina que "No todo hombre puede ser pintado con tan enorme contenido dinámico, como nuestro indio".

A partir de los años 70 el indigenismo-2 como acumulación de historia cultural dejó de ser un interlocutor imprescindible de las nuevas corrientes culturales (como lo había sido hasta los años 50), para volverse sólo antecedente histórico, y en algunos casos paradigma de un tipo de línea creativa, o de insistencia nacionalista. En los años 80 terminó de desaparecer la idea de que los indigenistas-2 habían hecho, o que sus epígonos seguían haciendo, justicia artística frente a lo autóctono [11], uno de los principales argumentos del movimiento. La desaparición de esta idea tuvo que ver con el impacto de la migración de los años 40-50, que fue leida por los sectores dominantes como una salida social viable. Pues el acento estuvo puesto en las presiones que la migración aliviaba en el interior del país, no en los nuevos problemas que creaba. Los títulos de novelas urbanas de los años 50 son decidores: **La tierra prometida, Panorama hacia el alba, Veinte casas en el cielo, Una piel de serpiente** [cambiable por otra]. Así,

la urbanización de los años 50, fue vista como una alternativa autóctona moderna a lo autóctono tradicional. Lo autóctono dejó de ser lo remoto, lo diferenciado, lo contemplable desde lejos. La creación se volcó hacia los recién llegados [12]. Por entonces el medio artístico (plásticos, literatos, críticos, público, editores, lectores y galeristas) empezó a relativizar la cuestión de qué se decía desde los años 20 acerca de los indigenistas-2 de los poemas, las narraciones y de las primeras promociones de la Escuela Nacional de Bellas Artes, y a observar más de cerca lo que habían pintado y escrito, y a compararlo con la realidad, ante la que era cada vez más fuerte la mediación de las ciencias sociales. En ese contexto la sierra rural de los años 70 tiene que haber dado la impresión de un territorio abandonado: el movimiento campesino y la guerrilla rural de los años 60 parecían definitivamente derrotados, el Perú hormigueaba con urgencia en las ciudades y los valles que eran cabeceras del avance del mercado. Este cambio en la dirección de la mirada del medio artístico, ocurrió pocos años antes de un rebrote del interés de la intelectualidad del país por el indigenismo-2, facilitado por el nacionalismo militar 1968-1980/[13]. Aunque es preciso decir que este nuevo interés demostró sobre todo las dificultades de reproducción del estilo en la segunda mitad del presente siglo.

Lo que pintaron y escribieron los primeros indigenistas-2 -hoy se ve- no fue una tempestad en los Andes, como en el ominoso título de Luis E. Valcárcel (1927), sino una fantasía de capas medias urbanizadas en ascenso hacia una modernidad conflictiva, y

finalmente inviable. A pesar de su anclaje en un aspecto tan obvio de la realidad visible como eran los millones de peruanos que todavía entonces caían bajo la denominación de indios, esa fantasía consistía en pensar que el mundo no criollo era portador de un lenguaje traducible a los términos de la cultura occidental, y que descifrar ese lenguaje de formas, actos, personajes y colores era un acto restaurador, ético y nacionalista. El esfuerzo consistió en representar lo que se consideraba que nunca antes había sido representado literaria y plásticamente. El tema declarado no pertenecía a lo nuevo, sino a lo muy antiguo, no en el sentido arqueológico, sino social. Acaso sólo la profunda culpabilidad frente a lo autóctono que sentía la porción más sensible e interesada de la cultura dominante peruana impidió por un tiempo que se advirtiera que el lenguaje de los cuadros, los poemas y los relatos no era el de los habitantes populares de los Andes sino el de los propios indigenistas-2: era el lenguaje de su propia mirada vanguardista, occidentalizada, y finalmente criolla.

Las hipótesis de la inconciencia o la de mala conciencia colectiva no terminan de explicar por qué los indigenistas en la capital costeña percibieron lo peruano con personajes autóctonos en el primer plano, en tan marcado contraste con su experiencia urbana inmediata y con una tradición cultural dominante que negaba los fueros lo autóctono casi de plano desde la primera mitad del s.XIX. Hubieran podido obviar la demografía y dibujar un país criollo, con lo autóctono en los márgenes como han hecho tantos otros impulsos culturales organizados. La explicación necesariamente tiene que ver

con la influencia de las ideas que flotaban activas en el ambiente de las capas medias de los años 20, sobre todo las ya mencionadas del nacionalismo mexicano y chino, y las del populismo soviético, experiencias originalmente orientadas a colocar lo rural y lo autóctono en planos destacados de las alianzas sociales y políticas dominantes. Pero quizás pesaron más las ideas sobre el Perú, que circulaban afuera, acerca de la importancia de los descubrimientos arqueológicos, sobre la influencia de las formas de las culturas tradicionales de la periferia mundial en el nuevo arte europeo. Otra hipótesis apunta a la ubicación social de los propios artistas, todos en las capas medias, y parte de ellos en las de provincia, emigrados a Lima y finalmente vinculados al orden establecido. El indigenismo-2 probablemente fue vivido también como una resistencia al centralismo, pero con pocas excepciones, entre las que destaca la del Cusco, una resistencia desde el centro. Pero el cusqueñismo, uno de los motores del indigenismo-2, también puede ser visto como el proyecto de un centralismo alternativo. A pesar de su opción Lima-céntrica, casi nada de lo representado por los indigenistas-2 fue (ni ha llegado jamás a ser) la corriente central de la cultura peruana, y ni siquiera andina, es decir de lo "andino real" que pudiera ser tomado en cuenta por el poder para sus sucesivos proyectos. No podía serlo, en cuanto se trató de una visión esencialmente bucólica y sin peligrosidad social, sin lugar para las imágenes y las transacciones del conflicto y de la producción agrarios, del trauma de la existencia oprimida y de la lucha por la supervivencia en el campo, de la guerra silenciosa del

racismo. Es decir, sin capacidad de negociación.

Hasta mucho después de mediados de este siglo, en lo que va de Manuel Odría a Juan Velasco Alvarado, la percepción dominante respecto de lo andino en la cultura discurrió -- casi sin comentarios -- por los polos alternos y revueltos, a veces complementarios, de la lucha y la postración, de la sublevación y el patetismo. Presentar la sublevación y la disconformidad, y ayudar a elaborar sobre la base de ellos la impugnación del orden establecido, fue tarea de la narrativa, aunque nunca con muchos bríos. La narrativa denunció e intentó dar vida a un drama que la plástica pretendió rectificar eufemísticamente sólo **en el hecho plástico**, mostrando las efigies de los agraviados[14]; la poesía intentó capturar y transmitir sentimientos vanguardistas del campesinado, como testimonio de supervivencia y de modernidad[15] , y la prosa dar testimonio del agravio. Tres aproximaciones distintas, pero con una articulación de fondo que es el tema de esta tesis: cómo se realiza la construcción de un personaje autóctono entendible desde lo criollo. Digamos de paso que mucho más denunció sobre el maltrato a los peruanos andinos el derecho como género.

Conocemos, más o menos estructuradamente, los escenarios y los personajes no criollos de nuestras letras. Hay la idea de que existe un visión desenfocada de lo andino que va ajustándose desde Clorinda Matto de Turner hasta José María Arguedas. Luego están las paulatinas exploraciones de lo urbano invadido por lo andino y los desplazamientos de la vivencia poética desde la obsesión geográfica

(casi cartográfica) de José Santos Chocano. En cambio la pintura peruana hasta ahora ha presentado muchas dificultades para una apreciación secuencial de su proceso. En cada uno de los casos literarios es posible encontrar una lectura paralela al estilo, que es precisamente la representación (fáctica o eidética, según las circunstancias), el "de qué tratan" que constituye una suerte de primer nivel de la explicación de la literatura. Es esto lo que permite a Luis Alberto Sánchez (1951) definir a una historia de la literatura como un **derrotero** cultural: allí la explicación de lo literario comprende la puesta en escena del mundo que representa, entendida como una suerte de saga hacia la nacionalidad (Lauer, 1989).

La presentación del indigenismo-2 en esta tesis busca introducir en el debate de los estudios culturales la idea de una **reversión.** La expresión se refiere al intento declarado y efectivo de un movimiento cultural de apartarse de manera total o parcial del avance de la modernidad internacional sobre un espacio social en un momento dado, y que incluso es un esfuerzo por darle un nuevo sesgo local a esa misma modernidad que llega. Esto se produce a contrapelo de la tendencia internacional generalizada en ese momento, (que suele expresarse como la necesidad de una puesta al día), y su objetivo aparente es establecer una modernidad nacional alternativa (propia) o simplemente resistir el avance de la modernidad (enfrentándole una suerte de nueva expresión de la tradición). En su última lógica, la reversión puede ser vista también como un esfuerzo por captar la modernidad para beneficio

prioritario o exclusivo de un grupo dado, como una suerte de **cargo cult** en el espacio de la cultura nacional [16]. Esta idea -- a la que el autor le ve posibilidades de convertirse en un instrumento de análisis -- busca percibir los procesos culturales de la periferia del sistema capitalista mundial no sólo como el habitual proceso de aceptación, voluntaria o forzada, de elementos externos tecnológicamente sancionados [17], sino también como uno que incorpora para sus propios fines la postergación ideológica y cultural de lo nacional respecto de lo externo. Se trataría, entonces, también de un intento de refugio en la afirmación de lo que se sabe, cree o considera propio, y aunque no siempre se diga, sobre todo en aquello que se estima compatible con lo moderno y en aquello que se podría considerar propio en términos nacionales. La reversión es algo diferente de la resistencia [18], que es un concepto de historia de lo colonial. La resistencia aparece frente a hechos consumados y con un signo ambiguo. En la reversión la idea de enfrentamiento abierto contra la modernidad extranjera desde lo tradicional local no está presente como impulso inmediato; no estamos, pues, ante un acto que busca la liberación. Más bien su naturaleza parece constituir a la reversión como un divorcio entre afirmación y liberación. La palabra reversión en el contexto del indigenismo-2, pues, no es un retorno a lo andino original, imposible en esas circunstancias, dados sus protagonistas, sino una búsqueda de lo tradicional no andino en un nuevo espacio. Traer realmente lo tradicional andino al texto o al lienzo hubiera supuesto otras condiciones de significación de todos los fenómenos,

empezando por la constitución de una realidad alternativa en el discurso creativo mismo [19].

No puede decirse que estos creadores particulares del indigenismo-2 (como también sucede con los pensadores indigenistas sociales y políticos que los precedieron) estuvieran volviendo a sus raíces. Lo que hay es una presentación de raíces en buena medida ajenas como si fueran propias. Antes que restablecer lo autóctono, los indigenistas-2 ampliaron algo más la esfera de la cultura dominante, en dirección de lo que percibían como lo tradicional no hispánico (lo no dominante), intentando sustituirse a lo autóctono a los ojos de la modernidad euro-norteamericana que entonces parecía empezar a avanzar en esa dirección. La reversión es un impulso que no se reconoce a sí mismo, pero que contiene dos movimientos que sí tienen capacidad de hacerlo: uno hacia la modernidad y otro hacia lo tradicional. Mi argumento es que esta dualidad podría ser llamada una disyunción (por ejemplo de forma/contenido, o significante/significado, o espacio urbano/espacio rural) únicamente en el sentido de que se trata de una relación interna de ida y vuelta dentro de un mismo espacio cultural, como una estrategia cultural de clase dominante. En una de las direcciones el impulso aparece buscando una modernidad exterior (en este caso la aplicación a la creación de ideas progresistas, exotistas, o simplemente liberales, que circulan por el hemisferio norte en la primera postguerra), pero en la otra está frenando la posibilidad de una modernidad alternativa (al elegir como tema y motivo un espacio donde esos valores externos y

modernos no son realizables sin un previo cambio revolucionario), en lo que constituye una suerte de contragolpe adelantado y preventivo. En el impulso de la reversión viene implícito que la modernidad puede discurrir por varios carriles que a su vez pueden ser o parecer contradictorios. Sin embargo el tema de la reversión no es realmente la relación entre modernidad y tradición, si bien esta es su primera apariencia, sino el de la **modernización** como despojo y como **restitución**. Así, la modernización se presenta como un conjunto de imágenes construidas y fantasmáticas de lo deseable y de lo superado respectivamente, en el sentido de que las primeras deben ser vistas como refracciones de las segundas. Así, la construcción de espacios tradicionales a la medida en la cultura se presenta como la expresión de un deseo de modernidad, aunque en el fondo es también expresión de un temor a la modernidad. En ambos casos la superficie a través de la cual se produce la refracción es una determinada ideología de lo nacional como prospectiva.

Lo modernizado -- me refiero a la construcción de un indígena que es un peruano autóctono puesto al día con recursos de la vanguardia y estados de ánimo progresistas (discursos edificantes) -- y lo restituido -- que es la idea de que esa construcción del indígena ha sido también arrancada a la postergación entendida como olvido -- nunca llegan a encontrarse en el discurso del indigenismo-2/[20]. Una buena manera de ir advirtiendo que la reversión no es lo mismo que la resistencia o la disyunción es observando aquellas creaciones indigenistas-2 en las que no aparece lo indígena. Los cuadros no indígenas de Sabogal, por ejemplo,

operan como colocados frente a una superficie vacía [21], los poemas de indigenistas-2 que se salen del marco temático andino quedan extrañamente huérfanos en lo formal.

Esta posibilidad prospectiva en proceso de realización -- expresada en movimientos como salirle al paso a la modernización, restituir lo postergado, encarnar la llegada de la justicia, todas formas de proyección hacia adelante -- está en el centro de una parte de la idea indigenista-2. Aunque es preciso añadir que esta visión del futuro como concreción del presente, y del presente como rectificación del pasado, aparece a lo largo de todo el proceso creativo de la primera mitad del s.XX latinoamericano, en yuxtaposición y contradicción a otra, que le es subsidiaria: el impulso hacia **la puesta al día** con el proceso cultural de los espacios centrales del sistema capitalista mundial (lo que algunos discursos hoy llamarían en inglés **mainstreaming**, en el sentido de incorporación a los espacios centrales, en concreto europeos o norteamericanos), una idea que a menudo incorpora la de la superación del pasado mediante el olvido y el cambio de escenario espiritual. A la reversión indigenista-2 subyacen el canto a la autenticidad del individuo no moderno irrepetible (hoy diríamos en vías de extinción), y el reclamo de justicia cultural para los postergados. El indigenismo-2 peruano, que fue reversión y no intento de ocupación de espacios centrales, termina no estableciendo un parentesco sustantivo siquiera con su propia opción declarada, y este es un rasgo fundamental para entender aspectos del proceso. El indigenismo-2 no logró el aislamiento

cultural (como afirmación) que mostraría decenios más tarde la porción fundamentalista de lo islámico, por ejemplo, o que ya había mostrado con su semi-integración a los márgenes de lo occidental la plástica indigenista, post-indigenista y nacionalista en general de México.

Otro posible caso de reversión es el de una parte del movimiento negro de los Estados Unidos que en los años 60, ante un clima cultural y político que tiene que haber percibido como la inminencia de una modernización de las relaciones entre blancos y negros de la clase media en ese país, opta por proclamar una identidad africana, en parte por el atractivo del Islam africano como alternativa irreductible, no cooptable por el blanco y en parte para buscarle una salida y un espacio de expresión al ethos religioso radical de la plantación, como eje de su propuesta para el futuro colectivo, estableciendo que toda participación en lo que viene tiene que ser en base a resolver problemas con lo que ya pasó. Sobre esto dice Eldredge Cleaver (1968:59) que "el movimiento musulmán negro fue destruido en el momento en que Elijah [su fundador] hizo restallar el látigo sobre la cabeza de Malcolm X, pues no era el movimiento musulmán negro en sí mismo el que era tan irresistible para los verdaderos creyentes. Lo realmente seductor era el despertar de la conciencia de veinte millones de negros" [22].

En cambio podemos encontrar un caso de ocupación de los espacios centrales en un ejemplo oriental: el movimiento Cuatro de Mayo, liderado por el ensayista y narrador Lu Hsun a partir de

1919, establece la nueva modernidad china a partir de un enfrentamiento a valores confucianos como el culto feudal a los ancestros, y diseña el camino nacional como un avance hacia los valores de la modernización occidental, también en el campo de la creación. Pero Lu Hsun no opera sobre un quiebre étnico, racial, cultural del país como sucede con los intelectuales peruanos. Pero a pesar de esta sustantiva diferencia, igual que él, José Carlos Mariátegui y Víctor Raúl Haya de la Torre, ideológicamente preocupados por trabajar desde una nueva ocupación de espacios centrales de la cultura y la política, terminan obligados a ser agentes de lo occidental frente a lo local. Lu entiende desde temprano que existe en la cultura de China tal cosa como "todo el país", vale decir un Estado legitimable desde muy abajo, y única instancia moderna competitiva con el milenario esquema de clases del Imperio del Centro [23]. Esta vocación y posibilidad de navegar espacios centrales se advierte bien en la relación del maoísmo con el desarrollo económico (1949-1978) y su secuela de modernizaciones.

NOTAS A LA INTRODUCCION

1. De aquí en adelante hablaré de **indigenismo-2** para referirme al movimiento cultural-creativo de 1919 hasta fines de los años 40, como una forma de hacer hincapié en su carácter de fenómeno a la vez vinculado al indigenismo político por lo exterior (el interés por lo autóctono) y totalmente separado de él en lo interno (la forma de aproximarse a lo autóctono). Espero que el uso de la expresión se vaya aclarando y explicando a lo largo del trabajo. En ningún momento se pretende que autor alguno previo al de esta tesis haya utilizado el término; en todos los casos en que aparece se trata exclusivamente de una propuesta de la presente tesis.

2. Nunca ha habido una retrospectiva inclusiva de plástica indigenista-2 o una antología general de la literatura indigenista-2. Los apéndices al final de esta tesis son alcances que no pretenden remediar esa falta. No hay casi antologías generales de literatura indigenista, pero esto se ve compensado de alguna manera por la profusión de antologías regionales, cuyo fuerte suele ser el indigenismo-2. Aquí una breve relación: Bermejo, Vladimiro, **Antología de la poesía arequipeña**, Lima, Lumen (primer festival del libro arequipeño), 1958; Casa de la Cultura de Cajamarca, **Antología de la poesía cajamarquina**, Lima, Talleres Gráficos Ecos, 1967; Casa de la Cultura de Junín, **Poesía de Junín**, Huancayo, Biblioteca Wanka, 1967; Degregori de Nieto, Bertha (comp.), **Exposición de la poesía cusqueña contemporánea**, Cusco, Editorial H.G. Rosas SA, 1958; Samuel B. Frisancho, **Antología de la poesía puneña**, Puno, Tipografía Los Andes, 1959; Manuel Suárez Miraval, **Poesía indigenista**, Lima, Librería e Imprenta Minerva (primer festival del libro puneño), 1959; Anon., **Antología de la poesía tarmeña**, Lima, Ediciones Tierra Adentro, 1971. Monguió (1954:87) define el nativismo como "las varias escuelas literarias cuyas presuposiciones estéticas presentan el común denominador de pretender reflejar poéticamente la peculiaridad o peculiaridades peruanas, la peruanidad, según diversas interpretaciones etnográficas o telúricas".

3. A lo largo del texto se utiliza criollo para definir una forma cultural propia de los descendientes de españoles nacidos en América, que sustenta la cultura dominante del Perú desde algún momento del s.XX. Existe además de este uso genérico, uno que se aplica a los españoles descendientes de los fundadores del Estado colonial, y en este último sentido se confunde con **patricio**, y por esa vía vendría a coincidir con **oligarca**. Pero sin duda la gran

mayoría de los criollos peruanos no ha sido oligárquica, si bien todos los oligarcas han sido criollos.

4. En el caso de la plástica Juan Ríos (1946) hace un deslinde entre indigenistas plásticos e indigenistas independientes, en el cual es posible advertir la amplitud de márgenes que permitió el indigenismo-2 a la creatividad individual.

5. Tan temprano como 1912 José de la Riva Agüero está entendiendo la importancia de lo incaico y por extensión de lo autóctono, incluso para un planteamiento conservador como el suyo. Véase estas cuatro citas tomadas de **Paisajes peruanos:**

1. En los días siguientes a la Independencia, en el iluminado rapto que da todo triunfo, hubo percepción clara de tan indispensable requisito. Entre las afectaciones e ingenuidades de la época, se descubre el grave y justo deseo de incorporar los más insignes recuerdos indígenas en el viiente acervo de la nueva patria. El buen Vidaurre llevaba su celo hasta el extremo candosorso de invocar al dios Pachacámac en una arenga solemne; Y Olmedo el Inspirado, de corazón profundamente peruano, hacía vaticinar la victoria de Ayacucho al gran monarca Huayna Cjápaj y bendecir el Estado naciente por el coro de las Vírgenes del Sol. Menéndez Pelayo, en su cerrado españolismo, juzgó esto como **inoportuna ilusión local americana**, y yo mismo, en mi primer escrito, sostuve con fervor la opinión de mi maestro, llevado por mi excesiva hispanofilia juvenil y por mis tendencias europeizantes de criollo costeño. A medida que he ahondado en la historia y el alma de mi patria, he apreciado la magnitud de mi yerro. El Perú es obra de los Incas, tanto o más que de los conquistadores; y así lo inculcan, de manera tácita pero irrefragable, sus tradiciones y sus gentes, sus ruinas y su territorio. No ilusión, por cierto, sino legítimo ideal y perfecto símbolo representa la evocación que Olmedo hizo en su imperecedero canto. El Perú moderno ha vivido y vive de dos patrimonios: del castellano y del incaico; y si en los instantes posteriores a la guerra separatista, el poeta no pudo atacar con serenidad los ilustres títulos del primero, atinó en rememorar la nobleza del segundo, que aun cuando subalterno en ideas, instituciones y lengua, es el primordial en sangre,instintos y tiempo. En él se contienen los timbres más brillantes de lo pasado, la clave secreta de orgullo rehabilitador para nuestra mayoría de mestizos e indios, y los precedentes más alentadores para el porvenir común. (p.158)

2. La suerte del Perú es inseparable de la del indio: se hunde o se redime con él, pero no le es dado abandonarlo sin suicidarse.

3. La sierra, asiento de la gran mayoría de los habitantes, cuna de la nacionalidad, necesaria columna vertebral de su vida,tronco de la cual parten las dos cuencas de tierras cálidas, tiene que ser por toda especie de razones geográficas e históricas, la región principal del Perú.

4. El Cusco es el corazón y el símbolo del Perú.

6. Sobre el concepto de colonialidad, véase Quijano 1992.

7. En su libro sobre **Apogeo y crisis de la republica aristocrática** (1980), Alberto Flores Galindo presenta a una clase alta bastante menos tranquila con la cuestión de lo andino. En cambio Luis Alberto Sánchez utiliza una frase a todas luces tremendo para esos mismos sectores, como es **Se han sublevado los indios** (1928), para dar título a una seguidilla de notas críticas bastante lúdicas y despreocupadas por ese tema.

8. Ver la teoría de las "ideas fuera de lugar" de Roberto Schwartz (1981), sobre el uso de la modernidad por parte del **ancien régime** para evitar los efectos nocivos del cambio. "Adoptadas las ideas y razones europeas, ellas podían servir y muchas veces servían de justificación, nominalmente 'objetiva", para el momento del arbitrio que es el de la naturaleza del favor".

9. Sobre racismo en el Perú véase, Gonzalo Portocarrero, **Racismo y mestizaje**, Lima, Sur-Casa de Estudios del Socialismo, 1993, 297; Juan Carlos Callirgos, **El racismo. La cuestión del otro (y de uno)**, Lima, Desco, 1993, 235pp; Lauer 1994.

10. Clorinda Matto de Turner, **Aves sin nido** 1889. Graciela Batticuore sobre Juana Manuela Gorriti. Fell (1973:115) menciona la influencia del romanticismo francés en las novelas latinoamericanas de tema indígena en el s. XIX.

11. En el debate general latinoamericano esta idea de la justicia artística no ha desaparecido, sobre todo en la antropología, a causa de los nexos del indigenismo mexicano con el movimiento indianista continental (Ver Bofil, 1987). Pero en el debate sobre la plástica la idea de que el indigenismo-2 es portador de una justicia visual se debilitó mucho cuando a partir de 1975 Marta Traba impuso la idea de que los representantes de lo nacional frente a lo internacional en el continente son todos pintores no indigenistas. El nuevo mercado de arte latinoamericano virtualmente ignora a los indigenistas-2 que no son mexicanos. En su número de abril-mayo de 1990, el Art Focus de **The Times of the Americas** no incluye a un solo indigenista-2 no mexicano entre los pintores importantes de América Latina.

12. Sobre narrativa, y cultura urbana en general, véase Elmore, 1993. Algunas de las novelas más conocidas de esta corrientes son: Luis Felipe Angell, **La tierra prometida**, Lima, Juan Mejía Baca, 1958; Enrique Congrains Martín, **No una sino muchas muertes**, Buenos Aires, Talleres Gráficos del Atlántico, 1958; Luis Loayza, **Una piel de serpiente**, Lima, Gráfica Panamericana, 1964; Armando Robles Godoy, **Veinte casas en el cielo**, Lima, Offset Panamericana, 1963.

13. Sobre este tema véase: Jesús Ruiz Durand, "Afiches de la reforma agraria, otra experiencia trunca", **Utópicos**, Lima, No.4-5, dic. 1984, p.17. Estos afiches, que han sido llamados "indigenismo pop", aparecen reproducidos como aviso pagado en **Amaru**, Lima, No.11, 1969.

14. El tema de lo autóctono como efigie evidentemente tiene que ver con la ideología de la monumentalidad hierática ("raza de bronce"). Carlos Franco me ha hecho notar la cantidad de figuras humanas de la plástica indigenista-2, que miran directamente al espectador, como si hubieran hecho un alto en su existencia para posar. Sobre la mirada que arrojamos sobre y recibimos de aquello distinto de nosotros, John Berger (1980) en **About looking** (Pantheon, N.Y.), dice que al mirar a un animal "el hombre mira por sobre un abismo de incomprensión.(...) Siempre mirando a través de la ignorancia y el miedo. (...) Entre dos hombres los dos abismos están, en principio, salvados por el lenguaje" (:3)

15. Núñez (1938) postula que el indigenismo-2 es un expresionismo, y dentro de ello muy próximo al alemán

16. Una somera explicación de estos cultos figura en Marvin Harris, **Culture, People, Nature, And Introduction to General Anthropology**, Nueva York, Thomas Y. Crowell, 1975. Para una visión más amplia, véase Peter Worsley, **The Trumpet Shall Sound: A Study of "Cargo" Cults in Melanesia**, Nueva York, Schocken, 1968. Se trata de un fenómeno identificado inicialmente en Nueva Guinea y Melanesia, que consiste en una revitalización cultural a partir de la idea de que aparecerán naves que traerán de vuelta a los ancestros y además entregarán productos del mundo desarrollado. Para los antropólogos se trata de una confusión entre lo natural y lo sobrenatural.

17. Véase Lauer 1982, el capítulo VII, "Critica de la ideología populista del indigenismo" y Lauer 1989a.

18. Véase en Traba (1975) la idea de un arte de la resistencia latinoamericano como una superación del atraso artístico frente al "terrorismo de las vanguardias europeas", y como una cancelación nacionalista del tiempo histórico mundial.

19. Constitución alternativa que la crítica ha detectado una y otra vez en textos de la segunda mitad de este siglo.

20. Elmore (1993:105) hace notar que José María Arguedas tenía una resistencia a caracterizar o definir al indígena o al indio. Véase también Arguedas, 1950.

21. Los retratos de tema no indígena son una parte decisiva de la obra de José Sabogal. Sin embargo es importante advertir que a nadie se le haya ocurrido establecer una división tajante entre un Sabogal indigenista y uno no indigenista. Incluso cuando Mercedes Gallagher de Parks (1948) detecta una mayor empatía de Sabogal por ciertos temas no indigenistas, no establece un quiebre, sino una graduación, en lo que percibe como un mismo continuo indigenista. Esto calza bien con la posición del propio Sabogal, quien no se concebía como el pintor de un grupo humano diferenciado, sino el de una totalidad coherente.

He seleccionado algunos de sus retratos de tema no indígena para examinar cómo el discurso indigenista pasa o no a través de ellos. Entre ellos están "Cota Carvallo", retrato (1931), óleo, 64.5x60cm; "La chinita (1932), óleo, 75x53.5cm; "Francisco Graña R.", retrato (1953), óleo, 80x62cm; "Juan Francisco Valega", retrato. Hay un par de diferencias obvias con los cuadros de tema indigenistas: los retratados tienen nombre propio, son interiores con una total ausencia de paisaje de fondo. Sin embargo estas diferencias no los sacan del discurso plástico indigenista, y no por el argumento banal de que todo lo que pinta un indigenista es indigenismo, sino por los rasgos comunes: la monumentalidad en el manejo de los volúmenes, el registro de color, la aproximación a la gestualidad, una inmovilidad del modelo. En estos retratos Sabogal narra una misma historia: los modelos tienen problemas para individualizarse.

Los personajes están mirando "desde el indigenismo", incorporados a un continuo y en esa medida sus representaciones están enunciando el acto de un determinado nacionalismo.

la plástica indigenista dedicada al retrato de la clase baja, media y alta limeña, pero dentro de los mismos cánones de un estilo y una mirada plásticos adecuados a una visión de lo nacional.

No hay nada que estos retratos pierdan en su alejamiento de lo autóctono: los elementos son los mismos, "resignificados".

Resulta interesante comparar la novela de Rivera Martínez con la porción "no indígena" de la pintura de José Sabogal, que es mucha. Sobre todo con sus retratos de figuras urbanas de las capas medias y altas. En realidad el planteamiento de fondo es muy distinto: la novela no se pretende indigenista ni neo-indigenista. Pero es que Sabogal tampoco.

Lo que hay en la novela de Rivera Martínez es un cambio de dirección de la mirada: ya no se intenta llegar a lo propio a través de lo indígena, sino a través de la introspección desde lo urbano y moderno de la sociedad andina.

Sabogal resiente lo que considera el mote de indigenismo, porque limita el espectro de su tarea de rescate de lo nacional, que incluye a todas las clases y regiones naturales (discurso en La Cabaña). Lo que pide Sabogal es el derecho a diseñar el país desde su visión.

La técnica para estos cuadros no es distinta. Es decir que pueden entrar en el mismo molde formal en que entraron los indios de otros cuadros, lo cual desde el punto de vista de la ideología del retrato es muy significativo, aun si los limeños tienen el nombre propio que a los otros les falta, y quizás posan más de cerca, i.e. sin paisaje justificador.

Mercedes Gallagher dice que Sabogal pinta mejor a los no indios, por motivo de empatía. Puede ser. Pero no descartemos que sea Gallagher quien los ve mejor. Lo interesante es que Gallagher haga el corte por el lado de autóctono/no autóctono, en lugar de fechas, regiones, géneros, etc.

Pero tiene razón Gallagher en cuanto los no indígenas de Sabogal no son abstracciones, sino concreciones, retratos que

reclaman un compromiso específico, personal antes que genérico. Pero una pregunta es ¿cómo así soportan el mismo tratamiento de trazo, color, volumen? Siento que este es un tema 1. de la "cultura cultural" y 2. de la recepción.

Lo primero: la aceptación de una identidad construida de los de arriba y los de abajo. Lo segundo: el indigenismo está en el pintor y su tratamiento, no en su tema. Quizás un observador de fuera no establecería la diferencia. Habría que examinar aquí qué significa la distorsión, vis-a-vis el realismo académico, en el s.XX peruano. [¿Cuánto pesó México en esto? Volver a Chucho Puente]

En estos cuadros los retratados no tienen un espacio/encuadre propio: son personajes de una saga más amplia, y participan de lo tosco (telúrico), de lo monumental (lítico), de lo rotundo (popular agrario), lo despersonalizador (no hay profundidad psicológica sino comunión nacionalista, i.e. no hay individualismo). Las mujeres sobre todo, son parte de la vida privada de Sabogal, cosa que los indígenas no son.

¿Es todo esto indigenismo-2? Sí. Por lo que no hay: espacios interiores, contexto privado burgués, individualización del personaje. ¿Qué es lo que hay? Lo del párrafo anterior. Todo esto lleva al tema del estilo: sí, lo hubo.

Es inevitable que estos retratados miren al espectador desde el indigenismo-2, por diversas razones: a. dejarse o hacerse retratar por Sabogal no era una opción neutra, sino una toma de partido; b. un dato clave es la ausencia de entorno significante propio de las figuras, y si hubiera uno, es el de la vestimenta propia de su actividad o condición social, como ocupando un lugar no como individuos sino como íconos en una galería de lo nacional (como los otros personajes étnicos de su pintura), no paisaje; c. el pintor no revela su intimidad, ni su profundidad; ¿qué quiere decir una no relación personal con la representación? LO peruano como distancia (cf. Nugent 1992).

22. Véase Piero Quijano, "Harlem al oeste del paraíso", **Socialismo y participación**, Lima, mar, No.29:71-86. Quijano presenta a Timothy Drew, negro de Nueva Jersey que se rebautizó Noble Drew Ali y en 1913 fundó el primer Templo de la Ciencia Moro-Americana. Por entonces circulaba "la versión de una misión encomendada a Drew, durante una visita al Africa, por el rey de Marruecos: enseñar el Islam a los negros de EEUU".

23. Véase Lu Hsun, **Selected Works**, Beijing, Foreign Languages Press, 1985 (trad. de Yang Xianyi y Gladys Yang), cuatro volúmenes, y **A Brief History of Chinese Fiction**, Beijing, FLP, 1976, 438pp. Sobre Lu Hsun: Francois Jullien, **Lu Xun, écriture et revolution**, Paris, Ecolle Nationale Superieure, 1979; Ruth F. Weiss, **Lu Xun, a Chinese Writer for All Time**, Beijing, New World Press, 1985; Wang, Shih-Ching, **Lu Xun, a Biography**, Beijing, Foreign Languages Press, 1984; Lee, Liu Ou-fan, **Voices From the Iron Curtain**, Bloomington, University of Indiana Press, 1987. y **Lu Xun and His Legacy**, Berkeley, University of California Press, 1985. Para una visieón más amplia: Tse-Tung, **The May Fourth Movement**, Stanford, Stanford

University Press, 1967; Clifford R. Nicholas, **Spoilt Children of Empire: Westerners in Shangahi and the Chinese Revolution of 1920**, Hanover, Middlebury College Press, 1991.

Capítulo 1

LA RECEPCION DEL INDIGENISMO-2

El indigenismo-2 -- literario, plástico, arquitectónico ó musical -- que se desarrolló en la primera mitad de este siglo ha sido visto como parte del movimiento político del mismo nombre[1]. La expresión **movimiento indigenista** lo cubre todo, desde el agitador radical hasta el artista amable. La fusión y la confusión son comprensibles, pues además de compartir un tema, a la distancia ambos fenómenos parecen proceder de una misma preocupación e ir hacia un mismo objetivo. Pero en el movimiento político, **indígena** es sobre todo una metonimia de **campesino**, mientras que en el movimiento cultural **indígena** es una metonimia de **autóctono**. Lo que tenemos en ambos casos es el clásico deslizamiento del significado respecto del significante y la formación de nuevos núcleos de sentido. Pues campesino no es un sinónimo natural de indigena, como tampoco lo es autóctono. La definición misma de los términos es, en

consecuencia, una construcción. La primera figura -- indígena/campesino -- es reductible a una categoría histórica concreta de relación productiva con la tierra (en José Carlos Mariátegui y otros autores del segundo decenio del siglo, el "problema del indio" es el "problema de la tierra"[2]), pero la segunda figura -- indígena/autóctono -- no es, aunque lo parezca, una categoría de relación concreta con la cultura, sino en el mejor caso con la geografía. En lo cultural lo autóctono es un concepto genérico referido a una totalidad, con muy poco poder explicativo, que se fragmenta en numerosas especificidades que la mirada criolla no logra articular en la cultura, y que no se han logrado articular ellas mismas por fuera del programa político anti-oligárquico, programa que le es esencialmente ajeno [3]. A la postre el abordaje tiene que ser por el lado de si el indígena existe o no, lo cual a su vez tiene que ver con la naturaleza de la identidad. ¿Puede la identidad ser heterodefinida? ¿Los supuestos indígenas se definen a sí mismos como indígenas? En principio no. La definición de indígena solo es operativa realmente para la dominación, pues en el universo de la variedad pre-capitalista esa síntesis no es viable sin imposición.

El propio indigenismo político tiene varias facetas que deberían llevar a dudar de su unidad. No podemos equiparar la vocación humanista de la Asociación Pro-Indígena (1909) de Dora Mayer con el utilitarismo indigenizante de los intelectuales del leguiísmo, o el mesianismo de capas medias de los cusqueños del grupo Renacimiento con el apenas disfrazado racismo de algunos

editoriales de **La Sierra** (Ver apéndice I). Es posible discutir también en qué medida el indigenismo político ha tenido que ver con el indio. La duda surge en torno a la manera cómo la discusión del problema de la tierra tiene implicado al indio en cuanto tal. Podría revisarse la frase de Mariátegui según la cual el problema del indio es el problema de la tierra, y responderle que el asunto de lo indio es el asunto de cómo se construye la nación. La idea misma de **problema** tiene que ver con las guerras campesinas de 1895 a 1935, que se inician más o menos con el movimiento de Atusparia en Ancash (ver William Stein, **La rebelión de Atusparia**, Lima, Mosca Azul, 1988), y cuyo signo es el avance de los terratenientes sobre las tierras de las comunidades. En consecuencia se podría hacer una diferenciación interna en el indigenismo político, entre quienes vislumbran otra nación y entre quienes querían resolverle un problema a la que existía [4]. Es evidente que en todos los indigenismos no creativos hay el deseo común de tratar el tema políticamente, como parte de una problematización de los objetivos de gobierno [5]. Del mismo modo, aunque por otros motivos, son muy facetados los enfoques creativos que diferencian a poetas, narradores o pintores, en el indigenismo-2. También aquí lo indígena es un tema común, pero la gama de estéticas y éticas va desde la denuncia al filo del realismo socialista (en la narrativa), hasta la estilización sin mayores comentarios sociales explícitos (en la plástica), pasando por el pastiche arqueológico (en la arquitectura). Pero resulta difícil establecer que alguna de estas facetas provenga del indigenismo político local. Los

contenidos propiamente sociales se remiten más bien a la política de los partidos comunistas asiáticos (URSS, China). Nadie se ha tomado la molestia de establecer este tipo de correlación, quizás por considerarla muy obvia, o por una intuición respecto de la dificultad de hacerlo. Los cuadros y poemas no tienen un correlato directo, ni siquiera uno leve, con los planteamientos políticos sobre lo indígena. Esto sí ocurre en algunas novelas, donde coinciden el tratamiento de lo indígena con el tratamiento de lo agrario (defensa de la comunidad, sobre todo) [6]. Pero en términos generales es notoria en la creación indigenista-2 la dificultad para que el conflicto -social, étnico, cultural- alcance un primer plano, lo cual en el caso peruano quiere decir también ausencia de urgencia y verosimilitud sociales. No aparece la dimensión de conflicto porque se da por sentado algunas cosas: a) el indígena existe en una esfera cultural esencialmente autárquica, b) los valores de lo indígena son positivos desde la partida, y no precisan defensa.

Para las nuevas visiones políticas peruanas de los años 20 el indigenismo-2, el plástico y el literario, resultaban auto-suficientes y pre-sociales, y muy poco asimilables al esfuerzo colectivo de las capas medias en parte realizado en nombre del proletariado. Es cierto que los indigenistas diagramaron e ilustraron las publicaciones radicales de su tiempo (lo empezaron a hacer bajo Augusto B. Leguía); pero mantuvieron su arte hieráticamente distante respecto de la actividad política en todo momento. A su vez los políticos (con excepción de Mariátegui y

algún otro de su entorno) y los literatos se interesaron poco por el discurso de las artes y las letras. ¿Qué mantuvo aparte a estos dos grupos? Quizás del lado de lo creativo fueron cosas como la inmovilización de las figuras andinas en la plástica, la resistencia del indigenismo-2 a la anécdota cotidiana (de un mundo cuya cotidianeidad por lo general no conocían ni compartían), la insistencia de la poesía en un vanguardismo lírico que la volvía difícil de instrumentar, o la pretensión de que sus representaciones eran una ventana sobre lo remoto, allí donde la política y las corrientes sociales de la creación pretendían estar revelando lo socialmente inmediato. Pero hacia fines de los años 30 la parte popular de la sociedad andina, es decir la que habría protagonizado el ciclo 1890-1935 de los levantamientos campesinos, ya había sido vuelto a neutralizar por la fuerza, con lo cual el tema de lo autóctono volvió a pasar de político-social a administrativo.

Sostener, por lo tanto, que el indigenismo-2 procede del campesinismo que proponía el indigenismo político es complicado, y afirmar que sus contenidos llegan a él lo es todavía más [7]. El indigenismo político terminó cooptado -- en el poder y en la imaginación publica -- por un manejo genérico e impreciso de lo popular no-criollo, en el que caben el leguiísmo, el aprismo, el comunismo local y todos los otros populismos. La imprecisión del término indígena acabó reflejada en su tolerancia al multi-uso ideológico y político. En cambio el indigenismo-2 no fue cooptado por nadie -- no había necesidad, puesto que no era un proyecto

modernizador o movilizador como los que ideológicamente van del centro a la izquierda, ni en sí mismo una reivindicación de trabajadores -- pero se diluyó en aspectos del vago localismo creativo de nuestra cultura dominante. Son destinos diferentes, que corresponden a temas distintos: uno es el del intento de rescate de la verdad comunitaria y los derechos sociales de un grupo humano cuya homogeneidad se establece a partir de la economía política, y en base a lo cual se postula una vez más la racionalidad política como congruencia entre los principios declarados y la práctica realizada en nombre de ellos; el otro destino y tema es el de la capacidad de las representaciones para ser efectivos símbolos.

Los dos movimientos no coinciden realmente, y apenas si el final de uno y el comienzo de otro se traslapan en el tiempo [8]. El indigenismo-2 cultural, cuyo centro de gravedad histórico se encuentra en un punto más avanzado del s. XX [9], en un tiempo mucho más dominado por las luchas sociales, puede ser llamado un **indigenismo de la representación**, en oposición a un **indigenismo de la referencia** política. Pero si bien existen innegables vínculos entre ellos, el indigenismo-2 no es comprensible si se le ve englobado por el indigenismo político, como su faceta o epígono cultural. Más bien su carácter de falsa conciencia, es algo que se hizo evidente para algunos comentaristas incluso en la etapa de auge del movimiento. Pero siempre un poco más como falsa conciencia de los receptores que como falsa conciencia de los creadores. Los indigenistas-2 nunca se presentaron a sí mismos o a sus obras como indígenas, ni aspiraron a encarnar o a salvar [10]. Fue el Perú

cultural de los años 20 a 40 el que vio allí lo que quiso y pudo ver. Por último planteamos que la presencia de lo autóctono no es una necesidad, en el sentido de una condición de existencia y de identidad, para el indigenismo-2, y que esa misma ausencia de necesidad se da en la relación del indigenismo-2 con el político. Más aun, que lo indígena, incluso en su carácter de construcción criolla, no es lo central en el indigenismo-2 [11].

Pero la diferencia entre los dos indigenismos que interesa aquí es aquella que define su relación con ese tercer término que es la cultura. El indigenismo-2 es una representación (formada por deliberadas imágenes mentales construidas, sobre todo en el sentido de una fantasía, aquello que hablando sobre el s.XIX Cecilia Méndez, 1992:15, llama "imágenes fabricadas de los indios") mientras que el político se funda en una etnografía [12] y en una economía política. No había motivo para pensar, de los años 20 a 40, que el dato proveniente de la etnografía (un testimonio que en principio se remite a la ideología de la objetividad científica) fuera esencialmente distinto del dato de la representación artística (un testimonio que se remite a la subjetividad, aun cuando su referente intencional puede ser el deseo de encontrarse con una realidad objetiva), o que esos dos discursos pudieran ser contradictorios entre sí. La constatación cotidiana del público de esa época tiene que haber sido, con diversos grados de conciencia, acerca de la incapacidad del indigenismo no creativo, ni artístico ni cultural, para influir de manera positiva, concreta y decisiva en la política [13], y quizás esa falencia ayude a explicar por qué

se le confirió más bien una capacidad de generar y moldear lo creativo. Fue la ideología dominante misma (criolla, en tránsito del civilismo a la coalición leguiísta y más allá), con su visión de lo indígena sólo como lo no-criollo, es decir también lo no específico, la que finalmente realiza el cierre de la brecha de recepción entre ambos movimientos [14].

Los propios indigenistas-2 no se hicieron mayores problemas por esta identificación o indiferenciación de política y creación artística. Algunos tal vez por sentirlo efectivamente así, otros quizás porque ello convenía como justificación política de sus creaciones, como algo complementario de lo propiamente artístico. Un argumento que reforzó la identificación fue que en el plano ideológico aspectos de las dos prácticas (conocer y defender lo indígena en una, representar lo indígena en la otra) entraban en el marco amplio de una "causa del indígena", tal como venía siendo definida desde el liberalismo radical de Manuel Gonzáles Prada. La recepción indiferenciada de un "pan-indigenismo" de la política y la cultura puede ser atribuida a factores tan diversos como:

1. La proximidad de numerosos rasgos de ambos fenómenos en un sistema de recepción para el cual diferencias que hoy consideramos significativas acaso entonces resultaban triviales; por ejemplo, las diferencias entre las diversas "etnias" del país, la existencia de capas señoriales andinas o la idiosincrasia de las diversas regiones. La idea de lo nacional era indesligable de la unidad sometida a una hegemonía criolla. Buscar establecer la diferencia en lugar de la identidad en la primera mitad de este siglo hubiera

sido malinterpretado, como un ejercicio casi banal, cuando no directamente antinacional y, por supuesto, anti-indígena.

2. La necesidad que existía a comienzos de este siglo de ampliar el conocimiento del país, un impulso liderado por la prospección que realizaban los intereses extranjeros, y que exigía poner en claro la naturaleza y el sentido del hinterland no-criollo. Esta visión desde el exterior telescopa lo cultural y lo político hacia el hipotético territorio unificado de la objetividad científica.

3. La vigencia de una visión de lo autóctono ya establecida cuando los dos movimientos de indigenistas viven sus sucesivos desarrollos [15], algo a lo cual apunta quizás la frase de Mariátegui sobre "la presencia de tres a cuatro millones de hombres de la raza autóctona en el panorama mental de un pueblo de cinco millones" (1928:333), un argumento demográfico que ya González Prada había usado antes [16].

4. La ignorancia pre-antropológica, y la negación psicológica, de la realidad no-criolla por parte de la cultura dominante. De alguna manera aquí opera la visión garcileña de lo no occidental como complemento de lo occidental, y en consecuencia como una suerte de media naranja platónica necesariamente unitaria en sí misma, y del mismo modo es percibido su contrario.

5. Una ingenua confianza en la capacidad de las escuelas creativas realistas para transmitir la realidad, confianza a la cual le resultaba obvio que los indígenas de la representación cultural remitían a los de la referencia política. Comentando a

Clorinda Matto de Turner (1989), Fell (1973) hace notar que: "si en el plano social la visión [del "problema del indio"] es a menudo justa, ella no se apoya en ninguna perspectiva económica. Nunca llegamos a conocer el estatuto de los indígenas que son presentados: ¿se trata de granjeros? ¿comuneros? ¿pequeños propietarios?

6. El que todos los planteamientos sobre lo indígena que no eran abiertamente reaccionarios compartieran la condición de discursos edificantes, en la línea de la celebración del progreso de las sociedades. Discursos edificantes que también eran parte de lo que Gros y Le Bot (1982:2) llaman "discursos dominantes (aunque fueran de izquierda) en estas sociedades (o discursos universitarios dominantes sobre ellas), como discursos indianistas".

Desde cierto ángulo, el indigenismo-2 parece un capítulo cerrado de la cultura peruana. En la literatura y en la plástica tiene fecha: más o menos de una post-guerra a otra. En el ámbito general de la cultura peruana construyó una visión a partir de diversos rasgos de estilo, andamiaje estético e ideológico que se fue esfumando gradualmente a lo largo de la segunda mitad de este siglo. Los intentos de continuar o revivir el indigenismo-2, notoriamente durante el auge del nacionalismo velasquista [17], no han hecho sino confirmar con su poco impacto o relevancia este carácter fechado. Y sin embargo, a pesar de esos límites temporales, la cultura peruana no parece haber resuelto del todo su

relación con el tema. Visto desde hoy, los años 90, el indigenismo-2 no es actual, pero a la vez da la impresión de vivir bajo la constante observación de sucesivas generaciones, acosado por una permanente voluntad de desciframiento, que trasciende nuestras habituales comparaciones del presente con algún movimiento del pasado. No hay similar retrospección, y podría haberla, con la sátira y el costumbrismo del siglo pasado, o con el propio modernismo poético que se mantiene residual en el gusto poético más amplio. ¿Cuál es el misterio del indigenismo-2? Quizás ser un código complejo y confuso que remite a algo que se intuye como importante. Quizá su evidente originalidad estética, que va a contrapelo de los procesos de importación-asimilación de la mayoría de los procesos creativos locales. Todavía hoy los diversos tratamientos creativos y culturales del tema de lo autóctono como construcción cultural criolla, incluso los más sofisticados, terminan chocando, frontal o tangencialmente, con la realidad, o aun confundiéndose con el indigenismo-2, cuando no en el análisis, en las propuestas. Este es un motivo por el cual los defensores actuales de los fueros de las comunidades autóctonas viven en permanente polémica con los planteamientos del indigenismo político, y más precisamente antropológico, denunciándolo como un esquema de dominación. El caso más notorio hoy es la confrontación entre el zapatismo de los chiapanecos de la sierra Lacandona y el indigenismo básicamente priísta del distrito federal mexicano [18]. Pero estas confusiones involuntarias entre construcción cultural criolla y realidad autóctona rara vez producen un rechazo (estético

o ideológico) en los medios intelectuales, artísticos o académicos, sino más bien una suspensión del juicio, como si el artefacto construido fuera neutro.

Una primera y obvia explicación de este estatuto dual de movimiento concluido y tema de una curiosidad abierta, es la relación externa del indigenismo-2 con lo autóctono. El haberse vinculado con lo autóctono como tema forjó un símbolo más duradero que el estilo, el cual de alguna manera remite a la artificialidad (en el sentido de inviabilidad) de todo el esquema de relaciones sociales en el país. La otra línea de explicación es la fascinación que puede ejercer la desmesura del propósito original asociado al indigenismo-2: dar una solución al extrañamiento espiritual entre lo criollo y lo autóctono, y hacerlo desde la creación artística practicada con distancia respecto de las ideologías políticas que habían actuado frente al tema. Esto nos lleva, siguiendo a Yuri Lotman, a la posibilidad de una "esfera" de significaciones donde la idea misma de indigenismo-2 puede existir y sobrevivir, y dentro de la cual se generan nuevas informaciones y significados. Esta esfera, insistimos, no es la de la población originaria del territorio. Lo cual obliga a preguntarse qué ha aprendido allí la cultura dominante peruana a falta de datos nuevos sobre lo autóctono o lo indio a partir del indigenismo-2. Quizás convenga más buscar las lecciones en la creación misma, en la relación entre el deseo y los límites del nacionalismo, en los avatares cruzados de la solidaridad y de la inconciencia.

El indigenismo-2 se presentó como el intento de usar la

creación para explicar un mundo al otro. Incluso antes que explicar cómo eran los condenados de la tierra peruana (es notoria la poca inclinación del indigenismo-2 por el pauperismo, el patetismo o la denuncia social directa), el proyecto implícito fue educar a los opresores directos e indirectos del mundo no-criollo, con la esperanza de que una pedagogía exitosa, suerte de educación por el arte, curara a un país incompleto, con una fractura emocional de siglos [19]. Algo importante en la definición del indigenismo-2, enredado con los datos concretos de la producción creativa misma en cuanto estilo y temperamento, es su actividad expositiva, es decir su didactismo, el intento de orientar la relación de las artes y las letras a partir de una idea de lo nacional, la propuesta tácita de una justicia visual y de una justicia temática, de un restablecimiento de los fueros de los postergados. Estas ideas tienen un vínculo con las de los teóricos europeos del arte partidario y con la práctica mexicana [20]. En el terreno ideológico y político de la cultura, el programa y la explicación del indigenismo-2 dejaron el escenario junto con el nacionalismo de las capas medias (que también sigue a grandes rasgos el período 1920-1945). Un escenario en el que nunca llegarían? a ser centrales. Entre otras cosas porque Mariátegui, el más influyente organizador de lo cultural en ese tiempo, veía las cosas desde otra perspectiva [21]. El balance final es que por unos dos decenios el indigenismo-2 logró imponerse como espacio formal de excelencia creativa y como ética de lo artístico, pero por otras razones que las ideológicas. Esta aceptación artística de un movimiento cultural reversivo, que

a pesar de su **leit-motiv** autóctono no fue visto como algo divisivo de la nacionalidad o subversivo de la sociedad, sino como algo integrador, se dió a partir de una nunca expresada pero siempre intuida diferenciación que hacía el público entre el movimiento ideológico y político indigenista, y la naturaleza real del indigenismo-2.

¿Cuáles eran esos mundos entre los que pretendió mediar este impulso cultural? El indigenismo-2 concibió lo indígena como un mundo realmente existente, tal como lo presentaban la "mirada natural" y la mirada científica en los primeros decenios del siglo . Ambas miradas percibían un mundo que era campesino (agrario) en lo económico, sin dirección en lo social, pasmado en lo histórico, cuya esencia no era el movimiento sino la efigie.

La recepción del indigenismo-2 evolucionó siguiendo tres percepciones sucesivas y cumulativas del movimiento: primero fue visto como algo históricamente determinado, luego la apreciación hizo hincapié en su carácter socialmente heterodoxo y de fenómeno de frontera, y por último se pasó a identificarlo con lo indígena genérico. A grandes rasgos estas percepciones corresponden a tres usos diferenciados de las expresiones **indígena** e **indio** en la definición de lo cultural: el primero es tomado de la política y busca construir una abstracción formal en la que lo indígena es lo autóctono en la historia; el segundo es tomado del sentido común en cuanto sucedáneo de la experiencia, en que lo indígena es lo autóctono en su habitat natural, y se diluye al llegar a los límites de la experiencia individual; el tercero es tomado de la

historia de la representación artística misma, donde lo indígena es la suma y la serie de las versiones individuales, y en consecuencia no tiene problemas para aceptar la ficción como realidad (incluso como realidad política). En cierto modo es posible ver estas tres definiciones como un proceso circular, en que el tercer enfoque refuerza al primero y la realidad se termina pareciendo a la ficción. Cada uno de estos enfoques remite a realidades distintas, que se traslapan, pero que no son ni remotamente lo mismo, y que podríamos llamar **mutatis mutandi** a grandes rasgos realidades de Estado, realidades de sociedad y realidades de cultura. Una buena síntesis de estos puntos la hace Núñez (1938:124) en su esbozo del indigenismo-2 en poesia: "Ya no interesa más el individuo sino el tipo, no el hombre en cuanto yo sino en cuanto ejemplar de la especie humana (...) Las personas nada son en sí mismas, sino en cuanto significan sujetos vinculados al problema de la reivindicación de una raza".

1. La faceta del **indigenismo-2 como determinación histórica** se origina en el diálogo tácito entre los intelectuales indigenistas-2 y los no-indigenistas-2, y tuvo dos manifestaciones. La espontánea, que corresponde a las primeras reacciones críticas y de aceptación general del fenómeno, en las cuales se celebra sobre todo lo novedoso de la fórmula y su carácter de ampliación de la idea de lo nacional [23]. El medio entendió que el indigenismo-2, más que una propuesta subversiva o negadora de lo criollo, era una buena idea nacionalista cuyo momento parecía haber llegado, un esfuerzo por expandir lo criollo por los bordes. Para entender esta primera

forma de acogida es importante advertir que el indigenismo-2 apareció en el momento inicial de una modernización que parecía, y pretendía, estar en capacidad de abarcar casi todos los ámbitos de la vida de las ciudades (Quijano, 1993, 1995). De allí que el indigenismo-2 haya sido visto como un impulso general de modernización del orden establecido: alternativo al academicismo en pintura y al modernismo en poesía, pero también adverso a la indiferencia que existía frente a la capacidad y obligación de incorporar lo autóctono que supuestamente tenía la cultura criolla. En cambio el indigenismo político nunca pasó de ser visto como una propuesta ideológica sectorial e interesada, y obviamente "no-nacionalizable". La manifestación espontánea a que nos hemos referido al comienzo coexiste con una más articulada que se evidencia con la célebre **Polémica del indigenismo** de la segunda mitad de los años 20 (VV AA 1987), la cual opera como el bautizo político del movimiento cultural, algo que no debe ser confundido con el indigenismo político mismo. La polémica fue acerca de la legitimidad de que quienes no son indígenas aborden el tema indígena, lo cual incluye una nunca mencionada taxonomía cultural. Su otro tema fue exorcisar el "ellos y nosotros" con que se ha abordado el asunto de lo autóctono en el país [24]. De pronto un grupo de intelectuales se había visto envuelto en una discusión sobre una novedad que precisaba ser procesada antes de ser aceptada: el carácter autóctono de la cultura peruana. La mirada de estos polemistas (José Angel Escalante, Mariátegui, Luis Alberto Sánchez, Luis E. Valcárcel, y otros) estableció al indigenismo-2

como un discurso diferenciado de las luchas pro-indígenas ocurridas entre la postguerra del Pacífico y la Primera Guerra Mundial. También lo estableció como un discurso que no diferenciaba entre las disciplinas de la representación y las del pensamiento social y la acción política[25]. Fue también una manera de reanimar la política indigenista -- que ya estaba de capa caída y que pronto sería terminada de desplazar y subsumida por los planteamientos genéricos del aprismo y el comunismo local, a la vez que desvirtuada por la demagogia leguiísta -- en base a la vigencia de nuevos contenidos artísticos. Es el indigenismo-2 el que reanima a un indigenismo político exangüe, y no este último el que infunde sentido al indigenismo-2.

La polémica iniciada en 1927 incluyó al indigenismo-2 en el abordaje general de un "problema indígena", que no es presentado en sí mismo como cultural. Valcárcel (VV AA 1987:22) usa la expresión y también Mariátegui(:32). Para estos autores, la creación artística de alguna manera participa del esquema leniniano de colaboración de los intelectuales y artistas con el esfuerzo de la vanguardia política por hacerse del poder. En el caso que comentamos, el íntegro de la política parece haber sido visto como vanguardia del íntegro de la cultura. Varias de las ideas centrales de aquella polémica han aportado la forma exterior que las elaboraciones sobre el indigenismo-2 tuvieron desde entonces. Son ideas fundadoras que no siempre son citadas, y a veces ni siquiera reconocidas por sus usuarios. Entre esas ideas fundadoras están las de Valcárcel (:28), quien ve a los indigenistas-2 como

"incautadores de la técnica europea para resistir la europeización y defender la indianidad" [26] y las de Mariátegui (:32) para quien el indigenismo literario es una manifestación particular de un fenómeno más amplio (un asunto que va a desarrollar poco después en otras obras) y que presenta al indigenismo-2 como el elemento que le faltaba a una nacionalidad defectiva para terminar de completarse (:34). Aunque al mismo tiempo Mariátegui considera al indigenismo-2 un aspecto de la modernización local en curso en ese momento, a la cual él entiende como un tránsito de lo colonial a lo nacional, con una pascana cosmopolita al medio.

En el último de sus **Siete ensayos** (1928), Mariátegui plantea una "coincidencia visible y consanguineidad íntima" (:327) entre el indigenismo político y la literatura y el arte indigenistas. Esto es algo que debemos entender como que la presencia del "problema indígena" en el arte (:328) no depende de "simples factores literarios" (:332), sino virtualmente de una suerte de destino histórico-demográfico (:333). Mariátegui sostiene que la presencia del indio en la literatura y el arte no obedece a su interés literario o plástico para los creadores, sino a un impulso reivindicativo de "fuerzas nuevas" (:333). Esto también puede ser leído como que el indigenismo-2 es parte de un proyecto social que no proviene del indio mismo. Mi argumento aquí es que tampoco iba hacia él.

Sin embargo para Mariátegui esta relación de causa-efecto entre fuerzas nuevas y supuesta representación de lo tradicional no establece una obligación de verismo en el indigenismo-2. "Se

equivocan quienes (...) lo consideran, en conjunto, artificioso" (:328). "El indio no representa únicamente un tipo, un tema, un motivo, un personaje. Representa un pueblo, una raza, una tradición, un espíritu (...) no es posible, pues, valorarlo (...) en el mismo plano que otros elementos estéticos del Perú" (:333). La razón para esta distinta valoración según Mariátegui es que las obras indigenistas-2 son creaciones de mestizos. El fenómeno viene a ser "una reivindicación de lo autóctono" (:333) que "no puede darnos una versión rigurosamente verista del indio" (:335). Si unimos la idea de que el indigenismo-2 procede del político con la idea de que el indigenismo-2 no tiene posibilidad ni obligación de ser verista frente a lo autóctono, tendremos que la reivindicación de lo autóctono significa más o menos una invitación a aceptar lo indígena en la cultura como una visión construida, puesto que lo autóctono vendría a ser una categoría no captable desde fuera. Pero en la representación no hay vacíos de sentido, ni es posible allí hacer de la necesidad virtud. Lo que el indigenismo-2 no puede tener de verista frente a una "verdad indígena", por necesidad lo debe tener frente a otro sector de la realidad. Aquí hay que preguntarse, ¿el verismo de qué sería la representación del indigenismo-2? Una primera respuesta es que? el verismo de sí mismo.

2- La faceta del **indigenismo-2 como heterodoxia cultural y fenómeno de frontera** se origina sobre todo en la autopercepción de los plásticos y escritores indigenistas-2, y en los planteamientos de los autores que tomaron partido sin participar en el movimiento.

000781

Sin embargo las pocas presentaciones que han hecho los indigenistas-2 de sí mismos (no existe un "manifiesto indigenista" en lo cultural) constituyen primeras lecturas internas del fenómeno. No son, ni pretenden ser, el punto de partida teórico de un movimiento, y muchos menos textos programáticos, sino más bien una suerte de contrapunto constante al resto del discurso cultural de la época. Los indigenistas-2 se veían a sí mismo como héroes culturales. Alejandro González, Apurimak, llamaba a sus estilizaciones de lo prehispánico "mi surrealismo" [27]. Los indigenistas presentaron sus obras con pocos comentarios adicionales, y fueron jalados a la polémica por las reacciones adversas que encontraron por el camino. La frase de Sabogal sobre esto es elocuente: "Nos aplicaron el mote de indigenistas, pero con malicia (...) querían señalarnos como gestores de una fantástica restauración incaica; pues se referían estrictamente a lo racial indio" (1943:110). Unos años después Jorge Falcón precisa este reclamo, cuando llama a la expresión **indigenista** "apodo racista y reflejo de incomodidad cultural" y "una reacción contra quienes, artistas e intelectuales cultos, sin comillas, no se apartan del pueblo y de la tierra. En una protesta contra ellos, porque no sienten ni ven a uno y a otra como espectáculo ni simple especulación temática" (1957:36).

Las declaraciones de los creadores indigenistas-2, han buscado mantener el significado del término indigenismo lo más abierto posible, casi como un simple sinónimo de nacionalismo. En cambio las visiones adversas se esmeraron en establecer límites al

fenómeno. En efecto, la cuestión de los alcances del indigenismo-2 es central para entender su discurso. En ningún momento el indigenismo-2 hizo algo parecido a un deslinde ideológico con el indigenismo político, pero sus declaraciones postulan una tácita distancia. Sabogal en 1943 establece una variante significativa respecto de la postura de Mariátegui, al plantear que acepta la definición de indigenista de mala gana, y que su obra debe ser vista como el intento de rescate de una nacionalidad más amplia que lo autóctono o lo criollo. Es decir, que lo autóctono no es lo exclusivo, y acaso ni lo central, en su esfuerzo creativo. Pero acaso la diferencia más profunda con Mariátegui y otros comentaristas posteriores, está en lo del verismo. Los propios indigenistas-2 no necesariamente reclaman estar representando una verdad exacta o suficiente, pero suelen revindicar el haber aportado mayores dosis de verdad a la imagen del Perú, y en esa medida haber enmendado un entuerto histórico. Este es un punto central en la auto-percepción y en el discurso de los indigenistas-2. Refiriéndose a ellos, José María Arguedas (1957), dice que "la literatura y la pintura no habían hecho hasta entonces sino presentar una imagen falsa, pesimista, o particularmente 'romántica' de los tipos humanos de la sierra 'misteriosa'".

La presentación de la poesía indigenista que hace Luis Monguió (1954) es la primera que reconoce distancia entre un determinado género del indigenismo-2 y el indigenismo político, anotando inconsistencia en la relación entre creación e ideología. Es una versión de inicios de la segunda post-guerra, cuando ya se empiezan

Univ. Nac. Mayor de San Marcos - Facultad Letras y Ciencias Humanas - BIBLIOTECA

a sentar las bases del indigenismo antropológico panamericano [28], cuando el indigenismo-2 empezaba a ser percibido como inviable en la competencia por los espacios centrales de la cultura en América Latina. Monguió realiza tres operaciones en relación a la poesía: a) aplica el planteamiento de Mariátegui acerca de la necesidad de observar quiénes son los que producen las obras indigenistas-2, y los identifica como personas que no son indios cabales en lo racial, lo social, y lo cultural; b) recoge la visión del indigenismo-2 como falsa conciencia, al hacer un distinción entre el **indianismo** [29] como actitud general -- "étnica, telúrica, sociológica" (:97) -- ante lo autóctono, y sus manifestaciones prácticas, entre ellas el indigenismo literario. Monguió no se preocupa por la veracidad del planteamiento poético indigenista, entre otros motivos porque la suya ya es una aproximación textual. Pero al igual que Mariátegui, da por sentado que esa veracidad no es posible, y añade un argumento (:104). Afirma que los "mestizos peruanos que propusieron el indianismo cien por cien, respondían así a la necesidad de revindicar ante sus propios ojos la parte india de su [propia] composición étnica" (:106)[30] ; c) percibe que el indigenismo poético tiene un contenido intrínseca y esencialmente reaccionario (:106-107), algo que no había sido dicho con todas sus letras en la polémica de los años 20 [31].

Monguió define a la poesía indigenista como una "combinación de las importadas técnicas vanguardistas con formas lingüísticas locales, y con contenidos que exaltan al indio y a sus valores o que protestan su situación en el Perú contemporáneo" (:87). Así, el

indigenismo-2 aparece asimilando al vanguardismo, lo cual es una variante respecto de Mariátegui, para quien la cosa es más o menos al revés: el vanguardismo americano en general es el que tiene una tendencia autonomista o nativista (1928:33). Los demás rasgos que menciona Monguió se aplican a prácticamente toda la producción artística de la época: el impulso a la renovación (:100), la búsqueda de inspiración localista (:88-89), la inquietud nacionalista de la primera postguerra (:95).

3. La **identificación total del indigenismo-2 con lo indio**, es la fase final de la recepción del movimiento, y va desde la reacción anti-nacionalista (llamada también cosmopolita) de la post-guerra hasta los intentos de poner en marcha un neo-indigenismo-2 que se inicia a comienzos de los años 70 y que no han terminado de apagarse. Esta identificación total, que equivale a suspender toda reflexión sobre el tema, se prestó por igual para la liquidación como para el rescate, por lo general en base a argumentos cruzados entre sí. Entre los argumentos liquidadores el más virulento es el de Cesar Moro (1939), quien acusa a los pintores indigenistas-2 de: a) hacer simples traslados de imágenes europeas a versiones localistas (quizás en alusión a la influencia de un par de pintores españoles en Sabogal), b) un parroquialismo anti-universalista, y c) haber estereotipado al indio de una manera contraria a los intereses de este (Lauer 1976:126). Moro hace indignado hincapié en la idea de lo ficticias o que son las representaciones humanas del indigenismo-2. Otro intento, mucho más reciente, de definición del indigenismo-2 a partir de su relación

con lo indio fue el de este autor (Lauer, 1976). El objetivo en aquella oportunidad fue realizar una suerte de balance crítico de la congruencia social de la representación en la pintura indigenista -- preocupación que a la postre es una variante de la preocupación por la veracidad, a partir de la idea de que podía haber relación efectiva entre el personaje central del indigenismo-2 plástico y los miembros no-criollos de la sociedad peruana -- dentro de rasgos más o menos similares a aquellos rescatados y detectados por Monguió para la poesía del movimiento. La variante del enfoque consistió en haber intentado deducir esos rasgos a partir de la presentación icónica de lo indígena, algo entendido entonces por mí como lo central y sustantivo en la representación de la plástica indigenista.

Los trabajos de Antonio Cornejo Polar sobre la narrativa indigenista (1980) comparten con las visiones de Moro y Lauer la preocupación por la veracidad; la diferencia consiste en que en cierta medida Cornejo Polar la concede, y hasta le reconoce al indigenismo-2 una pertinencia histórica frente a lo autóctono, a la vez que aceptan que hay allí una fractura de la unidad entre mundo representado y modo de representación (:62). Para Cornejo Polar esa fractura no afecta la veracidad, puesto que ese desfase se resuelve con el concepto de heterogeneidad, y su perspectiva de crítico básicamente textual no la reclama, pero sí reconoce en ella un límite político del planteamiento, al que ve confinado a lo anti-oligárquico (:13). Más bien la fractura es para él un síntoma de que "la raíz mágica de la cultura quechua choca frontalmente con el

racionalismo occidental" (:14). Los trabajos de Cornejo Polar tocan un tema nuevo: la validez de llamar indigenistas a obras cuya relación con lo indígena había sido cuestionada en virtud de los argumentos de identidad del autor (como sujeto del enunciado) y de veracidad. Cornejo Polar se pliega a la propuesta de Arguedas de mantener abierto el uso de la expresión indigenismo (:86). Lo cual puede leerse en última instancia como que indigenismo-2 es simplemente sintonizar con los indios (la idea de justicia en la representación), aunque esto no llega a ser definido [32]. Pero la preocupación de Cornejo Polar no es una descripción de lo indigenista como discurso general (ideológico), sino la presentación del corpus de narraciones que él ubica bajo ese nombre, en el cual detecta tres rasgos distintivos: a) un sistema más aditivo que secuencial en la composición del relato; b) la fuerte presencia de un componente lírico; c) una necesidad de "historizar el mito" (:70). Los tres elementos buscan perfilar el factor no occidental, léase andino, en la particularidad narrativa local, como indicios que apuntan hacia la raíz mágica mencionada antes. Unos años después Peter Elmore (1993) recoge los planteamientos teóricos de Cornejo Polar y dice que la "ficción indigenista" afirma "la intrínseca heterogeneidad del mundo andino" (:99), y que además busca "una afiliación inclusiva y democrática, antagónica a los paradigmas de exclusión característicos del pensamiento dominante" (:102). Esto último ya viene a ser una definición social de la corriente literaria, con poca carga específica.

La historia del indigenismo-2 no es la de la verdad de lo indígena, sino la de la capacidad de lo criollo, entendido como de lo no autóctono, para hacerse cargo de la cultura nacional como totalidad [33]. A primera vista los indígenas creados y representados en los soportes plásticos, en los poemas y en las narraciones fueron recibidos más o menos de la misma manera. De 1919 a 1939 participaron de la bienvenida que se tendía a dar a todo lo nuevo; de 1930 a 1945 fueron acogidos con la tolerancia que extendía un nacionalismo de capas medias; de 1945 en adelante la recepción fue con indiferencia, cuando no con desprecio. No es tan difícil advertir puentes entre esta evolución y la de las necesidades y los alcances de la hegemonía cultural de los sectores medios. Sin embargo hubo cierto matices, vinculados a las diferencias de género creativo y de forma, sobre todo de relación entre el personaje creado y el contexto existente. Es el caso de lo verista o no verista, léase también verosímil o no verosímil. En la faceta narrativa el indígena como personaje construido, al que se ha injertado una serie de valores y escamoteado otros tantos, es colocado en una situación social real de explotación, y en esa medida despierta menos interrogantes acerca de su verosimilitud. En el caso de la plástica y la poesía el personaje indígena, al ser puesto en primer plano, y con un menor contexto, se presta a más preguntas acerca de su verosimilitud.

Hace unos años Carlos Franco (1990) retomó el tema de la relación entre los indigenistas-2 y sus indígenas. Franco restablece el énfasis de Mariátegui en los intereses comunes y en

la existencia de experiencias similares de los dos grupos frente a lo oligárquico, resumibles en la posibilidad de haber sido los indigenistas-2 "tratados como indios, no siéndolo" (:47); apunta a la existencia de un drama humano de sectores medios dentro del drama social de desencuentro creativo de los indigenistas-2. Se trataría de algo así como la disyunción psico-social de los creadores como sustrato de la disyunción socio-formal de las creaciones que menciona Cornejo Polar. Así, el indigenismo-2 vendría a ser al mismo tiempo superchería cultural involuntaria y trampa de la propia identidad. Para llegar a esto, Franco de alguna manera unifica los campos de lo autóctono y de lo mestizo bajo el predicamento común de la opresión oligárquica, un planteamiento que siempre ha sido dominante en el pensamiento nacionalista peruano. Franco se pregunta "¿Por qué siendo mestizos hablaron de los indios; siendo urbanos y citadinos, del campo y los campesinos; siendo miembros de las élites provincianas, del 'bajo pueblo quechua o aymara'; deseando conquistar Lima, del interior del país? ¿Por qué estos hombres no hablaron directamente de sí mismos o, más bien, de los intereses del grupo étnico y social que era el suyo? ¿Por qué hablaron de 'los otros'?" (:45). De alguna manera Franco responde a estas preguntas cuando se refiere "una conciencia impugnadora de lo limeño y lo costeño, de lo blanco y lo criollo, que fue una de las marcas principales del discurso indigenista" (:46). Fell (1973:141) tiene una variante explicativa sobre lo anterior: "La politización rápida de la burguesía andina a partir de 1924 dará una nueva orientación al indigenismo en esa zona; el

acento será puesto en la denuncia del feudalismo (...) los escritores buscarán suprimir la distancia que los separa del indígena mediante una adhesión ideológica a la causa proletaria.

Como vemos, política y cultura no mantienen una misma orientación, pero a la vez tienen problemas para mantenerse diferenciados en este tema. Pero el indigenismo-2 tiende a aparecer uniendo una política y una cultura que no se corresponden, tanto así que el indigenismo político tiene problemas para mantenerse como referente específico en los textos sobre creación indigenista-2, y viceversa. La recepción crítica se ha dedicado sobre todo a tratar de comprender esta falta de correspondencia. La idea quizás es que los frutos de la creación transportan hacia adelante en el tiempo el proyecto socio-político indigenista que ya en los años 40 había perdido viada, pero esto no está dicho en ninguna parte de las dos etapas finales del proceso de la recepción (heterodoxia cultural, identificación total con lo indio). Esta disyunción también significa que indigenismo-2 y pobladores autóctonos tienen problemas para mantenerse identificados. La unión se logra con la condición de que se acepte la propuesta de "ser indígena" que presenta el movimiento, algo imposible, y más desde la perspectiva de los años 90. Esa es la piedra de toque de todo el asunto. ¿Existió un hombre autóctono indigenizable desde la cultura criolla? El indigenismo-2 no ha presentado esa realidad; la construcción que hizo en el intento de presentarla no resiste la prueba de las ciencias sociales y, mucho más importante, las de la experiencia y las del sentimiento. El impedimento es que estamos

ante una petición de principio: hay gente que no es criolla y hay culturas autóctonas, por tanto existe lo indígena. Frente a eso el discurso del indigenismo-2 postuló en los hechos que lo que le faltaba a la nacionalidad no era un acto de conocimiento teórico por definición (conocer lo autóctono), sino un acto práctico (crear y recrear una versión del hombre autóctono, aun sin necesidad de conocerlo). Las diversas disyunciones entre forma y contenido advertidas en el indigenismo-2 apuntan a la contradicción implícita en un acto práctico que no llega a ser político ni social, sino artístico en un sentido estricto; artístico aquí quiere decir ni complementario ni sustitutorio de lo político.

Digamos, por último que los indigenistas-2 existen dentro del interés, real y potencial, de la cultura dominante aun hoy, por el tamaño del "problema indígena", precisamente cuando este ha empezado una de sus periódicas desapariciones; fueron aceptados como intérpretes del problema entre otras cosas porque lo suyo era una propuesta sin exigencias, e incluso más que eso: representa la exoneración respecto de las impugnaciones y las exigencias sociales que confirmaba el indigenismo político no importa cuán limitado. A pesar de la fragmentación del habla y la parcialidad de la letra escrita y de los idiomas en el territorio, la creación artística ha aspirado a ser uno de los crisoles de la peruanidad. Se ha discutido si los indigenistas-2 fueron fidedignos o no, pero quizás el tema es su intención, no su resultado. Porque fidedigno entre nosotros no ha querido decir sino pragmático. Véase si no, la desenfocada visión de lo andino desde Clorinda Matto de Turner

hasta José María Arguedas, o los desplazamientos de la vivencia poética desde la obsesión exploradora de José Santos Chocano hasta las introspecciones y extrospecciones de los años 50 [34].

En esa medida los indigenistas-2 son "viajeros culturales" hacia un territorio de frontera. Aunque debe advertirse que la idea de frontera (Lotman 1990, Huamán) no es lo mismo que la idea del Otro [(Mignolo, Adorno)]. No la idea de la enajenación, sino la del punto de contacto, en el cual la peruanidad se define por la ignorancia de, o al menos por la incapacidad de manejar, todos los elementos de una matriz cultural nacional en potencia, y puede ser reforzada por la información sobre algo muy obvio en el discurso ideológico, pero virtualmente inaprehensible en el discurso del conocimiento cultural. Es un viaje a contrapelo de la ideología del progreso en el s. XIX y del muy temprano s. XX (Lauer 1990), para la cual lo autóctono era algo ya procesado, como potencial en la izquierda y como rémora en la derecha.

NOTAS AL CAP. 1

1. Para descripciones genéricas del indigenismo como movimiento político véase: Salazar Bondy (1965:vol 2, cap.VII); para un balance de ese movimiento político y un intento de enlazarlo con la segunda mitad del siglo, véase Degregori et **al.** (s/f). También Tamayo Herrera (1980, 1982), Deustua y Rénique (1984). Para relaciones de agrupaciones políticas con el indigenismo, véase Davies Jr. (1971).

2. Reisner (1982:5-6) dice que "para que el indígena se vuelva **problema** en las relaciones indio/no indio, es preciso que varios aspectos coincidan y hagan posible este pasaje de la realidad a la abstracción (...) Que las relaciones entre indios y no indios puedan pasar de la realidad a la abstracción hace posible, para el observador, el estudio y el análisis de una situación conflictual y permite el surgimiento de una nueva categoría capaz de definir la relación de los dos grupos. Admitir que el problema no es el indio en cuanto tal, sino las relaciones indio/no indio es co una interpretación que el no indio jamás la podrá aceptar pues ello significaría el fin de sus privilegios".

3. Sobre el tema de lo abstracto y lo concreto en la aproximación a lo cultural, y dentro de ello lo andino, véase Fuenzalida (1974) y Lauer (1982:caps 1 a 3).

4. Es interesante advertir que entre los fundamentos de la conscripción vial están los éxitos de la **Corveé royale** o servidumbre real francesa, establecida por los ministros Colbert y Turgot en el s.XVIII como contribución forzosa para la construcción y el mantenimiento de caminos. Va a continuación una somerísima relación de textos, en su mayoría folletos breves, sobre la manera en que se disponía del campesinado andino en la primera mitad del s.XX: Pelayo Puga, **La falta de brazos para la agricultura de la costa del Perú**, Lima, Librería escolar e imprenta E. Moreno, 1903;

Carlos Muñoz, **Memorial presentado ante la patriótica e ilustrada consideración del excmo Sr. Presidente de la República D. Augusto B. Leguía sobre la evolución moral, económica y social de la clase indígena**, Lima, Imprenta El Progreso, 1908; Marco Aurelio Denegri, **La crisis del enganche**, Lima, Sanmarti, 1911; José Frisancho, **Algunas visitas fiscales concernientes al problema indígena, del agente fiscal de Azángaro**, Lima, Tipografía Editorial Plazuela de San Agustín, 1916; Carlos Oyague y Calderón, **La conscripción vial o servicio obligatorio de caminos**, Lima, Imprenta del centro editorial, 1915; José Antonio Encinas, **Contribución a una legislación tutelar indígena**, Lima, 1920; Cesáreo Vidalón Menéndez, **El problema indígena. Breve estudios sociológico-legal de la materia**, Lima, Imprenta peruana, 1920; Manuel Yarlequé, **La raza indígena**, Lima, Sanmarti, 1920; Luis F. Aguilar, **Cuestiones indígenas**, Cusco, Tipografía de El Comercio, 1922; Guillermo Gustavo Paredes, **El problema del proletariado y las cuestiones obrera e indígena en el Perú**, Arequipa, Tipografía Quiróz Perea Parque, 1922; Pedro Yrigoyen, **El conflicto y el problema indígenas**, Lima, Sanmarti, 1922; Pedro N. Murillo, **La ley pro-réclame de los sirvientes**, Lima, 1924; Justiniano López, **Indios y venados**, Lima, Imprenta Lux, 1927; Francisco Alayza Paz Soldán, **El problema del indio en el Perú. Su civilización e incorporación a la nacionalidad**, Lima, Imprenta Americana, 1928; José Frisancho, **Del jesuitismo al indianismo y otros ensayos**, Lima, Impresión y fotograbados C.F. Southwell, 1928; Antonio Almanza, **También el indio ruge. Ensayos psico-sociológicos del indio**, Cuzco, Casa editora H.G. Rozas sucesores, 1930; Presbítero Domingo A. Verástegui, **El indio, su pasado, presente y porvenir**, Cerro de Pasco, 1931; Magdaleno Chira C., **Bases de legislación indígena**, Lima, Imprenta Hispano-América, 1932; Moisés Sáenz, **Sobre el indio peruano y su incorporación al medio nacional**, México, SEP, 1933 [ex-embajador de México en Lima]; Jorge Cornejo Bouroncle, **Las "comunidades" indígenas. La explotación del trabajo de los indios**, Lima, 1935; Erasmo Roca, **Por la clase indígena**, Lima, Pedro Barrantes Castro Editor, 1935; Mario Bazán, **El indio y la cooperativa agrícola**, Lima, Imprenta Torres Aguirre, 1936; C.A. Ricketts, **Ensayos de legislación pro-indígena**, Arequipa, Tipografía Cuadros, 1936; Saturnino Vara Cadillo, **La trata de indios en la construcción de la carretera Huánuco-Pucallpa**, Lima, 1936; Dora Mayer de Zulen, **El indígena y los congresos panamericanos**, Lima Imprenta Lux, 1938; Miguel Poblete, **Condiciones de vida y de trabajo de la población indígena del Perú**, Ginebra, OIT, 1938; Francisco Ponce de León, **"Al servicio de los aborígenes peruanos"**, Cusco, Librería e Imprenta D. Miranda, 1946; Isaías Vargas, **Recapitulaciones de mis apuntes críticos sobre asuntos indigenistas**, Cuzco, Tipografía Americana, 1946; Emilio Vásquez, **Manuel de educación rural**, Lima, Librería e Imprenta D. Miranda, 1947; Julio Bedoya, **El problema indigena y algunos aportes en favor de su solución**, Cusco, Editorial Rímac, 1948; Felipe de la Barra, "La abolición del tributo por Castilla y su repercusión en el problema del indio peruano", **Revista del Instituto Libertador Ramón Castilla**, Lima, No.3:1-39, 1956.

5. Gross y Le Bot (1982:11) incluyen las ideas de izquierda (las que se reclaman del marxismo y de la lucha de clases) sobre los indígenas latinoamericanos en el contexto de un triple lenguaje: "el lenguaje de la democracia y de la justicia social; el del progreso y la modernización; el de la independencia nacional y de la lucha anti-imperialista". Visto así, el indigenismo político quedaría a caballo entre parte del primer lenguaje (la justicia social) y parte del segundo (la modernización).

6. Aunque esto no significa que el indigenismo-2 carezca de antecedentes en sus respectivos géneros. Hablando sobre indigenismo narrativo, Escajadillo (1994:33-34) establece como predecesores a un "indianismo modernista" (Valdelomar o Ventura García Calderón) y un "indigenismo romántico" (Aréstegui, Matto de Turner).

7. En una aproximación sobre todo histórica, Efraín Kristal (1989) presenta dos síntesis sobre el tema que son discutidas en el presente trabajo: a) que el indigenismo procede del debate político y no del realismo artístico en la representación del indio (:11,17) y b) que el indigenismo es sobre todo un fenómeno literario urbano que expresa los puntos de vista que tienen los ciudadanos respecto al indio (:203).

8. Rama (1975) distingue un período de fundación postmodernista, uno de "atención exclusiva y excluyente sobre el indio" y un tercero en la línea de Arguedas y Alegría. Franke (Degregori s/f) percibe al indigenismo político y cultural cusqueño como una sola propuesta, a la cual reconoce tres etapas: 1910-1923 (la preocupación indigenista), 1924-1926 (la vinculación con el movimiento popular) y 1927-1930 (las definiciones políticas). Deustua y Rénique (1984) reconocen un solo núcleo temporal, de 1900 a 1930, esta última fecha determinada por la crisis mundial del capital. Sobre el indigenismo cusqueño, Tamayo Herrera (1992:753-755) distingue "un primer movimiento originario entre 1910 y 1920" y "una moda nativista e indigenista, que sacudirá el Perú, entre 1926 y 1930, con una temática, una parafernalia, y hasta un vehículo gráfico, propios y originarios". Escajadillo (1994) diferencia el indigenismo-2 en ortodoxia y neo-indigenismo.

9. También debe considerarse un desfase entre el tiempo de la plástica, el de la poesía y el de la narrativa en el indigenismo-2. Ver apéndice I.

10. Aunque hay excepciones. Alejandro Peralta plantea que su poesía "siendo expresión de mi personal tragedia, lo será también del pueblo a cuya raíz pertenezco" (citado en Núñez 1938:116) No conozco una calada de chullo de un indigenista-2 como la de Francisco Laso en su todo del s.XIX o la de Abraham Valdelomar a comienzos del XX.

11. Sobre este punto Gross y Le Bot (1982:13) sostienen que la desaparición de lo indígena "será tanto más inevitable en la medida en que la voluntad de integrar se alíe a una concepción "objetivista" o "atributiva" de la indianidad. En efecto, en tal aproximación estática, todo cambio que le ocurra al indio, toda innovación en el dominio económico, social o cultural, lo va alejando un poco más del modelo original que, congelado en el tiempo, hacer referencia: el indio pre-colombino o, en rigor, el indio colonial. En una sociedad atravesada por el cambio, y por un grupo que se propone acelerarlo, y de hacer participar en él al indio, este último que acorralado, en términos de su indianidad, forzado a ir de un más a un menos, a perder poco a poco sus atributos y por la adquisición de los signos de la modernidad, a abandonar toda identidad específica. Digamos que aquí se condena los movimientos que quieren defender o promover las sociedades indias, simplemente porque se piensa que ellas están condenadas. ¿Cómo entonces, una vanguardia que se propone como futura élite dirigente podría defender de buen ánimo estos movimientos de "retaguardia"?"

12. González Prada ser refiere a esto en "Nuestros indios" (1904): "¡Cómoda invención la Etnologia en manos de algunos hombres!" (1986:vol.III, 196).

13. Después de la derrota ante Chile el Estado empezó a legislar con más intensidad sobre los campesinos de la sierra (indígenas). En 1893 se les declaró legítimos propietarios de las tierras que ocupaban en virtud de las leyes de 1824 (las leyes a las que se alude son las de Simón Bolivar que disolvieron las comunidades indígenas, y acaso la de 1825 que elimina la autoridad de los caciques en nombre de la igualdad ante la ley). En 1909 se prohibió que las autoridades políticas intervengan en la contratación de servicios de peones y operarios para trabajos públicos o particulares (Ley#1183). En 1916 se estableció que el trabajo personal de los indígenas debía ser remunerado en efectivo, con salarios mínimos, libertad de abandonar el fundo en que se está trabajando, la no embargabilidad de herramientas y prohibición de secuestro de personas y animales por deudas (Ley#2285). En 1920 se da la ley de conscripción vial (neo-mita) para **todos** los peruanos (Ley#4113). En 1921 se crea la Sección de Asuntos Indígenas en al Ministerio de Fomento. En 1922 se prohíbe los servicios gratuitos de las personas conocidas como Alcaldes de Vara, agentes y celadores municipales, guardias de cárcel, pongos, semaneros, mitanes, alguaciles, palmeros, fiscales, etc. (Ley Regional del Sur #605). En 1925 se ordena levantar planos catastrales de las comunidades indígenas. En 1927 se prohíbe, por resolución suprema, el funcionamiento del comité central y los sub-comités Pro-Derecho Indígena Tahuantinsuyo. En 1929 se crea la Dirección de Educación Indígena en el Ministerio de Educación. En 1930 se establece el Día del Indio (24 de junio). En 1933 se indulta a 100 reos indígenas en conmemoración del cuarto centenario de la muerte de Atahualpa (Ley#7838). En 1933 se dispuso que la comunidades de indígenas

tuvieran un personero ante los concejos municipales distritales (Arto.205 de la Constitución de ese año). En 1936 se crea el Consejo Supremo de Asuntos Indígenas, y se dedica cinco artículos a los indígenas en el nuevo código civil de ese año. Para abundantes detalles sobre estos temas, véase Sivirichi 1946, y la nota No.2 de este trabajo.

14. Todavía en un libro tan reciente como el de Rowe y Schilling (1991), se habla del indigenismo como un solo movimiento "político-cultural" (:57) y los indigenistas-2 son vistos como "intelectuales de provincias que buscaron traducir a una escala nacional el mesianismo expresado en los levantamientos indígenas" (:154). En **La utopía arcaica. José María Arguedas y el indigenismo.** (en prensa), Mario Vargas Llosa todavía trata a todo el indigenismo como una misma cosa, en unas cuantas páginas plagadas de inexactitudes y de datóides.

15. Es significativo que no haya prendido en la cultura dominante, en este siglo, la visión de extrema derecha sobre lo indígena como degeneración. Acaso como reacción a esas posturas, se tendió a identificar la atención positiva al campesino andino con su defensa política, y más aun, con su verdadera representación, y sobre todo con la posibilidad de que ella fuera posible dentro del orden establecido. Véase Nugent 1992 para una explicación de por qué en el Perú el intenso racismo no llega a cuajar en **apartheid** cabal.

16. Según el censo de 1940 un tercio de la población hablaba únicamente una lengua oriunda, y sumado a quienes además hablaban el castellano, ese tercio pasaba a ser la mitad de los encuestados.

17. En ese período se concedió el premio nacional de plástica a Joaquín López Antay, un artesano ayacuchano (Lauer, 1976); las oficinas de reforma agraria desarrollaron una línea de afiches "indigenistas-pop"; las galerías de arte se llenaron de pintores neo-indigenistas.

18. Sobre esta confrontación, véase: Eduardo Galeano, "Le defí du Chiapas", **Le Monde**, París, ago 1995:5; Maurice Lemoine, "Le Mexique en guerre au Chiapas", **Le Monde Diplomatique**, mar 1995; "Lettre du sous-commandant Marcos a Galeano", **Brecha**, Montevideo, 25.5.95; Ignacio Ramonet, "La penseé unique", **Le Monde Diplomatique**, ene 1995.

19. Sobre la fractura nacional, véase Nugent 1992.

20. Véase la teoría sobre la "ideología en imágenes" de Nicos Hadjinicolaou (1981) aplicada a la historia del arte. También Lauer, Mirko y Rita Eder (eds.) **Teoría social del arte. Bibliografía comentada**, México, UNAM, 1988.

21. Escajadillo (1981:78) opina que lo de Mariátegui era "un comentario preliminar a un fenómeno que estaba todavía en proceso de germinacion en aquel momento", si bien piensa que cuarenta años más tarde aún no se había escrito nada mejor sobre el tema.

22. Sobre el punto de la "mirada sobre lo indígena" o "visión del indio", véase: Lauer (1976), Buntinx (1993), Rodríguez Prampolini (1978), VV.AA. (1990),

23. Torres Bohl (1989) hace notar que entre los compradores de la primera muestra de Sabogal (1919) estaban algunas de las familias y figuras de la alta burguesía de ese tiempo. También el recibimiento crítico fue particularmente generoso, si consideramos algunas de las implicancias del tema. El crítico Carlos Solari (1927) reconoce que Sabogal ha hecho lo posible a partir de un modelo humano local sin las virtudes del europeo, al extremo de no presentarlo como "hecho de rígida materia inorgánica".

24. Es interesante advertir los juegos de sentido que van desde el titulo del ensayo de Gonzáles Prada, "Nuestros indios", ubicado de un lado del filo de la ironía, y "Nosotros los indios", de Angel Escalante, ubicado del otro.

25. Luis Alberto Sánchez (VV AA 1987:9) opina que "la polémica empezó por motivos literarios y folclóricos. Desde 1924, respondiendo a modalidades nacidas de la Primera Guerra (un regionalismo agresivo y diminuto) se inició entre nosotros el auge del quechuísmo y el aymarismo estéticos".

26. De alguna manera este planteamiento tiene parentesco con la idea de **antropofagia** desarrollada por Oswald de Andrade en Brasil con su "Manifiesto antropofágico" de 1928.

27. Conversación privada con el artista.

28. Para una revisión del pensamiento y la práctica del indigenismo político-antropológico desde sus orígenes, véase: Matos Mar, **América indígena** (1991). "El Instituto Indigenista Interamericano nació oficialmente en 1940, como órgano ejecutivo de los Congresos Indigenistas (...) El sistema indigenista interamericano (...) empezó a formarse en 1941 (...) En 1946 se constituyó el Instituto Indigenista Peruano..." (:76).

29. Sobre **indianismo**, véase Sánchez, 1981, donde ser postula un continuo evolutivo que se inicia con el indianismo, como visión externa de lo autóctono, y que avanza hacia el indigenismo, como perspectiva cada vez más próxima a la interioridad y a la realidad del tema.

30. Esta idea va a reaparecer bastante más elaborada en Franco, 1990, ver más adelante.

31. Sobre este punto, ver Wise 1983.

32. Cornejo Polar (1994) vuelve sobre estos temas en los años 90, en la misma perspectiva.

33. Antonio Gramsci definía la cultura popular como algo "fragmentario y contradictorio", con facetas de lo provincial, en la medida en que era particularista y anacrónico (VV AA 1987a:86-87). En el fondo la discusión debería ser sobre si la sub-cultura criolla estaba por encima de estas limitaciones de lo popular (en este caso lo autóctono), es decir si tenía capacidad de asimilar a las demás formas de lo cultural.

34. Para una clasificación de la poesía peruana, véase Guevara, 1987.

Capítulo 2

APARICIONES DESDE EL PAISAJE

I

El espacio semiótico del indigenismo-2 está unificado por lo que Yuri Lotman (1990) llama "el límite más exterior de una forma de primera persona" (:131), límite que es una frontera. La noción de frontera en Lotman parte de la de semiósfera, que implica la idea de una organicidad (en el caso de Lotman con resonancias biológicas[1]) y de un mecanismo generador de información. En el caso de un movimiento hacia y desde lo autóctono en un contexto de opresión social y cultural, quizás lo lógico hubiera sido pensar que la nueva información sería un dato subvertidor del orden criollo. Pero desde el inicio Lima no se asustó, pues vió al indigenismo-2 como algo que no era un nuevo lenguaje, sino un

efecto de la lengua, casi un producto del juego de las posibilidades llamado a llegar tarde o temprano, y en esa medida como algo que no sorprendía. Era una lengua artística, en efecto. En esto había sido un discurso paralelo al de la antropología y al de los viajeros, en el sentido de ser una mirada desde la distancia, e incluso creadora de distancia frente a lo autóctono. La primera persona del indigenismo-2 fue un intelectual peruano urbano o urbanizado de capas medias, con un lugar determinado en la historia de las ideas, en este caso en la estela de las nociones liberales radicales sobre los habitantes autóctonos que constituyen parte de la resaca de la Guerra del Pacífico [2]. El límite más exterior es aquel punto hasta donde dicho intelectual pudo llegar en dicho contexto sin perder la identidad, es decir sin salirse de los límites de algo que tendremos que terminar llamando cosas como el orden establecido la lógica de lo nacional o la dinámica de la clase social. Una primera idea que viene a la mente tratándose de lo autóctono y de los indigenistas-2 es que ese punto límite pudiera ser el recorrido de la demarcación territorial última del Perú. Pero esta identificación con la totalidad del mapa de lo peruano, que resulta improbable en un intelectual de 1996, acaso lo era todavía más para uno del primer tercio del siglo, y en todo caso esos son límites de la demarcación política, que en el Perú por ninguna parte coinciden con los culturales. La cultura es un mapa propio e independiente, y revela los límites que lo político oculta, y viceversa. El indigenismo-2 con su distancia respecto de su supuesto objeto, su hieratismo formal, su desaprensión frente al

conflicto político y social, muestran, por ejemplo, que la forma exterior de ese intelectual limita con un **hinterland** psicológico, un punto detrás del cual y después del cual "no hay nada" [3]. El discurso de esa primera persona a la cual me refiero remite a ese **hinterland**, el cual constituye en sí mismo una totalidad, una esfera de sentido, que termina en una frontera. Sin embargo la idea de esfera del indigenismo-2 presupone la existencia de un lenguaje cultural creativo propio en todas sus formas, en base a una exterioridad real llamada lo indígena, diferente de lo criollo. No es el caso del indigenismo-2, que **construye** una exterioridad que es una escenografía humana, pero tácitamente deja a lo criollo el monopolio final de la exterioridad, como escenografía de lo real.

Ese punto detrás del cual no hay nada no es **un** solo punto, sino varios: uno de ellos es el origen personal(una de las autoimágenes a la cual los indigenistas-2 concedían mucha importancia), otro es la idea de justicia histórica y social como razón de ser de la sociedad nacional (lo cual incluye una demanda de igualdad ante la oligarquía local), otro es el estatuto del creador en la sociedad, otro es el paisaje. Esa primera persona se presentó como mensajero o intérprete de lo postergado o lo desconocido ante un establishment fundado sobre esa postergación o ese desconocimiento [4]. En algunos casos esos intelectuales incluso se presentaron como parte de lo que estaban buscando interpretar y representar. Me refiero a que algunos de esos intelectuales se identificaron como indígenas ellos mismos, o al menos como parte de una "nación indígena" [5]. Un caso extremo de esto es cuando José

Angel Escalante, diputado, ministro de justicia y propietario de **El Comercio** del Cusco, dice: "Nosotros, los indios, estamos sorprendidos del interés que demuestran los señores de la costa, los blancos y los mistes que hasta ayer nos menospreciaban, por nuestra regeneración y nuestro porvenir"[6]. El **hinterland** psicológico al que nos venimos refiriendo incluye, en efecto, al paisaje andino como espacio no entendido, es decir no conquistado por la cultura criolla. El creador indigenista-2 no ha elegido ese paisaje específicamente como telón de fondo del drama humano que desea presentar ("el drama del indio"), pero el paisaje le resulta inevitable como contexto y como escenario. El discurso del indigenismo-2 evidencia una total falta de integración entre el hombre y el paisaje, al extremo de debilitar la condición de "habitante del paisaje" de las personas representadas. Esto supone sobre todo un tratamiento minimalista del paisaje en la poesía o la incorporación del paisaje como metáfora animista secundaria, rara vez protagónica en la narrativa. Este tratamiento no se condice con el papel que debería tener el paisaje dentro de la difundida noción de lo autóctono como lo cósmico y lo radicalmente austero, en virtud de una vocación solar de la cultura andina. Quizás un problema adicional para la integración de figura humana andina y paisaje andino ha sido que el hombre andino ocupara el espacio simbólico clave que son las alturas, que la costa identifica con lo remoto, lo deshabitado, lo exigente para la vida. Como si a partir de cierta altitud el hombre y el paisaje se negaran el uno al otro.

La cultura peruana no ha tenido mucho que decir sobre el

paisaje rural, y el indigenismo-2 no es una excepción a eso. La pintura indigenista-2 tiene un muy frágil sentimiento de la naturaleza, la cual apenas asoma como escuetísima escenografía en los escritores indigenistas-2 de los años 30-40 [7]. Ese limitado sentimiento de la naturaleza puede ser leído también como una indiferencia frente al tiempo, y como una distancia respecto del paisaje peruano tampoco desarrolló que el regionalismo que precedió al indigenismo-2 , [8] en la medida en que ese regionalismo pictórico mismo no llegó a cuajar. El paisaje rural no ha sido en la cultura peruana el ámbito de la actividad humana recuperada en sus aspectos más naturales, sino sólo una fantasmagórica orilla opuesta de lo social [9]. Esto es notorio, por ejemplo, en el tratamiento del paisaje en **El mundo es ancho y ajeno** (1941), novela de Ciro Alegría que Peter Elmore (1993:99) llama "ejemplo canónico de la corriente indigenista". A pesar del titulo elegido, la relación de Alegría con el paisaje de Ancash es, por decir lo menos, utilitaria: las descripciones de los picachos, siempre azules y negros, pueden contarse con los dedos de una mano, y lo mismo las de los trigales o maizales, por necesidad todos amarillos, y las ocasionales presentaciones de caseríos, que dan cuenta de todo lo que es paisaje en la novela [10]:

> "El los contemplaba desde una de las lomas del Rumi, cerro rematado por una cima de roca azul, que apuntaba al cielo. Rumi quiere decir piedra y sus laderas altas estaban efectivamente sembradas de piedras azules, casi negras, que eran como lunares entre los amarillos pajonales sibilantes" (:cap I)

> "El trigal se vuelve una convulsionada laguna de

aguas prietas (...) Los fogones ardían vívamente y su rojo fulgor rompía la impresión desolada que produce la sombra. Esta se había enseñoreado del cielo y de toda la tierra, apagando las llamas crepusculares que momentos antes tostaban los picachos" (Cap. I).

"...miraban con atención y afecto el caserío multicolor y alegre y las tierras propias y de todos, las tierras de la comunidad. Eran grandes y hermosas. Aun las que estaban llenas de roquedales inútiles para la siembra, tenían una agreste encanto(...) Ancha meseta, abundosa de pajonales y rocas crispadas, batida por un viento cortante y terco, fría a pesar del sol que caía de un cielo al parecer muy próximo (...) El llano apareció retaceado de alfalfares y sementeras, al centro de las cuales se levantaban grandes casas de techo rojo que formaban un cuadrilátero (...) largas filas de álamos rayaban los campos marcando las rutas de acceso" (Cap. III)

"Verdeaban sáucos por un lado y otro, a la vera de las chacras. Allí estaban con sus copas frondosas y sus negros racimos de pequeñas moras redondas." (Cap.III)

"El trigal y el maizal formaban una gran rondalla pulsada por un eufórico viento. Densos y maduros estaban los trigos, clavados en la gran chacra de la ladera como dardos disparados desde el sol" (Cap. V).

"Hacia un lado corría la Cordillera Negra, de picachos prietos y entrañas metálicas, y hacia el otro lado, la Cordillera Blanca, más alta, coronada de eterna nieve esplendente y tan escarpada que apenas dejaba unos cuantos portillos para el paso del hombre. Allí señoreaba el inaccesible Huascarán. Y entre las cordilleras, inabarcabale como la mirada, largo como para cruzarlo en muchas semanas activas, se extendía el Callejón de Huaylas, denso de valles, de faldas, de haciendas, de pueblos, de caseríos, de indios. El paisaje era muy hermoso y la vida del hombre muy triste" (Cap.V)

"... por todos los lugares planos comenzaron a verse los vidrios gélidos de la helada; en las hoyadas, arbustos achaparrados, y por aquí y por allá, en sitios altos y fríos, desafiando al viento, pajonales amarillentos. Pero llegaba una altitud en que ya no existía sino la roca, fraccionada en mil picachos, pedrones y aristas, negros y rojinegros, y azulencos."(Cap. VIII)

"Los cerros que rodeaban la llanura de Yanañahui

> alzaban hacia el cielo desnudas rocas prietas. Las faldas más bajas estaban llenas de pedrones y guijas, entre las cuales crecía el ichu silbador y achaparrados arbustos verdinegros (...) [la laguna] Era ancha y profunda y junto a las peñas hacía crecer un totoral verde y rumoroso" (Cap.IX)
>
> "El cielo fulgió, cruzado de un lado al otro por una llama cárdena de velocidad vertiginosa que fue desde El Alto al picacho del Rumi". (Cap.IX)

De más está recordar que el paisaje andino no es en sí mismo indigenista, y esto se evidencia en la mayoría de las creaciones del indigenismo-2. Pero para estas últimas se trata del lugar donde **están los indígenas** (como en el cuadro "El habitante de las cordilleras", 1855, de Francisco Laso) en el sentido de la geografía humana más específica. Pero a la vez es el lugar donde "no están los indígenas" en el sentido de que ellos no son propietarios, ni ciudadanos (sujetos de derechos, electores) tampoco en esos espacios [11], así como no llegan a ser dueños del pasado de esos escenarios, como lo muestra el manejo del incaísmo (ver siguiente capítulo). Esto acaso ayuda a explicar el particular desencuentro entre hombre y paisaje en el indigenismo-2. Hay cuadros de Sabogal en los que la persona parece pegada, como en un collage o en un mal montaje fotográfico, contra un fondo preexistente. Es el caso de "Alcalde de Chincheros" (1925), o del "Retrato de Camilo Blas" (1927). La presencia de la naturaleza suele resolverse en Sabogal con un par de trazos: nubes unidimensionales, la inflexión urgente de un perfil de cordillera, una perspectiva verde. Que esto no puede ser atribuido a una falta de talento o de conocimiento lo demuestran algunos paisajes

pintados a partir de 1940 (un buen ejemplo es el dibujo "El Misti desde Selva Alegre") o algunas vistas expresionistas en sus ilustraciones de poemarios de los años 20. Asimismo el discurso de la poesía o la narrativa del indigenismo-2 a menudo nos obliga a "juntar" al hombre autóctono y a un paisaje que no se reclaman mutuamente. Sobre todo en las descripciones tremendistas que prácticamente rechazan la presencia humana. Todo esto apunta a que en el indigenismo-2 lo andino funciona como el espacio vacío de la significación dominante, como una suerte de soporte a la vez necesario y prescindible en la representación de la construcción del indígena[12] . Entonces el indigenismo-2 no nace, en lo plástico, de un paisajismo, ni lo produce, y el literario no es un naturalismo.

Los temas clásicos en torno al paisaje como tema en occidente son su ubicación en los debates naturaleza-cultura y conservadorismo-progresismo, y su vinculación con el tema del sentimiento y la conciencia nacionales. En los tres temas el eje de aproximación es la integración a lo social, casi una condición para poder discutir el asunto. Simón Schama (1995:117) hace notar fenómenos cómo "las largas, innegables conexiones entre la memoria mítica del bosque y el nacionalismo militante [que] ha creado gran angustia moral en Alemania". A pesar de las frecuentes referencias a lo telúrico en las referencias culturales a lo andino, esta integración es particularmente tenue en el indigenismo-2.

El sentimiento del paisaje en **Urpi**, de Mario Florián (1944), por ejemplo, es una experiencia minimalista, donde no hay

descripciones propiamente dichas:

> Inundado de verde, verdinegro estás (:52)
>
> La alta claridad de la arboleda (...)
> Cármen de verdegay y linfa y fruto. Y ondulación de mies.
> Y vuelo de hojas (...) Sazón de capulí, de zarzamora de tuna silvestres: rojo de tuna y azul de capulí y de zarzamora (...)
> El cielo mira azul, y mira el agua (...) (:64)
>
> Mañana azul de niebla. Negras nubes.
> Acuarela de frondas en la niebla (:66)
>
> Cóndores quietos los picachos de montañas
> mirando la hondonada. (:94)

En **Kollao**, de Alejandro Peralta (1934) el paisaje también es, a veces literalmente, un telón de fondo, y el poeta intenta manejarlo (quizás algo así como ponerlo en valor) a partir de la sinestesia:

> nuestros ojos perforan la tela del horizonte (:17)
>
> la llanura está verde de cantares (:18)
>
> llevamos el paisaje sobre la grupa como un poncho de colores (:18)

Los casos más frecuentes de distanciamiento entre el hombre y el paisaje son por composición, mediante la creación de una enorme distancia entre un primer plano cultural y un segundo plano natural, o por abstracción, pasando por alto su especificidad como particularidad concreta.

El indigenismo-2 es un intento de rescate del hombre antes que de la tierra. Lo cual dista mucho de ser un dato neutro. No solo por la ya mencionada disyunción de hombre y escenario. El caso peruano lleva a pensar que la sombra del animismo religioso de

origen prehispánico no es buena para el paisajismo, pues tiende a reducir la naturaleza a formas de lo humano (Comentando este manuscrito, Carlos Franco me propone la idea de "rostros contagiados de paisaje"). Sin embargo en el caso mexicano ocurre lo contrario: el animismo religioso volcado al indigenismo-2 produce un discurso que llena el paisaje de fuerzas a la vez espirituales (humanas) y naturales (telúricas). Esta es una diferencia importante entre la visión del muralismo mexicano y el paisaje en el indigenismo-2. Comentando la obra del crítico mexicano Dr. Atl ( ), Raquel Tibol (1975:7) sostiene que para él el paisaje "fue un acto de conciencia, una actitud cultural, una manera de sentirse humano ante el universo y un recurso para sentirse universal ante los hombres". El propio Atl planteaba la preeminencia del paisajismo entre los géneros de la pintura.

Si hubiera que ubicar el sentimiento del paisaje rural andino en el indigenismo-2, este estaría entre lo heróico y lo pastoral, en ningún caso en lo ideal, lo naturalista o lo pintoresco. Aquí buscaríamos inútilmente un paralelo con lo que plantea Hauser (1964:II, 304) sobre la pintura del paisaje como manifestación de cuestionamiento de la cultura dominante bajo el Segundo Imperio francés. Si hombre y paisaje no estuvieran tan disociados, podría decirse que aquí hay lo que el propio Hauser (:I,132) llama "retrato naturalista, que trata al ser humano como un trozo de naturaleza". Pero no estamos ante ese caso: la figura humana en el indigenismo-2 ha sido arrancada también de la naturaleza, y colocada en un limbo de esencial, indispensable artificio.

Esa primera persona cuyos límites están dados por el paisaje, a la que nos hemos referido al inicio del capítulo, , define en el diálogo de la cultura a una segunda y a una tercera persona. La segunda persona es el representante de una modernidad urbana a la cual el intelectual indigenista-2 se dirige a lo largo del primer tercio del siglo, en dos palabras, un burgués urbano [13]. La llegada del indigenismo-2 al medio cultural en los años 20 puede ser vista hoy con la normalidad de un hecho consumado. Pero intentemos ubicarla en su contexto: de pronto una parte de los jóvenes del mundo artístico e intelectual decidió que era posible, importante y necesario colocar contenidos del lado negado de la cultura y la nacionalidad (o que al menos así se presentaban) en el centro de sus obras creativas y reflexiones intelectuales. Esto no se realiza, como en México, en el contexto de una efectiva revolución de contenido étnico, sino bajo la mirada de un dominio oligárquico inalterado y de un correspondiente orden cultural complaciente, en que el hispanismo mantiene fuerza. Ese medio recibió las obras como una novedad más de los tiempos modernos. En México pudo darse algo parecido a una restauración de fueros autóctonos, mientras que en el Perú se trató de una suerte de mnemotecnia: el recorderis de que lo no hispánico completaba el tapiz de la nacionalidad por los bordes, un poco como los desfiles alegóricos de las comparsas andinas que en tiempos coloniales completaban el espectáculo del Imperio Español. Sería injusto definir la relación entre orden establecido e indigenismo-2 como un mero un acto de tolerancia represiva, o decir que el destino manifiesto de los indigenistas-2

era la cooptación. Pero sí cabe hacer notar a diez años de aparecido el movimiento sus figuras ya ocupaban cargos significativos en la administración de la cultura oficial. A partir de allí nunca los balances de la cuestión cultural dejaron de tomar al indigenismo-2 en cuenta como un aspecto relevante de lo peruano

La tercera persona, aquella a la cual el indigenismo-2 y el burgués urbano se refieren en su tácito diálogo, incluye al paisaje rural andino, presentado como un espacio bucólico sin historicidad, reificado, y en esa medida funcional a la modernidad urbana que busca la posesión total del discurso histórico y cultural, y que constituye una suma de progresismo y conservadorismo. Esto implica que a pesar de las apariencias, y más allá de la palabra que se utilice, no hay indígenas, en cuanto individuos andinos concretos, y tampoco, en consecuencia, un espacio indígena en sí mismo, en el esquema del indigenismo-2. Estamos más bien ante una ampliación de los espacios de la cultura de las capas medias urbanas. El indigenismo-2 asumió su papel como el de transvasar una imagen construida de lo indígena hacia una imagen de lo moderno capaz de incluirla. Los elementos de esta imagen construida indigenista-2 fueron a) los significados mismos de las palabras **indígena** e **indio**; b) la estructura no-autóctona de su significante; c) lo andino como espacio vacío de la significación dominante. Así, lo **indígena** ha sido constituido como categoría a partir de varios mecanismos lógico/retóricos: 1. la síntesis de contenidos disímiles en una forma emblemática ideal; 2. la parte por el todo; 3. la parodia a partir de una construcción transnacional, siendo casos notorios la

imitación de lo flamenco en el S.XVII para la plástica, del romanticismo europeo en el s. XIX para la literatura o de lo mexicano en el s. XX en todas las ramas de la creación.

La idea de límite de la primera persona (frontera) del intelectual indigenista-2 lleva a la de la capacidad de mediación de la cultura dominante peruana. El principal intento de rescate del paisaje en las alturas geográficas a comienzos de este siglo es de José de la Riva Agüero (1969) unos años antes de la aparición del indigenismo-2. Riva Agüero se aproxima como un viajero que se reconoce y presenta como exterior en lo personal, aunque se trate de un viajero informado de la historia, a la cual asume como hecho consumado, en lo que equivale más o menos a un rescate vitalista. No se trata de una visión del hombre y el paisaje, sino más bien, como dice Jorge Basadre, de "una majestuosa sinfonía de naturaleza e historia".

Así tenemos que a) el significado de indígena y b) la estructura no autóctona de la significación, son respectivamente el lado interno y el externo de una frontera. Lo interno es el espacio político de la visión de esos intelectuales de capas medias, a partir del cual se construye el significado. El problema es que a) no existe fuera de la ficción, en el sentido de que estamos ante una abstracción sin determinaciones concretas suficientes en la realidad, es decir una abstracción vacía, que obliga a la alucinación interesada [14]. El indigenismo-2 existe como un espacio artístico en sí mismo, con algunos rasgos que lo diferencian aun dentro de la cultura peruana de su tiempo. El primer rasgo es su

convicción de que es posible componer un ser llamado **indígena** como portador natural de una cultura diferente de la dominante, la cual puede ser expresada cabalmente a través de una cultura ajena. Así tenemos personajes autóctonos que "hablan" el discurso de la cultura dominante al tiempo que son "habladas" por él. El segundo rasgo es un sistema de oposiciones que selecciona en lo no-criollo para establecer una construcción llamada **lo indígena** (que es algo no-criollo, no-amazónico, no-étnico-específico, no-incaico, etc.). El tercer rasgo es que ese sistema de oposiciones no revela ni crea heterogeneidad, puesto que apunta a constituir un solo elemento y una sola función, y no a establecer a la naturaleza, y por extensión al campo, al agro o al campesinado, como lo contrario de la ciudad (de allí en parte la poca conflictividad del indigenismo-2/ [15]). Un cuarto rasgo es la presentación de lo olvidado en la cultura dominada como un elemento nuevo en la cultura dominante. Este último es un mecanismo que abre las puertas a la idea de **reversión**, que se ha comentado antes. La idea era que existía una información desconocida sobre el Perú y que el indigenismo-2 la podía rescatar, transmitir, recordar, aumentar. No es cualquier información la que se pretende transmitir, sino una supuestamente ignorada, postergada, fantaseada y distorsionada por la ideología o el interés práctico de clase. Para el Perú limeño no hay nada que recordar, y más bien sí resistencias a aumentar la cuota de información existente si es que no hay garantías de que se va a poder controlar el nuevo producto agregado.

II **La figura ante el paisaje**

¿Fueron Sabogal y sus seguidores, inmediatos y remotos, sólo los "pintores de indios", que decían sus críticos? ¿Y se puede hablar con algún sentido de poetas y narradores "de indios"? La reducción del todo a una parte es injusta, y en el caso concreto del indigenismo-2,un acto de desinformación. Al discurso narrativo de los plásticos en los hechos le interesó más el crisol de lo peruano que la pureza de lo autóctono. En cambio a la narrativa le interesó más presentar el conflicto y hacer hincapié en la diferencia. El paisaje rural andino, y el paisaje en general, no fue una preocupación central en Sabogal (a pesar de provenir de Cajamarca, una región célebre por su campiña). Su indiferencia incluso contrasta con el manejo del recurso en Mario Urteaga, que lo utiliza en sus composiciones como "la otra mitad" de lo urbano [6], o la forma en que Enrique Camino Brent lo liga a lo urbano mediante una estilización general que lo baña todo. En realidad lo autóctono fue la punta de lanza polémica de la representación indigenista-2, mas no su **corpus** (esto es particularmente notorio en Sabogal). Es el país, paradójicamente sobre todo el más oficial, el que ha seleccionó luego, y constituyó un "indigenismo indígena" a la medida de sus necesidades. Al mismo tiempo ese país guardó el "indigenismo consensual" para uso más privado. Se seleccionó a

partir del populismo de izquierda y del consensualismo de derecha, siguiendo la pendiente de ideas sobre el tema que venían del s.XIX/[17].

El indigenismo-2 pudo ser caricaturizado por sus detractores como una obsesión por lo indígena porque siempre fue débil la respuesta a qué y a quién representar en el Perú. Los pintores de la escuela colonial cusqueña nos son presentados básicamente como imitadores, sin conciencia de los cambios localistas que estaban efectuando. Los pintores republicanos no quisieron imitar tan deliberadamente como los coloniales, pero a la vez ninguno -salvo Francisco Laso o Gil de Castro- encontró en lo local un tema desarrollable en profundidad. Es Sabogal quien encuentra el tema, o quizás habría que decir que se lo inventa: la edad de bronce de la figura humana peruana, como la etapa final de la secuencia virreyes-libertadores-plebeyos-burgueses-indios que da cuenta gruesa de los protagonistas del retrato peruano. Suena demasiado sencillo, pero en el caso peruano esa sencillez es parte del drama. Sabogal encontró el tema, y con ello creyó cortar el nudo gordiano de la identidad mediante la representación, en un momento en que todavía no estaba claro cuál sería la relación entre lo moderno y lo local en la cultura peruana del s.XX. Luego el nudo se le volvió a anudar, polémicamente, con el eclipse del nacionalismo en los años 50-60. La parte más impactante de las críticas a su postura es la que le reprocha pintar por puro populismo, oportunismo y facilismo. El reproche es por la abierta reacción contra el vanguardismo plástico internacionalista que la opción por el

indigenismo-2 implicaba en un creador. Pero debajo de esas críticas hay una velada reconvención por estar pintando gente que no tenía una relación clara con el orden establecido. No sólo personajes andinos, sino a cualquiera que fuera pintado por fuera de la institucionalidad oficial de los cuadros de género, públicos o privados. Lo cual incluye a los aristócratas bohemios o a la pequeña burguesía radicalizada. Cabe preguntarse cuánto de esta reacción contra la figura humana no-asimilable ayudará luego al triunfo del no-figurativismo en los años 50. Pues aun cuando los indigenistas plásticos triunfaban de los años 20 a los 40, la historia de fondo era que el Perú no estaba listo para mirarse a sí mismo cara a cara, por así decirlo. El país ni siquiera pudo soportar a partir de un momento, no por casualidad el momento en que empiezan las migraciones de los Andes a la costa, la mirada mistificada de los indigenistas-2, que intentaron refractar al Perú a través de un prisma más o menos mexicano.

El paisaje rural andino, o más bien la idea de representar el paisaje rural andino como protagonista de una conciencia, es una frontera a la que el indigenismo-2 no llega. Ambas cosas -- el paisaje y la idea de representarlo -- operan como un telón de fondo lejano. Esto es tan evidente en los cuadros de Sabogal como en los ejemplos de Alegría que hemos dado antes. En la división que hace Argullol (1982) para el **quattrocento**, entre paisaje topográfico (naturalista) y paisaje simbólico (ideológico), es claro que los del indigenismo-2 caen en la segunda categoría. En los cuadros de Sabogal las figuras humanas arrinconan o incluso descartan el

paisaje, que existe en la obra como una señal que casi no transmite información (más allá de comunicar que allí hay un paisaje), y que llega a repetirse idéntico en numerosos cuadros. Esto en sí mismo no debería sorprendernos, puesto que Sabogal no es ni se declara un paisajista [18]. Lo que interesa constatar aquí son dos cosas: 1. el papel disminuido de la naturaleza en la mayor parte del indigenismo-2 [19] y 2. la manera en que se organizan los elementos de lo que podríamos llamar "la experiencia indigenista-2", en cuatro planos espaciales diferenciados: el del observador/lector, el del productor/creador, el del personaje llamado indígena, el del paisaje/naturaleza. Quizás el aspecto medular de esta experiencia, que escapa a las coordenadas cronológicas de la producción cultural propiamente dicha del indigenismo-2 y llega hasta el presente, es la manera cómo la construcción llamada **el indígena** constituye una limitación a la mirada, que impide llegar hasta el paisaje rural andino.

No ubicar el paisaje rural andino en un lugar destacado, y en consecuencia no poder verlo, son dos hechos cargados de sentido socio-cultural. Hablando sobre el paisajismo inglés del s.XIX, un anónimo autor de la biblioteca Time-Life ubica sus orígenes en las limitaciones para viajar por una Europa continental convulsionada por la revolución francesa de 1789. Impedidos de mirar del otro lado del canal, los británicos habrían descubierto sus propios escenarios naturales. Riva Agüero había intentado efectuar un similar "descubrimiento" del paisaje andino entre siete y cuatro años antes de la primera muestra de Sabogal, y existen algunos

pintores paisajistas anteriores a ese año 1919 [20]. Riva Agüero terminó interponiendo la evocación histórica entre la mirada del observador y el paisaje, pero no dejó de hacer algunos apuntes naturales, bastante más intensos que el promedio del indigenismo-2. Cito dos pasajes sobre la riberas del Mantaro:

> La vega es estrecha, pero muy fértil, amena y benigna, casi calurosa. Los cerros que la encajonan, plomizos con tonos blanquecinos y bermejos, y enormes cantos rodados, no tienen andenes ni cultivos, y presentan sólo pobres manchas de arbustos y hierbas; pero las riberas, junto a descomunales lajas y acantilados, se visten con matorrales, huarangos, magueyes, enhiestos sauces que sombrean los potreros de alfalfa, muchos molles de hoja tan menuda y estremecida, alcanfores fragantes, higueras silvestres, y algunos majestuosos cedros, vestigios de las tupidas arboledas, gala hasta hace un siglo de estos campos. Recordamos las descripciones de Siria y Palestina (:188).
>
> El cielo, de violeta oscuro, semejaba una profunda amatista; las laderas, de un morado de terciopelo, recordaban la flor de nuestros costeños jacarandaes; y las lejanías sedosas, de lilas argentadas, palpitaban como una lluvia de luciérnagas" (:189)

El indigenismo-2 significó un alejamiento respecto de este tipo de esfuerzo, algo que resulta paradójico, puesto que si bien el sentido común informaba de la importancia de la tierra en la cultura andina (un genuino lugar común), el protagonista de la representación indigenista-2 es separado de ella, y la tierra misma es tratada con displicencia. Una posible explicación es que ubicar al personaje autóctono integrado a ese plano final que era el paisaje chocaba con el intento de incorporarlo a la esfera de lo cultural criollo como proyecto moderno. O acaso se consideró que lo progresista era hacer hincapié en el carácter no-natural, léase

civilizado, del hombre andino. Riva Agüero se encuentra más bien dentro del cánon de que "la belleza basada en la naturaleza es superior a toda convención artística" (Gustave Courbet, citado en Lowe 1986:160),

En cualquier caso no tenemos entre nosotros eso que Argullol llama "el yo audaz y confiado en su poder, [que] busca apoderarse de la infinitud del espacio exterior", y que es capaz de romper los dos límites de lo feudal: las dimensiones cósmicas y la potencialidad humana (:53). Al concentrar su interés en la persona, los indigenistas-2 y sus seguidores practicaron una política cultural que aún no tenía protagonistas sociales constituidos [21]. En consecuencia pusieron en evidencia las limitaciones de la forma peruana, pagaron el precio de buscarla desde una perspectiva limeña, y a la vez fundaron -en la caricatura involuntaria- la **unidad de gesto del rostro peruano**, que el costumbrista del s.XIX Pancho Fierro y algunos viajeros extranjeros ya habían buscado, acaso sin saberlo. En los cuadros de Sabogal todas las clases rondan un gesto similar. Acaso una de las resistencias a su pintura a partir de un momento haya sido porque en el Perú de los discursos de lo oligárquico, lo populista, lo izquierdista y lo nacionalista esa unidad visual "sonaba" incómoda, obligatoria, impuesta, y ficticia. A la postre la cultura dominante acepta a Sabogal en su condición de pintor de personajes con nombre propio: era intuíble desde temprano, por lo menos para un ojo con entrenamiento clasista, que ser "pintor de indios" era un dato adjetivo en su obra, acaso un esfuerzo sin real empatía frente a lo autóctono,

como se lo dice Mercedes Ghallager de Parks (1948) en un comentario. Pero la crítica más áspera fue dejada en manos de los colegas de otras corrientes, sobre todo aquello que sibilinamente asociaron la tosquedad del tratamiento plástico con la del tema. Además, a falta de un Estado nacional capaz de imponerlos en muros y museos, demasiados de los personajes del **pantheon** indigenista-2 desaparecieron entre los muros de colecciones privadas. Con lo cual también desaparece casas adentro la idea de que la representación plástica del hombre autóctono puede ser en sí misma justiciera, o aun subversiva. Dan que pensar todos esos retratos de campesinos instalados en el interés, incluso en la intimidad, de una parte de la burguesía. Los indigenistas-2 envejecieron como movimiento antes de tiempo, en el sentido de que vieron sus relaciones con el cambio social deseado neutralizadas, cuando fueron recuperados e ingresaron en el área de lo seguro en el mercado. Esto ocurrió en parte porque fue intuido su papel en el proceso artístico y literario, pero sobre todo porque se entendió su carácter único, casi sin seguidores reales más allá del grupo de los primeros alumnos de Bellas Artes o de los poetas de la sierra sur. Así, el movimiento existió como una dispersión esencial, en involuntario progreso hacia la asimilación a un pan-peruanismo criollo-oligárquico de hacienda, de gallos de pelea, corridas de toros y caballos de paso, a lo Chabuca Granda.

Los cuadros de Sabogal, aun los más apasionados, no logran contar la historia que se proponen; en el mejor de los casos representan un momento de la sensibilidad del pintor y de su medio

cultural. Una vez que Daniel Hernández, el último pintor académico, vuelto a Lima en 1918, dejó de pintar, Sabogal pasó a representar la única oportunidad de ser retratado con algún sentido estético (aunque en verdad recién con Ricardo Grau y Sérvulo Gutiérrez el retrato reaparece como un género de primera línea). El drama en los retratos indigenistas-2 es siempre el mismo: el encuentro de lo académico negado con la evocación de los trazos y colores gruesos de las tierras vivas del país (quizás en esto se puede argumentar una conciencia de paisaje. Siempre hay fuerza en ellos, pero se trata siempre de una misma fuerza unidimensional, que nace sobre todo del manejo desinhibido (¿arqueológico?) del volumen y de los destellos monumentales de la inmovilidad. Muchos de sus retratos dan la impresión de ser la pintura de una escultura. ¿Cuál es el mensaje común de esos rostros y esos cuerpos? Todos aparecen algo tensos, esperando lo que finalmente Sabogal no pudo darles: un sentido individual y social que los trascendiera. Los cuerpos de las mujeres incluso pueden llegar a ser sensuales, pero sus expresiones son hieráticas. Sabogal imita discreta, quizás involuntariamente, concepciones de los huacos-retrato del desierto norteño, de los retratistas de virreyes, de los académicos del siglo pasado, de los cuadros religiosos. Resulta por momentos una síntesis de lo pictórico peruano, desde sus términos de pintor vanguardista. Mientras que Gutiérrez, que empieza a pintar en la post-guerra, tuvo relaciones dinámicas y conflictivas con el retrato; a Ricardo Grau, que volvió de París en 1937 con una actitud anti-indigenista militante, no le interesaba mucho

retratar, pues su figurativismo estaba buscando otras cosas. Sabogal no tiene retratos paradigmáticos como los de Claudine Fitte o Doris Gibson (Gutiérrez), ni de la Sra. Mesones (Hernández). Sus retratos, aun los más célebres, como el del alcalde de Chincheros, del Inca Garcilaso, del poeta José Eufemio Lora, del médico Francisco Graña, son individuos identificables y diferenciables, pero no llegan a ser presencias espirituales diferenciadas. En los "cuadros de indios" por lo general hay un retrato que el retratado no pidió, no pagó y que casi seguramente no vio. Pintar a los campesinos andinos resultó una suerte de poder total sobre el tema, que no había existido desde Laso (que pinta dentro del proyecto oligárquico-liberal de mediados del S.XIX)[22].

¿Por qué al inicio de su carrera Sabogal eligió la figura del hombre autóctono como bandera? Podemos ensayar argumentos: por su infancia en Cajabamba, un pueblo andino del norte; por sus nostalgias de estudiante en el extranjero; por su hispanismo plástico, telúrico, retratista y algo goyesco; por su percepción del vacío y las oportunidades que había en ese tema; por el ambiente ideológico de esos años; por la política interna de la Escuela Nacional de Bellas Artes: seguir en lo que había lanzado en 1919 fue hasta 1932, en que Sabogal asume la dirección de la escuela, también una manera de enfrentar a la vieja guardia académica. A partir de 1919 el Perú oficial precisaba imágenes de sí mismo que le permitieran graficar en el imaginario del sector en curso de modernización los proyectos de Leguía y la nueva derecha, y de los nuevos sectores progresistas. Precisaba imágenes y

discursos que evocaran el acortamiento de la distancia con el Perú postergado y con aquel que se quería cooptar. Sin embargo los indigenistas-2 no llegaron a ser una vanguardia en el sentido integral de la expresión, pues no lograron formar un mercado compartido con el resto de la burguesía, su discurso no fue contestatario sino reivindicativo, y fue nula su sintonía con la vanguardia internacional.

Visto desde la teoría social del arte, Sabogal es un artista-artesano, conciente de su situación frente a un mercado inexistente -- a pesar de que Torres Bohl (1989) ha mostrado lo bien que vendió su primera muestra y lo representativos que fueron algunos de sus compradores en lo social--, con una idea clara del significado de lo que está haciendo, pero sin el menor deseo de articularlo con algo ubicado fuera de la plástica. A las críticas que a partir de un momento le hicieron los plásticos locales procedentes de nuevas tendencias europeas, Sabogal enfrentó un nacionalismo tosco y rotundo: su visión era un PERU, en letras de molde, sin preocupaciones clasistas, etnicistas o regionalistas. Incluso su biografía se lee así, tosca y rotunda. María Wiesse (1957), la esposa, presenta su vida como un interminable entrenamiento como pintor, un hombre cuyo Perú eran finalmente sus amigos. Su hijo José heredó frente a la artesanía peruana esa visión abnegada, simple y con pocos matices, que viene del deslumbramiento del padre frente a la "imaginería peruana"[23]. Para Sabogal el pionero interés por la artesanía y el costumbrismo fue también una búsqueda de apoyo teórico frente a la modernidad transnacional que desde el

fin de la segunda guerra lo cerca, lo acosa, lo complica, le enrostra su oficialismo. En esas aproximaciones a la creatividad popular andina, bellas y sentidas, hay sin embargo una crisis de conservadurismo perplejo, como si en la artesanía Sabogal hubiera entrevisto a los peruanos autóctonos que no vio en la pintura ni en la realidad. Pero Sabogal nunca asimiló realmente la forma artesanal, rezago pre-capitalista que por otra parte sólo es progresista **contextualmente**, es decir sólo contrapuesto al desprecio étnico o a la tontería cultural. Algo similar le sucede a Sabogal con el aspecto agrario de su tema: es progresista sólo en cuanto va a contracorriente de la indiferencia del país oficial por el agro, pero no en su relación con la agricultura como trabajo.

José Carlos Mariátegui (1926) llama a Sabogal "el primer pintor peruano". Simplifica, pero es obvio que advirtió que había una peruanidad propuesta por el pintor. Una peruanidad discutible, insisto, como la del Garcilaso binario de su famoso cuadro de 1949, en que una línea separa a España de los Andes cruzando el rostro del escritor, volviéndolo un maniqueo yin-yang de luz y sombra. El esfuerzo de Sabogal, quien pintó hasta su fallecimiento en 1956, termina siendo el de los casi yermos años 40 peruanos, aquellos que fueron tragados por el frentismo popular, por la persecución al Apra y al Partido Comunista, por la segunda guerra, por la actuación del Presidente José Luis Bustamante y por el golpe del general Manuel Odría. En el terreno literario, sólo el narrador indigenista Ciro Alegría existe plenamente en la cultura de los años 40 peruanos; ni siquiera José María Arguedas logra ocupar

significativamente ese espacio temporal, y empieza a cobrar su sentido más pleno recién en la recta de los años 60. Pero fue sólo en ese laxo decenio que la plástica pretendió, por un instante, compartir con la literatura la voz cantante de la cultura oficial. Nadie volvió a disputarle a las letras esa primacía hasta que llegó el auge de las ciencias sociales en los años 70, y de las económicas en los 80. Hace 20 años escribí que los indigenistas habían deformado y caricaturizado lo autóctono andino por razones ideológicas (Lauer 1976); en 1990 añadí que fue porque no lo sintieron, como dice Rodríguez Saavedra (1980). No por resistencia a mirarlo, sino por real imposibilidad de verlo, como si su figura estuviera sujeta a una anamorfosis. Lo que desarrolló el indigenismo fueron algunas brillantes intuiciones parciales de lo andino, logradas por vías siempre oblicuas: Julia Codesido y Alejandro Gonzales (Apurimak) estilizan; Camilo Blas agolpa y diluye la imagen del indígena por entre la escena multitudinaria y el detalle; Enrique Camino Brent lo busca en su relación con lo monumental criollo y en la abstracción colorística. Sabogal asume una perspectiva de Estado. A la postre los indigenistas-2 fueron fieles a su imaginación. Inventaron colores de lo peruano allí donde casi no se les reconocía, tuvieron gran fe en los volúmenes, en su capacidad de representar lo monumental (en cierto modo la vitrina de lo incaico), realizaron una exploración de la ingenuidad (la del campesino y la suya propia) a través del gesto, evidenciaron una significativa fobia a la anécdota y al movimiento, y en esa medida a la historia, a una historia cruel como la

peruana. El proceso de invención (en el sentido de buscar aquello que no registra antecedentes locales), fue tan intenso y evidente que sorprenden todos los parecidos que comparten estos pintores, su capacidad para volver colectiva su fantasía. Pero la clave es lo específico que excluyeron. Sus visiones colorísticas de lo agrario y lo geológico hoy nos parecen artificiales, igual que sus tonos y trazos paródicos de lo artesanal, o sus manejos de masas de colores densos y opacos. El indigenismo-2 (1920-1940) legó a sus seguidores del resto del siglo el encargo devastador de su ideología y su retórica. Hacia los años 70 -- cuando volvió un populismo nacionalista comparable al de los años 20 -- ya el legado se había vuelto afirmación en una adocenada rebeldía frente al estilo criollo y tic gráfico con un programa naif. Los pintores del llamado renacimiento indigenista bajo el gobierno de Juan Velasco Alvarado (1969-1975) abordan lo indígena sin la ambigüedad misteriosa de los fundadores. No llegan a entender el peruanismo, en oposición a indianismo, implícito en la práctica de Sabogal [24]. Es que a diferencia de los primeros decenios del siglo, en los últimos la representación de lo andino propiamente dicho empieza a entrar en escena.

III la memoria

El indigenismo-2 tiene una ubicación ambigua frente al tema de la memoria cultural. De un lado aparece como un intento de rescate de aquello que había sido postergado en el pasado pero que había sobrevivido hasta el presente de 1920-1940. El intento es también establecer, mediante actos creativos de voluntad, de afirmación y de denuncia, una continuidad capaz de saltar por encima, y de alguna manera cancelar, el acto de la Conquista. Sin embargo cabe advertir que en el Perú los orígenes de la nacionalidad no suelen ser remitidos al acto de la Conquista sino a la trayectoria del Inca Garcilaso. Reconocer la Conquista como un acto hubiera significado hacerse cargo de su violencia intrínseca, como sucede con la visión de los mexicanos, donde la relación entre Hernán Cortéz y la Malinche es el centro de un atormentado mito de la génesis nacional. En cambio entre nosotros la actitud y la propuesta de Garcilaso ("de ambas partes tengo prendas") difuminan el aspecto más conflictivo del proceso. Es, digamos, una versión hispanizante, allí donde la mexicana afirma la raíz conflictiva del mestizaje colonial en términos más claros. El rescate que se pretende desde el indigenismo-2 es el de una supervivencia biológica indígena incluso más fuerte que el mestizaje, y la continuidad es básicamente la del escenario natural. De otro lado el indigenismo-2 es una forma de negación del pasado andino, no solo del incaico, sino del que va desde la Conquista hasta el s.XX, algo que se logra mediante la introducción de un presente hechizo. Por tanto es memoria y anti-memoria, según como se le vea. Al no ser un tema de cultura popular (y ni siquiera de representación de

cultura popular), el indigenismo-2 tampoco lo es de memoria popular. Todo lo que tiene que ver con una memoria de lo andino no está en el indigenismo-2. Me refiero a cosas como la mitología, la arqueología, las prácticas populares, las formas artesanales no señoriales. Estos son contenidos que demostraron no poder pasar por el filtro del arte de la primera mitad del s.XX. Pero a la vez el tema de la memoria cultural es central para comprender el proceso indigenista-2.

En esto hay que preguntarse ¿la memoria cultural de quién? Rowe y Schelling (1991:8,9) hablan de la necesidad de investigar los códigos particulares de la percepción y el reconocimiento de códigos en el proceso de la recepción. El indigenismo-2 no está dirigido a los propios habitantes andinos, sino de manera deliberada y directa a una percepción no autóctona de lo autóctono, es decir a una visión idéntica a la de los intelectuales mismos. Esta percepción de lo andino está formada por partes de constatación empírica [25] determinada por la ideología, partes de aplicación a la realidad de versiones gráficas y narrativas ya existentes acerca de las personas originarias de América, y partes de simple discriminación ideológica (a la hora de establecer quién era indígena y quién no, por ejemplo). A primera vista esta percepción es neutra a la clase, pero visto más de cerca se trata de una construcción funcional a la cultura dominante. Se trata, de partida, de un ejercicio de la memoria, de la memoria de una dominación (de la cual el protagonista puede deliberadamente participar o no, o la cual puede incluso rechazar). Las partes de

constatación empírica pueden ser llamadas la experiencia indigenista-2 de los creadores y del público; las demás partes constituyen algo llamable una **experiencia de lo post-incaico.** Esta división también se podría entender como una diferencia entre experiencia personal y percepción histórica en la aproximación que realiza el indigenismo-2. ¿Por qué la cultura dominante "se acuerda" de lo autóctono en una clave contemporánea cuando antes lo había hecho en una clave histórica (incaica), y practica una "memoria de lo ajeno" en ese momento, cuando no mucho años antes Gonzáles Prada había tenido que tronar llamando la atención sobre ese mismo olvido? ¿Fue precisamente un efecto de la prédica de Gonzáles Prada y otros? ¿O fueron factores como la modernización de la clase dominante o el peso creciente de la clase media? La indigenista-2 fue una idea vinculada a muchas otras del ambiente cultural internacional. De otra parte, ni los indigenistas-2 ni su público receptor recuerdan u olvidan algo realmente propio, y no lo pretenden [26].

Quizás el imperativo de nación vinculado a las efemérides, a los conflictos diplomáticos fronterizos, al cuestionamiento internacional del dominio de la burguesía más tradicional, suponía "recordar", y eso significaba a su vez reconstituir el planteamiento ideológico original de inicios del s.XIX. Nos referimos a la incorporación de lo no español a lo peruano como elemento legitimador de una Independencia sin mucha base en un país donde tantas personas influyentes se habían opuesto a ella. Algo así como la compensación de una debilidad histórica [27]. Eso había

sido de alguna manera el poema de Chocano "Blasón" (1906) de José Santos Chocano, con el paralelismo "cuando me siento Inca/cuando me siento hispano" y la propuesta "las dos castas fundo con épico fragor".

Recordar suponía poseer lo nacional en el fuero interno, en la memoria, en el sentido de conocer e identificar(se); restablecer una continuidad desde una cultura marcada por la ruptura: "El sino de nuestro arte nacional parece ser la discontinuidad. Desde el pasado incaico bruscamente interrumpido por la interpolación de la Conquista, parece condenado a quebrar su curso, perdiendo el nexo necesario para el lógico proceso de evolución" (Ugarte Eléspuru, 1953). En esas fracturas el recuerdo fue leído y visto como un rescate y como una reivindicación, como una presentación de lo andino venido a menos, en cuanto urgido de reivindicación literaria o visual, necesidad que en el caso que discutimos parecía exigir algo distinto que una denuncia. Pero para que pueda producirse una unión de lo no-andino con lo andino, incluso en el plano de los más etéreos planteamientos artísticos, o aun en el espacio solidario de la denuncia, tiene que haberse dado primero en los hechos una desaparición de lo andino, una sublimación. Tiene que haberse acuñado un estereotipo, una reducción de lo andino a los términos de la parte más orientada hacia lo occidental en la cultura dominante. Uno de esos esfuerzos de hacer desaparecer lo andino está incluido en la teoría del mestizaje cultural, de raíz biologista, que plantea la desaparición (fusión) de las identidades previas en una nueva, en una suerte de proceso constante. Francisco Miro Quesada en su **Manual ideológico de Acción Popular** (1966),

citado por Fell 1973, plantea que "Una posición indigenista no solo no resuelve la ruptura inicial sino que la agrava. Introduce el odio de razas y alimenta emociones y pasiones que solo pueden conducir a la explosión de violencias feroces. Solo el mestizaje puede superar esa ruptura, solo la fusión de razas, de pensamientos, de sentimientos".

En la teoría el recuerdo y el olvido pueden ser o no de lo incaico, en el sentido de que lo andino siempre fue más que lo incaico. En los hechos sólo puede ser de lo incaico, en la medida en que esa es la única imagen de Estado pre-hispánico que reconoce la cultura criolla. Pero evidentemente el Perú de los años 20-30 no podía reconstituirse a sí mismo a partir de lo incaico. Una hipótesis para ello es la distancia entre la versión standard de lo incaico y el cúmulo de evidencias fácticas sobre el pasado pre-hispánico que empiezan a penetrar la conciencia pública. No es lo incaico lo que narra lo indígena post-incaico, sino que lo post-incaico es narrado por lo contemporáneo.

NOTAS AL CAP. 2

1. Sobre este punto, véase Amy Maldelker, "Semiotizing the Sphere: Organicist Theory in Lotman, Bakhtin, and Vernadsky", in PMLA (Modern Language Association).

2. Para una puesta en contexto de ese intelectual, véase Quijano 1978.

3. Ese "Perú que no hay" viene siendo buscado a través de la definición en la política y fuera de ella desde hace decenios. Lo encontramos en la idea de que se debe "peruanizar el Perú" (Mariátegui), o más tarde en las ideas de "la conquista del Perú por los peruanos" o de "huaquear el Perú" (Fernando Belaunde). Hay sombras de esta inexistencia percibida también en la idea de "problema y posibilidad" de lo peruano (Jorge Basadre).

4. Véase Lauer 1989:5. "Así, el indigenismo es asumido como una "crónica del otro lado del Perú": aquello que los recién llegados conocen mejor que los ya presentes, aunque sólo sea en el aspecto visual/descriptivo que protagoniza la provincia andina, así como lo criollo protagoniza la costeña. La lírica describe al indio en su stasis, como una cámara fotográfica que capta y congela el movimiento, desde su propia inmovilidad, y a la vez distancia a sus temas".

14. Es en parte con este sentido que se utiliza la palabra alucinación en el capítulo tres de este trabajo.

15. En las historias que relata el indigenismo-2 la ciudad muy rara vez es el enemigo: todo el conflicto de los campesinos es contra los sátrapas locales, suerte de **genii loci.** Quizás esta es una de las ideas detrás de los impulsos migratorios que se inician en los años 40. Al final, la reacción contemporánea de muchas víctimas de la re-pauperización en las ciudades terminó siendo un culto de la propia nostalgia.

16. Una selección casi completa de reproducciones aparece en el catálogo razonado **Mario Urteaga 1875-1957**, de Gustavo Buntinx y Luis Eduardo Wuffarden. En los cuadros de Urteaga el paisaje casi siempre está colocado por encima del filo superior de un muro, o por lo menos de una línea culturalmente trazada, como el extremo de un sembrío o el borde de un camino.

17. Un buen ejemplo de identificación entre indigenismo plástico y pensamiento indigenista es el texto sobre "Sabogal", de Jorge Basadre (1931:230-236), quien sin embargo fue un duro crítico de las ideas de la Patria Nueva del régimen de Leguía (1919-1930).

18. Aunque pintó algunos paisajes, como "Puente de Izcuchaca" (óleo, 1932) y los ya mencionados trabajos de 1940 en adelante.

19. La obra paisajista del puntillista Ricardo Flórez es una clara excepción, aunque habría que revisar la pertinencia de llamar indigenista a este pintor.

20. Hablando sobre José Santos Chocano en el prólogo a una antología de sus poemas (Lima, Peisa, 1974:11), Carlos Germán Belli dice que "Nadie como él, ni antes ni después, ha cantado con tanta adhesión la geografía y la historia, la fauna y la flora de este país, sin importarle un bledo el peligroso riesgo de quedar sumido al final bajo una hojarasca verbal, por la magnitud de sus propósitos". Sin duda la hojarasca es un riesgo del naturalismo.

21. Para una visión de este desencuentro entre la política de los creadores y la realidad social, ver: Lauer (1989), sobre todo el capítulo "El espacio vacío", que va de 1900 a 1930. Véase también Rodríguez Rea (1985).

22. Para entender la naturaleza y la intensidad del pensamiento de Laso (1823-1869) sobre el tema, ver sus textos de la **Revista de Lima.** También Buntinx 1993.

23. Sabogal (1945, 1956,1982), Wiesse (1957).

24. En el catálogo de una muestra viajera del gobierno peruano Jorge Bernuy en 1987 escribe sobre "Lo importante de esta escuela indigenista es que muchos pintores como Sánchez, Pedro Azabache,

Andrés Zevallos, Aquiles Ralli, Gamaniel Palomino, todos siguen dentro de esta búsqueda" (**Perú pintura indigenista**, Polyforum Siqueiros, México, 1987).

25. Esto se aplica mejor en las ciudades andinas, donde indios y no indios culturales coexisten en un espacio que permite su mutua visión cotidiana. Hablando sobre Lima a comienzos de siglo, Alejandro Gonzales "Apurimak" me contó en una conversación privada en los años 70 que hacia 1910 se veía muy poca gente andina en la capital misma, y que estos eran los agricultores de las inmediaciones de la ciudad.

26. Son decenios en que el Perú está muy dedicado a rememorar fechas clave, desde el cuatricentenario de la llegada de Colón, en 1892 (Mejía, 199x), hasta el cincuentenario de la guerra del salitre en 1929, pasando por el primer centenario de la independencia en 1921.

27. Hay testimonios del deseo de próceres y liberadores de incorporar lo incaico, y en menor medida lo andino, a la autoimagen de la nueva república. Un documento del Congreso Constituyente de 1822 dice "este Congreso tiene la misma, y aun mayor soberanía que la de nuestros amados Incas (...) Vosotros indios, sois el primer objeto de nuestros cuidados. Nos acordamos de lo que habeis padecido, y trabajamos por haceros felices en el día" (citado en de la Puente, 1992:265).

Capitulo 3

LA ALUCINACION INCAICA EN EL INDIGENISMO Y EN EL MODERNISMO

I

El incaísmo es una manera de vincularse con el pasado pre-hispánico. Funciona en las artes peruanas como una suerte de revés voluntarista de la moneda hispanista. Su tema es la exaltación del pasado. A pesar de que a primer vista parecen colocados sobre una misma línea de desarrollo histórico (lo autóctono), entre la mecánica del incaísmo y la del indigenismo-2 hay diferencias profundas. El incaísmo supone la entrega, no siempre lograda, y acaso no siempre conciente, a una fantasía radical y casi sin compromiso social; el indigenismo-2 supone el intento de compromiso, rara vez exitoso, con el realismo estético y social. Desde los orígenes de la dominación europea hay una oposición entre indio Inca/indio no Inca en el pensamiento cultural peruano, que la cultura oficial asume. En esa antinomia lo Inca opera como el orden y lo no-Inca, léase lo indio o lo autóctono contemporáneo, como lo alternativo al orden. Esta es una idea originalmente desarrollada para este territorio por el Inca Garcilaso, quien interesadamente presentó al mundo pre-Inca como un infierno de desconcertados

caníbales. Esta antinomia es uno de los elementos que explican la suerte de "veto republicano" a lo andino: el pasado estatal (Inca, o para el caso de cualquiera de las otras etnias con Estado) de lo indígena no puede encarnarse en el presente cultural, porque en el fondo niega la peruanidad criolla. En consecuencia en el horizonte de lo dominante el variado presente de lo no criollo no puede articularse de manera real con el pasado en términos de proyecto político y nacional. Por eso ni el indigenismo socio político ni el indigenismo-2, a pesar de sus profundas diferencias, son pasatistas, sino presentistas y hasta futuristas.[1]

La clave de la relación de lo incaísta con lo indigenista-2 es un cambio en la dirección de la mirada, que se desplaza del pasado cultural al "presente no arqueológico", de los muertos a los vivos. Sin embargo el indigenismo-2 también contiene una vena de gusto incaísta, muy fuerte en la arquitectura [2] y en la gráfica [3], donde funciona como un intento de **revival** (con pocas excepciones, el descubrimiento estético de lo pre-incaico, que siempre ha sido enfrentado a lo incaico, es un asunto de élites de los años 30, que recién se difunde y consolida en los 50). La forma Inca parodiada o falseada que acompaña al negocio turístico de los pasados decenios -los llamados "colmenazos", por la Calle Colmena, donde se empezaron a exhibir para la venta- es de algún modo la estilización final a la que llega la versión indigenista-2 de lo incaico, un estilo acogedor y sumamente maleable. La aproximación indigenista-2 a lo incaico (la original, no su versión turística) es una ruptura con la aproximación de los modernistas peruanos al tema, pero la

visión modernista es su inevitable referente. Era inevitable también que la visión indigenista-2 de lo incaico apareciera como una reacción a la modernista. Para los modernistas (más o menos 1880-1920) el incaísmo es, más que la presencia directa de una ideología o de un sentimiento, la sombra de un estilo romántico de época, formado por impulsos locales y de fuera, y quizás también la huella de un gusto. No un "gusto ideológico nacionalista", insistimos, sino un dato estructural romántico, en el sentido de elemento necesario par configurar el carácter romántico de un movimiento cultural en el s. XIX. A pesar de la lista de libros, cuentos, poemas o versos modernistas dedicados a tratar de lleno o a frisar lo incaico, una relación que incluye a las principales figuras del movimiento [4], la atención que los modernistas prestaron al tema vale más como gesto que como corpus o como posición. El comentario a lo incaico no me parece el aspecto más memorable en la obra de ninguno de estos autores [5]; pero la coincidencia, vale decir la presencia, merece cierta atención, al menos la de este breve capítulo. Entre otras cosas porque la estética de lo incaico, el real o sus versiones **faux**, apenas ha sido estudiada.

El tema conductor de lo incaico en la cultura peruana de este siglo es el de la articulación de pasado y presente, como el tema de la peruanidad ha sido el de la disyunción de pasado y presente, y entre formas del presente. En este aspecto los modernistas peruanos fueron consecuentes y profundos intérpretes del establishment criollo (pasado incaico sin presente), como luego lo fueron a su manera los indigenistas-2 (presente indígena sin

pasado). Ya desde antes del modernismo peruano **incas** se encuentra bien diferenciado de **indios**, en la medida en que lo estético puede intentar diferenciarse de lo social, y lo histórico de lo actual. Los indigenistas-2 no entran a explorar esta brecha, sino simplemente la ignoran.

Luego tenemos la manera como cada uno de los discursos -- modernismo e indigenismo-2 -- incorpora lo incaico. El tema incaico parece una presencia natural en la vertiente patriótico-militar del modernismo local [6], pero quizás no tanto en su vertiente romántica [7]. Sin embargo la forma de tratar lo incaico corta a través de ambas facetas del modernismo, arrastra a precursores y epígonos, y revela un patrón único de acercamiento, que es lo que más arriba hemos llamado la sombra de un estilo. Ese estilo participa de y se encuentra en los orígenes de un gusto que llega hasta el período indigenista-2 [8] y que luego se pasma en su intento de ocupar espacios centrales de la cultura dominante nacional, y que la mirada retrospectiva de este otro fin de siglo permite definir cada vez mejor [9]. Ya en 1924, a los 83 años de edad, el poeta romántico longevo y adjornado Asciclo Villarán escribe "Cora", un "melodrama incaico" con partes que muestran bien aspectos de la unidad de percepción de lo incaico en las letras peruanas":

> !Oh Dios de los Incas, que das luz al día!
> ¡Admite a los pueblos su ofrenda de amor,
> Recibe los himnos de grata armonía
> Monarca Divino del Orbe Hacedor!
> Las altas montañas reflejan la lumbre
> Que luce, brillando la nieve eternal,
> Parece diamantes en gran muchedumbre
> Que envías al Andes, Tú, Ser Inmortal!
> Contempla que humildes, postrados de hinojos,

Tus hijos te adoran, espléndido Sol;
Destruye iracundo, convierte en despojos
Al que hoy nos oprime, sangriento español.
De tantos horrores, de cruel cautiverio,
Librarnos disponga tu Real Majestad,
Restaura, Dios justo, feliz a tu imperio,
Que ruega llorando le des libertad.
Que broten los campos los frutos preciados,
Y vea dichosa venir la Nación,
Los bienes que anhela, los dones ansiados...
¡Te imploran los Incas les des protección! [10]

En el indigenismo-2 lo incaico no es lo central, y mucho menos lo natural, sino un esfuerzo retrospectivo, que aparece de cuando en cuando, muy de paso en un discurso que va para otro lado. ¿Sólo están distanciándose de los modernistas en el manejo del tema? ¿O su celo pro-indígena los hace evitar, incluso de manera inconciente, la odiosa comparación con el pasado que hace pensar en la decadencia? ¿O No olvidemos que la materia estética del indigenismo-2 en la poesía, la plástica, y la música, es el presente que busca incorporarse a los espacios centrales de la nacionalidad.

El incaísmo no es sólo como un contenido sino además una manera particular de evocación de esa particular antigüedad, con deudas parejas respecto de necesidades de exotismo en el hemisferio norte y en el propio Perú. Sin duda el interés por cubrir literariamente la parte autóctona del pasado nacional es casi una particularidad peruana en el modernismo latinoamericano [11]. Este acercamiento a lo incaico ayuda a definir en el pensamiento modernista una faceta que constituye un momento menor en la historia de nuestras ideas culturales. Me refiero a una suerte de pre-indigenismo que recoge algunas de las ideas del s.XIX sobre el

incario, o a una manifestación local de un exotismo internacional practicado por el romanticismo europeo. En cambio el indigenismo-2 rechaza el exotismo, con toda razón, puesto que la idea misma de exotismo es la negación de su postulado nacionalista, y además es su némesis estética. Su objetivo fue presentar lo indígena como algo funcional a la nacionalidad. Digamos que buscó recomponer un país incompleto añadiéndole una porción negada de la nacionalidad. Fue una recomposición negociada: a diferencia del indigenismo político, no hay reclamos directos a nadie en el indigenismo-2, sino solo la presentación de personajes, de virtudes, y evidencias positivas en general. Incluso el patetismo, que hubiera podido hacer las veces de un reproche, es sistemáticamente evitado. Es mucha la insistencia en una fuerza racial de lo indígena surgida de su carácter puro. No deja de ser extraño que el argumento de la pureza racial haya sido usado para contrarrestar el discurso racista local.

El gusto del indigenismo-2 es pedagógico y replicante de la monumentalidad del Qosqo Inca, y en esa medida estamos ante una estética de la propuesta. En consecuencia las suyas son formas cargadas, símbolos de una ideología no explicitada. El indigenismo-2 recoge de lo incaico la idea de la fuerza, entendida a través de sus avatares de lo tosco, lo rotundo, lo anguloso, o lo granítico. En cambio el modernismo no había buscado presentar evidencia ni propuesta alguna. Casi sin excepción, las relaciones de la literatura modernista con lo incaico se sostienen sobre una primera capa de enfoques convencionales, versiones poetizadas de la

historia oficial, y el manejo del pasado como una suerte de gran juguetería. El aporte del modernismo fue tratar de envolver en un clima de leyenda los temas de lo peruano no-hispánico (por entonces un tema muy menor, incluso en la panoplia del exotismo) de origen colonialista y de lo peruano no criollo. Esto lo hizo parodiando siguiendo la manera como había tratado el romanticismo europeo al pasado medieval, y en menor medida siguiendo las aproximaciones del neo-clasicismo al pasado greco-romano. Pero aquí en el Perú, acaso por falta de convicción y de datos, el romanticismo de la leyenda antigua se tuerce y se convierte en una suerte de confianza en la vulgata histórica, mezclada con un hálito gótico. Esto es evidente en **Baladas peruanas**, de Manuel Gonzáles Prada, una presentación "convencional" de lo incaico, tomada mayormente de Garcilaso. En **Baladas** el influjo de lo extranjero y de lo oficial distorsiona y enajena lo local, haciéndolo inoperante y disfuncional al proceso cultural dominante peruano, sin capacidad de violentarlo y enriquecerlo, como sí logró hacerlo en cierto modo el indigenismo-2.

La influencia del Garcilaso historiador asoma en casi todas las versiones modernistas de lo incaico. La vemos en la visión que tiene Abraham Valdelomar de lo pre-incaico como un espacio de barbarie:

> "El magnífico pueblo que mañana verás desfilar ante la majestad del Inca, con sus vestidos suaves orlados de oro, en cuyas **injus** ríe el color y brilla la luz, fue un día abominable muchedumbre de bárbaros, semejantes a los que aún se ocultan tras los bosques de los **Antis**" (V:233)

El anterior es un párrafo prácticamente arrancado del Libro I de **Los comentarios reales**. La misma idea garcileña de la "abominable muchedumbre de bárbaros", con el mismo énfasis de Garcilaso en los sacrificios humanos, aparece en Gonzáles Prada:

> Las razas enemigas
> Al viento arrojan un clamor de paz:
> Blanduras de hombre, por encanto surgen,
> En almas de chacal.
> Cesa el horrendo, humano sacrificio
> Que destrozados ruedan del altar
> Los ídolos de sangre: el Sol domina
> Como suprema y única deidad (:408-9)

¿Por qué asumen los modernistas la perspectiva de esta crónica? Una explicación obvia es que se trataba de la fuente más difundida de información sobre el tema, y que las crónicas con versiones diferentes o los descriframientos arqueológicos más sofisticados todavía no circulaban en esa época. Rafael de la Fuente (1968:37) dice que "Chocano mira lo incaico y preincaico con el parlero asombro y la procelosa codicia del conquistador español". De la Fuente apunta a la manera cómo lo incaico en literatura, también en el modernismo, conduce hacia el orden establecido. Pero también está diciendo que nadie realmente logra capturar lo incaico en la literatura, que no hay una obra verosímil con este tema, y esto incluye a cronistas como Garcilaso, y a los autores que vinieron después de de la Fuente. Se trata de un tema literario lleno de implicancias y que no es necesario, en el sentido filosófico, para la literatura peruana, afirma de la Fuente. De José María Eguren dice que "**el triste monte andino** de **Incaica** es la **huaca**, en tierras

de Pachacamac, dios de **yungas**; y andino es apenas adjetivo de semejanza; y el crepúsculo que allí rojea es el inmenso estivo de la marina; y el poema todo es detestable, por incaico o preincaico" (:349). En sus conclusiones dice de la Fuente que "Nuestra forma, si deja afuera al indio, no expresa en lo escrito ni bien ni bastante al criollo" (:359). Desde su mirador oligárquico marginal, Adán sabe de lo que está hablando: no hay posibilidad de una relación personal con los Incas, solo de una mediada. Esta "inorganicidad del incaísmo" también se advierte en otra influencia importante: el romántico y liberal Ricardo Palma, cuyas **Tradiciones peruanas** introducen localmente la idea de lo incaico como material de la leyenda.

La visión modernista de lo incaico busca la reivindicación de lo local por el lado de la dignidad de lo hierático, insistiendo en que los Incas no pudieron ser humillados. Esto funciona como una suerte de premio consuelo de la historia, y como la asunción de algo así como un valor numantino de resistencia hasta la inmolación entendible por occidente, frente a un telón de fondo de individualismo romántico. No se explica por qué, pero en esta inhumillabilidad, a menudo asociada con los "salvajes libres" en la literatura romántica y en la posterior, los modernistas parecen estar planteando la importancia del gesto en la historia, una lección operática si las hay. Quizás hay una influencia de la representación de los pueblos no occidentales de la antigüedad en las artes plásticas, que se traduce en lo monumental, inmóvil, intocable, inalcanzable y telúrico de lo andino. La idea de base es

fijar a los Incas en el pasado de manera definitiva, evitar que sean contagiados por el presente, algo que los humillaría en sus descendientes, para quienes en efecto la vida ha sido una lucha cuesta arriba por sobrevivir biológicamente y mantener la dignidad histórica al mismo tiempo. La palabra clave en esto es el orgullo:

> me dan las selvas vírgenes sus arpegios
> y su orgullo los Incas" (Chocano:128).
>
> [El Qosqo como] con un magnífico aburrimiento que era
> de un gran orgullo, pero de un gran dolor, (Chocano:272).
>
> La ciudad de los Incas, que los siglos resiste
> desde su orgullo inmóvil..." (Chocano:578).

El orgullo aquí funciona en varios aspectos: como atributo del poder antes de la derrota y como negativa a ser avasallado por esta. Aunque a veces el orgullo cambia de lugar, trasladándose de alguna manera a la relación, como en "majestad Inca y orgullo de español" (Chocano:141). Pero en esto quizás hay también un intento de explicarse el aparente hieratismo de toda la cultura andina ya bajo la República.

Este orgullo atribuido a lo incaico, de raíz cronista y oficial en el modernismo, lleva la marca de un romanticismo conciliador y autodestructivo. En los modernistas peruanos la idea romántica de antigüedad y la idea de antigüedad romántica hacen que lo incaico de inmediato evoque lo gótico, en los dos sentidos de la palabra, como lo temprano medieval europeo y como lo esperpéntico. Por ejemplo en el tratamiento que da Valdelomar a lo incaico en "un aterciopelado manto de pieles de murciélago" (:233), o cuando presenta a un pueblo entero que se entierra vivo a sí mismo (con la

misma metáfora implícita en Sumaj, el personaje que entierra a su propio pueblo, incluidos sus seres más queridos) (:220, 224). González Prada (V:428,456) insiste en el filicidio como una forma de evitar la esclavitud, en lo que constituye para él una suerte de traslapo del Inca histórico y el indígena contemporáneo. También en "La tristeza del Inca" de Chocano un Inca se entierra (:242) y a una momia el poeta le dice:

> preferiste la solitaria tumba a
> los zarpazos del inmortal León" (:273).

Este romántico elogio al suicidio ajeno recorre también el poema "Incaica" de Eguren, en que dos "nobles indias núbiles" mueren luchando, "trágicas y felinas" al borde de un río, y el autor se pregunta si no es porque

> guardan la promesa al padre Sol muriente
> de purpurar fatales del río la corriente?
> ¿Pachacamac que elige las almas turbulentas
> espera en las espumas las vírgenes sangrientas?
> (Eguren: 97).

En un vals de este siglo, "Mi Perú", de Manuel Raygada, la idea de la auto-inmolación reaparece:

> Tierra del sol,
> donde el indómito Inca,
> prefiriendo morir
> legó a mi raza
> la gran herencia de su valor.

La palabra "indómito" ya había aparecido en González Prada para describir al derrotado cacique Hanco-Huallo (:433).

Las ideas implícitas en el tratamiento de estos Incas orgullosos, tanáticos, suicidas, bajo tierra, son básicamente tres:

de verdad nacional. No se sabe que este deseo de producir consistencia haya tenido éxito en caso alguno. Un ejemplo de los límites de esta postura histórica oficial a desgano es este fragmento de una exploración del tema incaico que hace Alejandro Peralta en 1934:

> TAWANTINSUYO
> es la palabra inmensa en la merienda
> Hombres mujeres sembríos un tropel de caminos el sol era el Padre Igualador
>
> Un día unos hombres blancos aliento de pólvora mataron al Inca vinieron a emponzoñar la alegría de millones de hombres unidos la tierra era para todos
>
> Esos hombres cercaron la tierra
>
> Ninguno de ellos sabía del sabroso pan repartido cada uno era un tremendo buscador de oro i los fraternos obreros y campesinos de la Nación Kampa cargaron como bestias Pero lucharon i luchan como en los mejores tiempos de Maita Kapak
>
> Había que trabajar i morir de hambre con el Inca el trabajo cantaba en la tierra i en los hombres
>
> Después llegaron los Libertadores
> hombres blancos y armas potentes
> cayeron sobre los otros hombres blancos i entonces fue la fiesta de las proclamas vistosas (:33-34)

II

Hemos visto lo incaico en el modernismo como aceptación de la versión oficial. Pero el aporte propiamente modernista al tema es la presentación de lo incaico con los rasgos de una alucinación colectiva, como un conjunto de personajes básicamente operáticos que dan la impresión de estar guiados sólo por la estética de la

tragedia. Lo que produce la alucinación es el gran número de ideas recibidas del extranjero o reforzadas por él, y que desafían el sentido común local. Me refiero, por ejemplo, al intento de construir en los Andes anteriores al S.XVI como un mundo cerrado, como era vista la edad media europea en el s. XIX, o la asociación de lo incaico con lo cósmico, lo puro. Esto último es algo que el indigenismo-2 recoge.

El incaísmo, como ya se dijo, es también un prurito romántico europeo, que funciona como una suerte de exotismo reflejo, probablemente simultáneo a una contraparte orientalista [12]. Vemos, pues que las recíprocas "obligaciones" de la mirada modernista local frente a la percepción simultánea de un pasado incaico y un presente autóctono son: a) la constatación y el lamento de la decadencia, y el no querer participar de ella; b) la escisión de la mirada entre la realidad y la ficción; c) el impulso integrador de una visión de mestizaje nacional. Concha Meléndez (1961), citada por Fell (1973) añade a estas obligaciones la idea que "De Bolívar al más humilde de los poetas, la fascinación dorada del imperio inca ejerció su encanto utópico". Fell (:118) entiende esto como un intento de "rescatar la grandeza".

La versión romántica europea de lo incaico, tal como aparece en los poemarios, las óperas, las obras de teatro, es la imagen de lo exótico indefinidamente maleable, en verdad intercambiable con un "universal exótico" que es un "otro" colonial cultural del s. XIX, forjado sobre la base de las primeras visiones del indígena "no nacional" en el s.XVI [13]. Esto se advierte en la vacuidad de la

anécdota, que cede el paso al rasgo de estilo que no reconoce límites en el realismo: los dibujos de Juan de Tschudi (1851), por ejemplo, tienen una línea de trazo que los equipara con el México o el Egipto de la antigüedad. También las remembranzas poéticas del peruano emigrado y casi parnasiano Nicanor A. Della Rocca de Vergalo (1879) indeterminan lo incaico. Un poema como "La coya"(:86), escrito en francés y rimado con esfuerzo, es un claro adelanto de esta faceta indeterminadora del modernismo, y del propio estilo poético del movimiento:

> Sumisa, está de pie en la orgullosa cumbre de los Andes,
> Y, como una inmensa estela de guirnaldas,
> Su sueño imperial planea en el cielo joven y fresco, y
> el éxtasis ilumina a fondo sus pálidos rasgos. Sus mano
> de nieve sostienen una flor amarilla, Y se ve,
> sobre sus pies diminutos, un halcón joven somnoliento,
>
> Su pescuezo gris erizado sin tregua por el viento.
> Aunque [illegible] aún se advierte una gota de azul.
> Ella lleva en la frente la corona bizarra
> Del pájaro sagrado de plumaje tan raro
> Que hay castigo de muerte para el insensato que lo capture.
> Coya, sin duda Pachacamac sigue siendo grande;
> Pero te exilia a las cumbres helada,
> Y ahora estás formidablemente flagelada
> Por la ventisca sangrante y el ala del cóndor
> Mientras [illegible] horizonte,
> Se ve Caxamarca sobre la llanura madrastra,
> Y el Cotopaxi, orgulloso y bello como un dios,
> Arrastrar sus penachos de fuego por el fondo del cielo
> (Trad provisional. M.L.)

Pero a diferencia de lo que sucede en la construcción de lo "oriental", como la estudia Edward Said (1979), la Europa no española nunca intentó asimilar al Perú a su propia cultura romántica de manera integral, es decir por lo menos haciéndose

cargo del pasado y del presente a la vez, ni lo incluyó parcialmente, como pasó un poco con México. En esta medida el Perú se mantuvo al borde de la imaginación europea, incluso más al borde que México. Said habla de una elaboración europea, detrás de la cual hay la sombra de la razón de Estado colonialista. No es lo que sucede frente a lo incaico, que no tiene nexos funcionales con la cultura del Estado peruano contemporáneo, como sí sucede en el mundo islámico, por ejemplo. La otra diferencia es que, contrario a lo que le sucedía a Gerard de Nerval, quien lamentaba que ha medida que viajaba iba expulsando lugares exóticos de ;su imaginación y almacenándolos en su memoria (carta a Gautier, citada en Théophile Said:100), lo Inca ya no puede decepcionar, solo maravillar a quienes desean ser maravillados.

La maleabilidad paródica de lo incaico en la imaginación romántica extranjera se ve en textos como **The Inca Princess**, del norteamericano M.B.M. Tolland, o **Le livre de Incas** de della Roca de Vergalo. En la plástica, por ejemplo, es notorio el parecido de la escenografía del cuadro "Los funerales de Atahualpa", pintado por Luis Montero en la segunda mitad del s.XIX, con las escenografías egipcias de la "Aída" de Verdi,[14] sobre todo las columnas del fondo del templo y el atuendo de las ñustas. Montero busca un escenario monumental, solemne, operático, de alguna manera universal, en el sentido de indeterminado. El romanticismo europeo vió a los Incas como pretexto de un cambio de localidad y de vestuario, sin demasiada especificidad, como personas a quienes había que buscarles algunos rasgos característicos aceptables, puesto que

habían ocupado un espacio colonizable.

Los países del hemisferio norte desarrollan dos miradas diferenciadas sobre el Perú. Una sobre su pasado, otra sobre su presente: el modernismo asimila esta duplicidad y acepta mirar a los Incas a través de ella, a falta de una seguridad en la propia mirada. A veces lo que se da no es necesariamente la aplicación de una mirada específica sobre lo incaico, sino que se traslada pantográficamente a lo incaico miradas que previamente habían constituido otros exotismos. Comentando la presencia de lo incaico en **Los hijos del sol** de Valdelomar, Sánchez (1969:350-51) afirma que, "No solo se trata de reflejar 'la vida del imperio incaico' (...) sino que se ve claramente el propósito de embellecerla, de presentarla con relieves y colores semejantes a los de su alfarería, para que rivalizarán con la amenidad y policromía de los cuentos sobre Bizancio y la Baja Atenas que hicieron célebres a Pierre Louys (**Afrodita** y **Les chansons de Bilitis**) y a Flaubert (**Salambó** y **La tentación de Saint Antoine**)".[15]

La diferencia entre indigenismo-2 y modernismo ante lo incaico se configura en términos de cuatro espacios distintos:

1. Como espacio de la realidad: para el modernismo el pasado Inca hace de "parte por el todo" de lo andino, sobre todo a partir de las versiones de Garcilaso y Palma. Allí los términos de la leyenda incaica son que ella realmente existió y que no se advierte posibilidad de que vuelva. Habría que explorar en qué medida lo Inca es inconcientemente abordado como el tema de un Estado en descomposición terminal. Lo "peligroso", incluso estéticamente

peligroso en una parte del inconsciente peruano, es la idea de otro Estado, el horror del **pachacuti**, es decir una suerte de "Estado Frankenstein", rearmado de trozos muertos e incapaz de ser controlado desde el presente, como en el mito de Inkarri. La idea de dos civilizaciones, la Inca y la del Perú, asentadas sobre una misma tierra convierte en el s.XIX a la arqueología, y a su prima académicamente boba, la minería, en la actividad central del conocimiento histórico. La poesía modernista sobre el tema las evita a ambas, y opta por la idea de versión autorizada antes que por la de evidencia. Esto supone el planteamiento de una realidad "de piedra" frente a la esencial irrealidad política y ciudadana de una República que en el siglo pasado tenía resistencias a reconocerse públicamente como hija de lo colonial [16].

En cambio no hay alucinación incaica en el discurso plástico y literario indigenista, que tiende a alejar la vista de lo pre-hispánico, para concentrarse en una imagen del presente. En cambio la arquitectura sí se dirige directamente al pasado monumental, con fuerte énfasis hacia más atrás de lo incaico; aquí sí hay una clara alucinación, no de los valores o las formas como sucede en el modernismo, sino del sentido mismo de la forma pre-hispánica, a la que se considera un orden arquitectónico viable en el s.XX.

2. Como espacio de valores que pretenden ser una alternativa a los contemporáneos; en esta medida es también un espacio de propuesta ética romántica, con Cahuide como símbolo del suicidio heróico y del radicalismo del gesto, un remoto pariente de Werther. También está la leyenda sobre una vida idílica anterior a la

Conquista, producto en parte de la leyenda negra [17], y en parte de las ideas iluministas sobre el buen salvaje. Esta leyenda es tomada por la República como alegato americanista y antihispánico. La exaltación de lo prehispánico también se conforma como un espacio del nacionalismo sin riesgo, es decir de la estratificación social legitimada, y sin sub-texto racial.

3. Como espacio de la ficción: la "leyenda incaica más grande que lo nacional" satisface una necesidad al crear las sensaciones de pasado remoto y lugar indeterminado.[18] Esto debe ser visto a la luz de la idea de que la tradición andina era oral:

> Imperios
> que han dejado profundas las huellas de su paso
> por la sombra en que hierven fábulas y misterios"
> (Chocano:577).

El que lleva la ficcionalidad de lo incaico a su clímax es Valdelomar, quien presenta una visión del incario como una alucinación colectiva con un telón de fondo operático, con gran insistencia en una coreografía de desfiles. Otro ejemplo de lo incaico como procesión, estructurada por una suerte de escritura automática, la tenemos en "Imperio", de Chocano, parte de la serie "La tierra del sol":

> Cuarenta mil esclavos abrieron el camino
> del Cuzco a Cajamarca, por donde el Inca va:
> su padre, el Sol, le alumbra, y el regio peregrino
> devora millas, leguas... y siempre más allá.
> Cojín le dio una alpaca cual áureo vellocino;
> escala hízole el brazo de quechua y aimará:
> detuvo el anda; y ágil y firme en su destino,
> saltó sobre los hombros en que apoyado está.
> Tejiendo muelles danzas las indias van delante;
> detrás, van los soldados de aspecto fulgurante;

el Inca, envuelto en oro, simula una visión.
Y sobre aquel camino que el sol aviva en llamas,
como lo hiciese una boa de fúlgidas escamas,
se va desenroscando la lenta procesión... (:148)

Lo notable de este tipo de poemas es que no parecen chocar con una visión establecida contemporánea de lo incaico en la literatura o en la plástica. Hoy mismo el poema se siente anticuado, pero no tiene reemplazo. Un cuento como "Camino hacia el sol" , de Valdelomar, parece salido de un Hollywood local, todo armado de piezas occidentales, con gran insistencia en los "pájaros multicolores". Sánchez (1969: 357) atribuye este gusto por las procesiones incaicas a una parodia de Gabriel D'Annunzio La idea de la leyenda es también la de lo inconocible objetivamente.

4. Como espacio del estilo: en esto termina siendo una modalidad menor de orientalismo, y un estilo que le debe algo a lo griego (lo pastoril, lo ético, lo reflexivo), algo a lo romano (lo monumental, lo militar, lo imperial), algo a lo medieval europeo (lo misterioso, lo gótico). Frente a todo esto, y aun frente a los tres espacios anteriores, es imposible no ver la serie de poemas "Nostalgias imperiales", de César Vallejo, como la advertencia irónica y el despertar a la realidad que cierra el ciclo del modernismo en el tema.

En los paisajes de Mansiche labra
imperiales nostalgias el crepúsculo (Vallejo: 26)

¿Es la alucinación incaica precursora del indigenismo-2? Se ha asumido que el indigenismo-2 fue también una reacción contra el

escamoteo de la imagen del hombre autóctono "real", en el sentido de actual. Sin embargo el incaísmo también postulaba a su manera que era posible un tratamiento cultural solvente de lo no-hispánico. Su propuesta implícita es la a-historicidad de lo andino, algo que el indigenismo-2 rechaza, pero termina practicando a pesar suyo.

La alucinación de los indigenistas-2 fue el intento de desaparecer la visión modernista de lo incaico, o sustituir lo incaico por lo indígena en la topografía de la cultura dominante criolla, algo que no se había hecho siquiera con los primeros entusiasmos libertarios de la independencia. La poesía indigenista-2 prácticamente no menciona lo incaico. Sin embargo los campesinos bucólicos de la poesía indigenista o personajes como el "Varayoc de Chincheros", de Sabogal, toman a lo andino por fuera de contexto e historia. De alguna manera lo devuelven a una idea de grandeza hierática de lo incaico.

En realidad la gran línea divisoria en este tema es siempre el presente inalcanzable, frente al cual se define la esencia de lo nacional.

NOTAS AL CAP. 3

1. Véase el número extraordinario de la revista **Hora del hombre**, dedicado a José Sabogal en 1957, a un mes de su muerte. Esta reunión de textos es lo más parecido que hay a un manifiesto indigenista en la artes, sobre todo el texto de Jorge Falcón, "Perú y Sabogal sin ismos".

2. Véase, por ejemplo, la casa de Julio C. Tello en la calle O'Donovan de Miraflores, o la casa de Luis Enrique Galván en la calle Merino de Lince, o el Museo Arqueológico de la avenida Alfonso Ugarte de Breña.

3. José Sabogal puede ser considerado un gráfico más incaísta que indigenista, y esto se aplica en general a la gráfica del indigenismo-2 (diseño tipográfico en **Amauta** o **La Sierra**, por ejemplo, o diseño de mobiliario). No olvidemos que el descubrimiento de la parte que hoy es más popular del arte preincaico es un asunto de fines de los años 20 y comienzos de los 30, recién plenamente reconocido en los 40 a partir de la Peña Pancho Fierro y en los 50 por Emilio Rodríguez Larraín y Fernando de Szyszlo . En cambio lo incaísta está allí todo el tiempo.

4. Manuel González Prada le dedica al tema virtualmente todo **Baladas peruanas**, un libro que el autor dejó inconcluso e inédito y que Luis Alberto Sánchez rescató para las **Obras Completas** (1988); José Santos Chocano le dedica varias docenas de poemas, en **Alma América** (1906) y en **Primicias de Oro de Indias** (1934); César Vallejo en su libro parcialmente modernista **Los heraldos negros** (1918) aborda el tema, y volverá a él más adelante; Abraham Valdelomar tiene un libro de narraciones completo sobre el tema, **Los hijos del sol**, aparecido en revistas; luego están los modernistas o autores en transición al post-modernismo peruanos que tocan el incario más de pasada, como tema en sí mismo o como metáfora, como José Gálvez elípticamente en dos líneas de su poema a los obreros; o el poema "Incaica", de José María Eguren.

5. Aunque podría argumentarse que "un blanco aventurero o un indio emperador", en "Blasón", está entre los versos más repetidos y populares de Chocano.

Univ. Nac. Mayor de San Marcos
Facultad Letras, Ciencias

6. Aparte de Chocano, marchan por esta vertiente patriótico-militar José Gálvez, Enrique Bustamante y Ballivián, Asciclo Villarán (incluso más patriótico que modernista). Para una selección de modernistas patriótico-militares del continente, véase Juan Boix Ferrer (antólogo), **Heroicas, poesías épicas de los más notables poetas hispanoamericanos**, Lima, Biblioteca de La Prensa, 1918.

7. Para descripciones del modernismo peruano en su faceta romántica, véase: Monguió, 1954, y Sánchez, 1951.

8. En su espléndida crónica **Los imperios del sol** (Brasa-Thorndike, 1996, 232pp.) Guillermo Thorndike menciona el salón incaico que hace erigir Augusto B. Leguía en Palacio de Gobierno en 1921. Thorndike desarrolla el significado de que una colonia extranjera -- los japoneses -- donara el primer monumento a Manco Capac en la república. "Entonces [Leguía] llamó a su amigo Enrique Mogrovejo (...) y otros artistas, Piqueras, Sabogal, Elena Izcue, Vinatea Reinoso, y un grupo de arquitectos produjeron el proyecto de un inmenso salón en apenas dos semanas (...) Estaba decorado con grandes murales y dibujos ornamentales incaicos y coloniales" (:39).

9. Sobre un proceso con algunos puntos comunes inexplorados, como fue el neoclásico, véase Mario Praz (1982).

10. Para un comentario y citas de textos literarios de tema incaico en la independencia, véase de la Puente, 1992: 266-26.

11. Para una visión de conjunto del modernismo latinoamericano, véase los trabajos de Iván Schulman, Rafael Gutiérrez Girardot, Angel Rama, Noé Jitrik y Aníbal Gonzáles.

12. Sobre esto véase Gustavo Buntinx 1993, en especial la parte "Las 'cordilleras' de Humboldt y sus 'habitantes' en Laso".

13. **The Indian Queen** (1663), el drama de John Dryden y Sir Robert Howard, mezcla personajes incaicos y aztecas, y hace colindar sus países; el general incaico se llama Montezuma (Palm 1990:7).

14. Para un comentario a este cuadro, véase Miró Quesada (1983). Debo esta idea a Franklin Pease.

15. **El pueblo del sol** (1924), de Augusto Aguirre Morales, es la otra cara, realista y social, de la moneda de **Los hijos del sol**. A pesar de esto Sánchez no tuvo empacho en sugerir que Aguirre Morales le había robado el manuscrito de la novela a Valdelomar. Aguirre Morales es también autor de **La justicia de Huayna Capac** (1916), que Sánchez llama "un mural flaubertiano". Sobre este novelista, véase Arroyo (1995).

16. No hay casi alucinación incaica en la plástica, en la poesía, o en la narrativa indigenista-2, que más bien tienden a alejar la vista de lo pre-hispánico, para concentrarse en una imagen de lo presente abierto al futuro. En cambio la arquitectura y la música sí se dirigen directamente al pasado monumental, la primera con fuerte énfasis hacia tiempos anteriores a lo incaico (Inka y Chavín parecen ser los pilares de esta monumentalidad). Aquí si hay un claro proceso alucinatorio, no en el terreno de los valores, sino del sentido de la forma prehispánica, a la que sus autores consideran matriz de un orden arquitectónico viable en el s.XX

Necesariamente Inca en lieu de india, pero igual.

Algunos ejemplos de arquitectura incaísta:

1. Casa Galván: empezada a construir en 1930, fue terminada hacia 1938. Se trata básicamente de un chulpa de dos pisos, cuyo primer piso es el hall circular de entrada, con una serie de cuartos que llevan a una huerta. Tanto el portón de entrada como la puerta principal son de fierro forjado con diseños pre-hispánicos: el primero es una suerte de abstracción Inka y el segundo una versión de la estela de Chavín. El hall circular tiene hornacinas trapezoidales con vitrales de colores, locetas con un diseño pre-hispánico, un friso en yeso con una greca prehispánica a todo color. Una sala interior y el comedor repiten este esquema, con objetos artesanales utilitarios ad-hoc construidos para eso, un poco en la idea de William Morris. La idea es vivir en lo pre-hispánico. Inkawasi (el nombre está sobre una placa de bronce en la entrada) fue construida por Luis Enrique Galván, un educador amigo de José Carlos Mariátegui, sobre una urbanización para empleados públicos iniciada por el presidente Augusto B. Leguía entre Santa Beatriz y Risso. Según su hijo, se decidió por el estilo Inka en respuesta al Castillo Rospigliosi, una extravaganza que parodia un castillo medieval europeo, ubicada frente al terreno de Galván. El propietario no era arquitecto ni constructor, pero hizo la casa él mismo, con ayuda de un español que firmó los planos. La idea original, que nunca se concretó, era hacer una casa por ambientes culturales: Nazca, Paracas, Chavín, etc.

-\casa \Tello en O' Donovan.

- Casa en Lince de chica de periodismo. Es una edificación pequeña de dos pisos con un frontis de diseños Chavín
- Museo en Alfonso Ugarte
- Casas en Jesús María.

Véase la nota 20, p.310 de Basadre 1979 para una lista de textos que aportan a la teoría de una arquitectura hispanoquechua.

17. Un ejemplo temprano y rotundo de esto es el drama **The Cruelty of the Spaniards** (1656), de William Davenant, uno de los pilares fundacionales de la llamada "leyenda negra" sobre los españoles en América.

18. Como ejemplo de indeterminación, José Guillermo Nugent (1992) menciona la difundida idea del carácter "milenario" de la cultura incaica, cuando el Qosqo, por ejemplo, es una ciudad menos antigua

que Berlín. El texto de Nugent es un buen desarrollo de las consecuencias sociales a las que aportaron fenómenos como la alucinación incaica.

CONCLUSIONES

1. El indigenismo-2 no es una ventana abierta desde y sobre lo andino que corresponde al período ubicado entre los años 20 y los 40, sino parte del proceso de desarrollo de la cultura criolla en el Perú. Sin duda los indigenistas-2 buscaron incorporar aspectos de lo andino a la conciencia nacional, para de esa manera cancelar una fractura percibida por ellos como racial, étnica, clasista y cultural. Pero si bien muchos de los logros creativos fueron de primera magnitud en la literatura, en la plástica y en la música, el resultado transformador de ese esfuerzo en el plano más amplio de la cultura misma fue muy pobre. El indigenismo-2 no solo fue convertido en un nuevo oficialismo por los sucesivos gobiernos que fueron de Augusto B. Leguía a Manuel A. Odría, sino que además un par de decenios después de surgido fue dejado atrás por el medio cultural, en beneficio del cosmopolitismo y la preocupación urbana que marcan el clima cultural de la segunda postguerra. La esfera del indigenismo-2 es la esfera de la cultura de las capas medias urbanas peruanas en proceso de expansión.

2. La cultura criolla ha ido creando con el tiempo un espacio común de tratamiento de lo autóctono, que consiste sobre todo en una aproximación indiferenciada, en la que se mezcla e indetermina

aspectos muy distintos del fenómeno. En consecuencia la visión de lo andino se fue volviendo una "visión agregada", parte de un acervo cultural cumulativo, que combina ecléctica mente diversos puntos de vista y unifica con el privilegio de una mirada exterior diversos fenómenos esencialmente distintos. Sin embargo para nosotros es sustantiva la diferencia entre el indigenismo político y el indigenismo-2, lo cual no sólo supone establecer que el segundo no es faceta ni epígono del primero, sino que incluso obliga a considerar la posibilidad de que el segundo sea objetivamente reacción contraria al primero. Asimismo, a pesar de que se encuentran en situación de secuencia histórica y contigüidad cronológica, el indigenismo-2 no es una continuación del incaísmo en la cultura, ni viene a ser tampoco su faceta moderna.

3. El indigenismo-2 se ha beneficiado, desde que apreció, de un tratamiento crítico ampliamente favorable, y la matriz común de este fenómeno ha sido una combinación de solidaridad con los sujetos del tema que trata y de reconocimiento de su importancia como movimiento creativo. Sin embargo también ha sido constante, desde el inicio, el señalamiento de las limitaciones del indigenismo-2 respecto de la tarea de devolver lo autóctono a un lugar central en la cultura peruana, de hacer justicia cultural. Pero los críticos no advirtieron que esto último no estaba entre los objetivos del indigenismo-2, que no fue un movimiento de redención de lo autóctono sino un desplazamiento de la cultura criolla hacia un tema de su periferia. En este sentido el impulso

de construcción de lo indígena de los años 20 a 40 sigue la misma lógica que el impulso de incorporación de innovaciones extranjeras de los años 40 a los 70. Más aun, si algo tiene de novedoso el indigenismo-2 como planteamiento cultural, no fue su construcción de lo indígena, sino su propuesta de un crisol de la nacionalidad a partir de una confluencia nacionalista de la variedad.

4. El indigenismo-2 es un fenómeno de **reversión** cultural, en que un conjunto de miembros del sector más moderno de la cultura peruana reacciona ante la llegada de la modernización transnacional trasladando su interés a la parte más tradicional de esa cultura. En ese sentido se trata de un intento de replantear la identidad del sector moderno de la cultura peruana, haciendo hincapié en su condición no-hispana, mestiza y provinciana. Tampoco en este aspecto tuvo éxito el proyecto, puesto que el grueso de la cultura peruana se movió en virtud de la idea mariateguiana del cosmopolitismo como camino de transición hacia lo nacional. La reversión no debe ser confundida con la **resistencia**, que se enfrenta la llegada de nuevas propuestas socio-culturales (modernizadoras o no) de manera directa (lo cual el indigenismo-2 no hizo), ni con la **rearcaización**, que es un efecto producido cuando una cultura es transportada a un contexto social sin capacidad de sostenerla.

5. A pesar del contenido vanguardista de muchas de sus

manifestaciones, el indigenismo-2 no puede ser visto como una de las ramas del proceso de aceptación peruana de la modernización, sino una reacción a él. Esto no le impidió ser arrastrado por toda la deriva modernizadora del primer tercio del siglo, pero sí supuso que lo sobreviviente del indigenismo-2 no es una supuesta esencia indígena, sino un conjunto de efectivos rasgos modernos. Es posible advertir en el movimiento una disociación con la idea misma de lo autóctono, producida por la incapacidad de asumir concientemente el carácter tradicional y hasta fundamentalista de sus causa artística. No sólo sus indígenas aparecen como una impostación criolla (o mestiza, como han dicho algunos), sino que la relación misma del indigenismo-2 con ellos constituye una construcción en los campos artístico, social y del sentido general.

6. Acaso el problema mayor del indigenismo-2 fue su incapacidad de modificar los términos del eje de lo autóctono/no autóctono (indio/no indio), es decir el carácter de representación construida de lo que se llama **indígena**, y que viene a ser en realidad una sustancia indefinible desde cualquier lugar que no sea el estado de la conciencia criolla. No hay, propiamente hablando, indígena en el proceso de la cultura peruana, y referirse a él equivale a poner en marcha una doble desaparición: eliminar la realidad de lo no-criollo en una categoría que opera como un **flatus vocis**, y luego eludir los rasgos atribuidos a esa realidad construida a la hora de tratarla como tema artístico. La cuestión

de fondo de este eje a partir del cual se constituye lo indígena es el Estado. Por eso al plantearse como asunto a un indígena contemporáneo, el indigenismo-2 se ve obligado a presentarlo aislado de todo contexto (incluido el que podría parecer más neutro, como el paisaje), cosa que no sucede con el tratamiento pre-indigenista-2 de lo incaico. Indio incaico/indio no incaico es una antinomia clave para entender el indigenismo-2.

7. La concepción indigenista-2 del paisaje es la de su negación, en el sentido de postergación al segundo plano y de síntesis en lugar de desarrollo de sus elementos. Su aproximación a lo incaico es desde muy lejos, debido a la fobia del movimiento al exotismo; el indigenismo-2 no practica el incaísmo, y privilegia el horizonte de la contemporaneidad. La concepción indigenista-2 de lo autóctono es la de una totalidad sin fisuras, con una realidad cultural funcional a las necesidades del criollismo, propuestas alternativas en el plano de los valores y un estilo propio en el terreno de las formas.

APENDICE 1

Tabla de coincidencias entre la política y las obras indigenistas.

1909:	se funda la Asociación Pro-Indígena	
1914	Sublevación campesina en Puno	
1919		Primera muestra de Sabogal en Cusco
1920	Comité pro-derecho indígena Tahuantinsuyo	**Cuentos andinos**, de Enrique López Albújar
1921	Primer Congreso Nacional Indígena	
1922	Patronato de la raza indígena	
1923	Levantamiento campesinos en Huancané y La Mar	
1926	Se funda el grupo Resurgimiento en Cusco	**Kollao**, de A. Peralta Se funda el **Boletín Titikaka**
		Falo, de Emilio Armaza
1927	Se inicia polémica del indigenismo	Primera muestra de Sabogal en Lima Termina el **Boletín Titikaka**
1928		**Parábolas del Ande**, de Nazario Chávez y Aliaga
1932		Sabogal asume la dirección de la Escuela Nacional de Bellas Artes
1935		**Agua**, de José María Arguedas
1937		**Nuevos cuentos andinos**, de

1938 ELA

Los perros hambrientos, de Ciro Alegría

1941 **El mundo es ancho y ajeno**, de Ciro Alegría

1943 Discurso de Sabogal en homenaje que recibe en La Cabaña, Lima

APENDICE 2

MUSICOS

Daniel Alomía Robles
Theodoro Valcárcel

Piezas de tema andino:

El cóndor pasa, zarzuela de Alomía Robles, escrita en 1913, con texto de Julio Baudouín y Paz. Anti-yanqui, de tema minero.
El indio, sexteto de Alomía Robles (1929)

El resurgimiento de los Andes, de Alomía Robles.

Canción india para violín y piano, de Alfonso de Silva, inspirado en la gama pentafónica.

Estampas del ballet Suray Surita, de Theodoro Valcárcel, de 1939
Kachampfa, 30 cantos del alma vernacular, De las cordilleras vengo, de Valcárcel

NARRADORES

Augusto Aguirre Morales (1888-1957)
Ciro Alegría
Enrique López Albújar

PLASTICOS

Camilo Blas [Alfonso Sánchez Urteaga] (1903-
Camino Brent (1909-1960)
Julia Codesido (1883-1979)
Ricardo Flórez (1889-
Alejandro Gonzales (Apurimak) (1900-
Jorge Vinatea Reinoso (1900-1931)
José Sabogal (1888-1956)
Mario Urteaga (1975-1957)

POETAS

Emilio Armaza

Enrique Bustamante y Ballivián
Nazario Chávez y Aliaga
Mario Florián (1917-
Guillermo Mercado (1904-1983)
Luis Nieto
Alejandro Peralta (1899-1903)
Arturo Peralta (Gamaliel Churata) (1897-1969)
Luis de Rodrigo
Emilio Vásquez

PUBLICACIONES

Boletín Titikaka,
La Sierra, mensual, 1927-1930.

APENDICE 3

Operas y otras piezas musicales de tema incaico

Alzira (estrenada en Nápoles, 1845), de Guiseppe Verdi, con libreto de Sergio Cammarano, a partir de la tragedia de Voltaire **Alzire, ou Les Américains (1736)**. Fracasó en su puesta original. Alzira es una princesa inca prometida a Zamoro, un noble inca, pero obligada a casarse con un conquistador español. Zamoro conduce una insurrección sin éxito contra los españoles, y en la ceremonia nupcial apuñala al español, quien lo perdona en su último suspiro. El **Concise Oxford Dictionary of Opera, CODO**, menciona más no detalla otras óperas sobre el tema de Zingarelli (1794), Roszisky (1794), Nicolini (1796), Manfroce (1810) y un **pasticcio** de Nasolini y otros (1796).

La forza del destino (estrenada 1862, en San Petersburgo), de Verdi, con libreto de Francesco Maria Piave. Su contacto con lo incaico es que Don Alvaro, el asesino accidental del padre de su prometida, es hijo de una princesa inca.

Atahualpa (estrenada en Génova, 1875; en Lima en 1877), de Carlo Enrico Pasta. el **CODO** la declara la primera ópera peruana. Malena Kuss ("La primera representación de 'La muerte de Atahualpa' en el teatro lírico: historia y ficción") hace notar que el libretista, Antonio Ghislanzoni, "fue, ante todo, un ardiente patriota, lo cual explica su evidente identificación con el tema de la opresión al pueblo indígena peruano" (:13).

Ollanta, de José Maria Valle Riestra, libreto de Federico Blume para su estreno en 1900 (con poco éxito, dice Pinilla) y luego modificado por Luis Fernán Cisneros para la versión de 1920.

Atahualpa, de Valle Riestra, 1906, con texto de él mismo, pero sólo hay un primer acto.

Illa Cori o la conquista de Quito por Huayna Capac, de Daniel Alomía Robles. Pinilla la asigna a la música popular, más bien.s/f. Se trata de un ballet-ópera

Suite incaica y **En las ruinas del templo del sol**, de Valcárcel

Ocho variaciones sobre un tema incaico, de Chávez Aguilar, 1925

Cinco preludios incaicos, de Chávez Aguilar 1926

Ollantay (1926), del argentino A.L. Schiuma (1885-1963).

Cajamarca (1928) de Ernesto López Mindreau utiliza la escala pentafónica en su segundo acto.

Las vírgenes del sol, de Schiuma, 1939.

BIBLIOGRAFIA

Alegría, Ciro

1941 **El mundo es ancho y ajeno**, Santiago de Chile, Ercilla,

Arguedas, José María

1957 "José Sabogal y las artes populares", **El Comercio**, Suplemento Dominical, Lima, 21 abr.

1950 "La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú", **Mar del sur**, Lima, xx.

1970 "Razón de ser del indigenismo en el Perú", **Visión del Perú**, Lima, No.5:43-45. [Hay una segunda parte que aparece en el libro de Alberto Escobar sobre Arguedas de 1984]

1975 **Formación de una cultura nacional indoamericana**, México, Siglo XXI, 198pp.

1987 **Obra completa**, Editorial Horizonte, Lima ficha de la obra completa.

Argullol, Rafael

1982 **El quattrocento**, Madrid, Editorial Montesinos.

Arroyo Reyes, Carlos

1996 **Augusto Aguirre Morales y el incaísmo modernista peruano**, Lima, Mosca Azul, 1995

Aguirre Morales, Augusto

1924 **El pueblo del sol**, Lima, Ediciones Garcilaso.

Basadre, Jorge

1931 "El Perú en el arte de José Sabogal", en: Basadre, 1979.

1979 **Perú problema y posibilidad**, Lima, Banco Internacional del Perú, 420pp. Tercer edición, con un apéndice: "Algunas reconsideraciones cuarentaisiete años después".

Benjamin, Walter

1955 **Oeuvres, II Poésie et revolution**, París, Denoel, 290. El texto citado es "París, capital del s. XIX". Hay versión en castellano de Era/Imprenta Madero, México, edición no venal.

Berghe, Pierre L. van den y George P. Primov

1977 **Inequality in the Peruvian Andes. Class and Ethnicity in Cuzco**, Missouri, University of Missoury Press, 323pp.

Bofil, Guillermo

1987 "Los pueblos indios, sus culturas y las políticas culturales", **en:** García Canclini ed., 1987:98-123)

Böhringer, Wilfried
1982 "Der Indigenismus in Peru", **Iberoamericana**, Frankfurt, No.1:58-77.

Bonneville, Henry
1961 "L'indigenisme literaire andin", **Les langues néo-latines**, No.157:5-61, París

Buntinx, Gustavo
1993 "Del 'Habitante de las cordilleras' al 'Indio alfarero'. Variaciones sobre un tema de Francisco Laso", **Márgenes**, Lima, Año VI, No.10/11:9-92

Buntinx Gustavo y Luis Eduardo Wuffarden
1987 **Mario Urteaga, 1875-1957. Catálogo razonado**, Trujillo, Patronato Festival de las Artes de Trujillo, 122pp.

Bustamante y Ballivián, Enrique
1930 **Junín**, Ed. del autor, 75pp.

Carrión, Enrique
1992 "Marmontel y Bausate", **Histórica**, Lima, Vol.XVI, No.2:295-303. [contiene una relación de todas las ediciones francesas y traducciones de Marmontel 1777]

Carrillo, Francisco
1966 "La temática indigenista en las **Baladas peruanas**", en **Baladas peruanas**, Lima, Ediciones de la Biblioteca Universitaria, 5-10.

Casado Navarro, Arturo
1984 **Gerardo Murillo. El Dr. Atl**, México, Unam, 246pp.

Castelnau, Francis de
1852 **Antiquités des Incas**

Chocano, José Santos
1987 **Obras escogidas**, Lima, Occidental Petroleum Corporation, 620pp.

Cleaver, Eldredge
1968 "Initial Reactions on the Assasination of Malcolm X", en: **Soul on Ice**, Nueva York, Delta, 210pp.

Cornejo Polar, Antonio
1980 **La novela indigenista. Literatura y sociedad en el Perú**, Lima, Lasontay, 92pp.
1994 **Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas**, Lima, Editorial Horizonte, 244pp.

Davis, Thomas M. Jr.
1971 "The Indigenismo of the Peruvian Aprista Party: A Reinterpretation", **The Hispanic American Historical Review**, Vol. LI, No.4, nov.

Degregori, Carlos Iván, Mariano Valderrama, Augusta Alfajeme y Marfil Franke
s/f **Indigenismo, clases sociales y problema nacional**, Lima, Ediciones Celats, 252pp.

Della Rocca de Vergalo, Nicanor
1879 **Le livre des incas**, París, Alphonse Lemerre editeur, 178pp.

Deustua, José y José Luis Rénique
1984 **Intelectuales, indigenismo y descentralismo en el Perú, 1897-1931**, Cusco, Centro De Estudios Rurales Andinos Bartolomé de las Casas, 132pp.

Elmore, Peter
1993 **Los muros invisibles. Lima y la modernidad en la novela del s.XX**, Lima, Mosca Azul Editores/Caballo Rojo Ediciones, 230pp.

Eguren, José María
1974 **Obras completas**, Lima, Mosca Azul Editores, 560pp..

Escajadillo, Tomás
1972 **La narrativa de López Albújar**, Lima, Conup.
1981 "Para leer a Mariátegui: 2 tesis sobre los 7 ensayos", en: VVAA, **7 ensayos, 50 años en la historia**, Lima, Biblioteca Amauta:57-138 [la segunda tesis es sobre el indigenismo].
1994 **La narrativa indigenista peruana**, Lima, Amaru Editores, 334pp.

Escobar, Alberto
1965 **Patio de letras**, Lima, Ediciones Caballo de Troya, 300pp.

Estenssoro, Juan Carlos, Enrique Pinilla y Raúl Romero
1988 **La música en el Perú**, Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica, 286pp. [La parte sobre el s.XX es de Pinilla]

Falcón, Jorge
1957 "Perú y Sabogal sin ismos", **Hora del hombre**, Lima. Número extraordinario a la memoria del pintor.

Fell, Eve-Marie
1973 **Les indiens. Sociétés et idéologies en Amérique Latine**, París, Armand Colin, 268pp.

Flores Galindo, Alberto
1986 **Buscando un Inca: identidad y utopía en los Andes**, La Habana, Casa de las Américas, 404pp.

Florián, Mario
1945 **Urpi (canciones neokeshwas)**, Lima, Ediciones del Ministerio de Educación Pública, 104pp. (comparte la edición con **Puna**, de Luis de Rodrigo, y **Charango** (Romancero cholo), de Luis Nieto).

Franco, Carlos
1990 "Impresiones del indigenismo", **Hueso húmero**, Lima, feb, No.26:44-68.

Fuente Benavides, Rafael de la
1968 **De lo barroco en el Perú**, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 398pp.

Fuenzalida, Fernando
1974 "Poder, raza y etnia en el Perú contemporáneo", en: **Realidad nacional**, Lima, Inide, vol I.

Gallagher de Parks, Mercedes
1948 "Cezanne, Picasso, Sabogal y la empatía", en **La mentira azul**, Lima, Editorial Lumen, 1948.

García, Uriel

1973 **El nuevo indio**, Lima, Editorial Universo, 240pp. [Primera edición es de 1930]

García Canclini, Nestor, ed.
1987 **Políticas culturales en América Latina**, México, Grijalbo

González Prada, Manuel
1988 **Obras**, Lima, Ediciones Copé, siete vols. 1.[**Baladas peruanas** aparece en el vol. 5:389-468].2.["Nuestros indios" aparece en el Vol III]

Gros, Christian e Ivon Le Bot
1982 "Notes sur l'ideologie politique latino-americaine et la question indienne", **Centre National de la Recherche Scientifique-CREDAL**, París, documento de trabajo No.23, 56p.

Guevara, Pablo
1987 "La guerra de los cien años. Una periodificación diferente de la poesía peruana", **La República**, Lima, jul 26:24-27.

Hadjinicolaou, Nicos
1973 **Historia del arte y lucha de clases**, México, S.XXI, 231pp.

Instituto Indigenista Interamericano
1990 **Política indigenista (1991-1995)**, México, III, 158pp [básicamente un balance realizado por José Matos Mar]

Instituto Sabogal de Arte
1986 **José Sabogal**, Lima, 40pp. y 24 láminas.

Kristal, Efraín
1991 **Una visión urbana de los Andes. Génesis y desarrollo del indigenismo en el Perú:1848-1930**, Lima, Instituto de Apoyo Agrario, 224pp.

Lauer, Mirko
1976 **Introducción a la pintura peruana del s.XX**, Lima, Mosca Azul Editores, 180pp.
1977 "¿Por qué no nos vimos?. El paisaje peruano", **La Imagen**, Lima, 13.1.
1982 **Crítica de la artesanía. Plástica y sociedad en los Andes peruanos**, Lima, Desco, 176pp.
1989 **El sitio de la literatura. Escritores y política en el s.XX peruano**, Lima, Mosca Azul, 170pp.
1989a "Notas sobre plástica, identidad y pobreza en el Tercer Mundo", en **Debate abierto, tradición y contemporaneidad en la plástica del Tercer Mundo**, La Habana, pp.19-27.
1990 "Máquinas y palabras: la sonrisa internacional hacia 1927", en **Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina**, Sao Paulo, Memorial-Unesp, pp.45-66. [Reproducido en **Márgenes**, Lima]
1991 "Minka, un salto en la plástica andina", **Nueva Sociedad**, Caracas
1993 "La pintura indigenista peruana: una visión de los años 90", **en: Voces de ultramar, Arte en América**

Latina y Canarias: 1910-1960 [:73-80], Madrid, Turner Libros, 290pp.

1994 "La mentira cordial", **Debate**, Lima, #74, oct, pp.

López Albujar, Enrique

1920 **Cuentos Andinos**, Lima.

1937 **Nuevos cuentos andinos**, Lima, Populibros peruanos.

Lotmam, Yuri

1990 **Universe of the mind. A Semiotic Theory of Culture**, Bloomington e Indianápolis, Indiana University Press, 286pp.

Lowe, Donald M.

1986 **Historia de la percepción burguesa**, México, FCE, 322pp.

Mariátegui, José Carlos

1926 "José Sabogal", **Amauta**, Lima, No.6:9-10.

1928 **Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana**, Lima, Ediciones Amauta [hemos citado por la XX edición popular, de 1972]

Marmontel, J.F.

1777 **Les incas ou la destruction de l'empire du Perou**, Frankfurt-Leipzig, Henri-Louis Broenner, 208pp. [reeditado en 1991 por el IFEA y la UNMSM, Lima, en un volúmen bilingüe que incluye una traducción al castellano publicada en Barcelona en el s.XIX, y a cuyo autor Carrión (1992) identifica como Jaime Bausate y Meza]

Matos Mar, José

1991 Número especial de **América Indígena**, México, Vol L., ene-mar 1990.

Meléndez, Concha

1939 "La literatura indianista en el Perú de hoy", en: **Memoria del Primer Congreso Internacional de Catedráticos de Literatura Iberoamericana**, México, Imprenta Universitaria

Melis, Antonio

1980 "La temática indigenista en la revista **Amauta** (1926-1930)" en: **L'indigenisme andin; approches, tendances et perspectives**, Grenoble, Université des langues et lettres de Grenoble:47-61.

Méndez, Cecilia

1992 "República sin indios: la comunidad imaginada del Perú", en: VV AA, **Tradición y modernidad en los Andes**, Cusco, CERA Bartolomé de las Casas, pp. 15-41

Miró Quesada, Roberto

1983 "Los nuevos funerales de Atahualpa", **El Caballo Rojo**, Lima, 13-nov:10;11

Monguió, Luis

1954 **La poesía postmodernista peruana**, México, Fondo de Cultura Económica, 251pp.

Montoya, Rodrigo

1987 **La cultura quechua**, Lima, Ediciones Hueso

Nugent, José Guillermo
1992 **El laberinto de la choledad**, Lima, Fundación Friedrich Ebert, 140pp.

Núñez, Estuardo
1938 **Panorama actual de la poesía peruana**, Lima, Editorial Atlántida, 146 pp.

Ossio, Juan
1992 **Los indios del Perú**, Madrid, Mapfre, 304

Palm, Edwin Walter
1990 "El indio como objeto del teatro. El teatro de la restauración inglesa y la ópera de Purcell, **en:** VV.AA., 1990.

Palma, Clemente
1897 **El porvenir de las razas en el Perú**, Imprenta de Torres Aguirre, Lima, 39pp.

Pease, Franklyn
1994 "El pasado andino: ¿Historia o ecenografía?, **Cuadernos de investigación** de la PUC/Instituto Riva-Agüero, 21pp.

Peralta, Alejandro
1934 **El Kollao**, Lima, CIP, 60pp.

Porras Barrenechea, Raúl
1969 "Estudio preliminar", en: Riva Agüero, 1969:I-CLXXXVIII. Firmado en 1955.

Portocarrero, Gonzalo
1987 "El Imperio de los Incas en la divulgación escolar", **Revista Peruana de Ciencias Sociales**, Lima, Vol.I, No.1:70-114.

Praz, Mario
1982 **Gusto neoclásico**, Barcelona, GG Arte, 510 pp.
1979 **Mnemosyne (el paralelismo entre la literatura y las artes visuales)**, Madrid, Taurus, 262pp.

Peralta, Alejandro
1926 **Ande**, Puno, Perú-Sudamérica, Editorial Titicaca, 46pp.
1934 **El Kollao**, Lima, Indoamérica, 60pp. [Prólogo de Enrique Bustamante y Ballivián]

Puente, José Agustín de la
1992 **La independencia del Perú**, Madrid, Editorial Mapfre, 310pp.

Quijano, Aníbal
1978 **Imperialismo, clases sociales y Estado en el Perú 1890-1930**, Lima, Mosca Azul Editores, 138pp.
1992 "Colonialidad, modernidad, racionalidad", **Perú indígena**, Lima, No.29 [reproducido en **Los conquistados**, Heraclio Bonilla ed.]

Quijano, Rodrigo
1993 **Modernistas sin modernidad**, Tésis de Bachillerato, Universidad Católica, Lima.
1995 "Modernistas sin modernidad", **Socialismo y participación**, Lima

Rama, Angel
1975 Introducción a Arguedas (1975:IX-XXIV).
Reissner, Raúl
1982 "Les penseurs d' indiens. Attitudes indigenistes au Mexique apres 1821", **Centre National de la Recherche Scientifique-CREDAL**, París, documento de trabajo No.25, 100pp.
Ribeyro, Julio Ramón
1975 **Crónica de San Gabriel**, Lima, Milla Batres, 186pp. La primera edición es de 1960 (Editorial Tawantinsuyo, Lima).
Riesco, Laura
1994 **Ximena de dos caminos**, Lima, Peisa, 238pp.
Riva-Agüero, José de la
1969 **Paisajes peruanos**, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 290pp. [con un estudio preliminar de Raúl Porras Barrenechea]
Rivera Martínez,Edgardo
1993 **País de Jauja**, Lima, La Voz/Ediciones, 516pp.
Rodríguez Prampolini, Ida
1978 "La figura del indio en la pintura del s.XIX. Fondo ideológico", México, **México Indígena**, número de aniversario, dic:303-319
Rodríguez Rea, Miguel Angel
1985 **La literatura peruana en debate**, Ediciones Antonio Ricardo, Lima, 114 pp.
Rodríguez Saavedra, Carlos
1980 "Pintura y provincias", **Debate**, Lima, No.6:60.
Rowe, William y Vivian Schelling
1991 **Memory and Modernity. Popular Culture in Latin America**, Londres, Verso, 243pp.
Sabogal, José
1943 "Palabras de contestación" a un homenaje recibido en la Cabaña, 21.ago. **En:** Sabogal 1975.
1945 **Mates burilados, arte vernacular peruano**, Buenos Aires, Editorial Nova,, 80 pp.(existe una reedición en Kuntur, Lima, 30 pp.);
1956 **Desván de la imaginería peruana**, Lima, P. & L. Villanueva y Juan Mejía Baca, 1956, 80 pp.
1975 **Del arte en el Perú**, Lima, INC, 162pp.
Said, Edward W.
1979 **Orientalism**, Nueva York, Random House, 369 pp.
Salazar Bondy, Augusto
1965 **Historia de las ideas en el Perú contemporáneo**, Lima, Francisco Moncloa Ed., dos vols.
Salazar Bondy, Sebastián
1965 "La evolución del llamado indigenismo", **Sur**, No.293, Buenos Aires, mar-abr:44-50
Sánchez, Luis Alberto
1951 **La literatura peruana**, Asunción, Editorial Guaranía, VI volúmenes.

1969 **Valdelomar o la Belle Epoque**, México, Fondo de Cultura Económica, 462pp.
1960 **Aladino, o vida y obra de José Santos Chocano**, México, Librería México
1981 **Indianismo e indigenismo en la literatura peruana**, Lima, Mosca Azul Editores, 68pp.

Schama, Simon
1995 **Landscape and Memory**, Nueva York, Knopf, 652pp.

Schwarz, Roberto
1981 **Ao vencedor as batatas. Forma literaria e proceso social nos inicios do romance brasileiro**, Sao Paulo, Livraria Duas Cidades, 170pp.

Sivirichi, Atilio
1946 **Derecho indígena peruano**, Lima, Ediciones Kuntur, 556pp.

Slavsky, Leonor
1993 "Teoría antropológica y políticas indigenistas en América Latina", **Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano**, Buenos Aires, No.14:121-142

Solari, Carlos
1927 "Los últimos cuadros de José Sabogal", **Mundial**, Lima, No.371, jun.

Stein, Steve

Suárez Miraval, Manuel
1959 **Poesía indigenista** [puneña], Lima, Primer Festival del Libro Puneño, 152pp.

Tamayo Herrera, José
1980 **Historia del indigenismo cuzqueño. Ss. XVI-XX**, Lima, INC, 396pp.
1982 **Historia social e indigenismo en el altiplano**, Lima, Ediciones Treintaitrés, 392pp.
1992 **Historia general del Qosqo (Una historia regional desde el período lítico hasta el año 2000**, Qosqo, Municipalidad del Qosqo, tres vols., 951pp. + ilust.

Tamayo Vargas, Augusto
1976 **Literatura peruana**, Lima, Studium, IV ed., dos vols.

Tauro, Alberto
1937 "El indigenismo en la poesía de Alejandro Peralta", Lima, Ediciones Palabra.

Tibol, Raquel
1975 "Recuento del Dr. Atl en el centenario de su nacimiento", **Revista de Bellas Artes**, México, No.19.

Time-Life Library of Art
1974 **The World of Turner**, Verona, 192pp.

Toland, M.B.M.
1886 **The Inca Princess, an Historical Romance**, Londres, J.B. Lippincott Company, 96pp.

Torres Bohl, José
1989 **Apuntes sobre José Sabogal. Vida y obra**, Lima, Fondo Editorial del BCR, 158pp.

Traba, Marta
1975 "Arte de la resistencia", **Eco**, Bogotá, No.81:95-99

Tschudi, Juan Diego de y Mariano Eduardo de Rivero
1851 **Antigüedades peruanas**, Viena, Imprenta Imperial de la Corte y del Estado, dos vols.

Ugarte Eléspuru, Juan Manuel
1953 "Las artes plásticas peruanas en el s.XX", **La Prensa**, Lima, 23.9. Reproducido en la **Historia de la República del Perú** de Basadre.

Urbano, Henrique (comp.)
1991 **Modernidad en los Andes**, Cusco, Centro Bartolomé de las Casas, 300pp.
1992 **Tradición y modernidad en los Andes**, Cusco, Centro Bartolomé de las Casas, 338pp.

Valcárcel, Luis
1925 **De la vida inkaica**, Lima, Editorial Garcilaso, 132pp. [el ensayo "Ars Inka"]

Valdelomar, Abraham
1988 **Obras**, Lima, Edubanco, dos vols. [**Los hijos del sol** está en el vol.2:203-268]

Vallejo, César
1918 **Los heraldos negros**, en **Obra poética completa**, Lima, Mosca Azul Editores, 1983.

Vásquez, Emilio
1933 **Altipampa**, Puno-Surperú, Talleres de la tipografía Fournier, 72pp.
1934 **Tawantinsuyo (poema cósmico)**, Puno, Tipografía Fournier, 20pp.
1940 **Kollasuyu**, Lima, Ediciones Baluarte, 64pp.

VV.AA.
1931 **Asciclo Villarán, su vida y su obra (1841-1927)**, Lima, Imprenta Rojas

VV.AA.
1987 **La polémica del indigenismo**, Lima, Mosca Azul Editores, 178pp. [comp. Manuel Aquézolo de textos publicados mayormente en 1927]
1987a **Gramsci. Le sue idee nel nostro tempo**, Roma, Editrice l'Unita, 206pp.

VV.AA.
1990 **La imagen del indio en la Europa moderna**, Madrid, Consejo Superior de investigaciones científicas, 514pp.

Young, Robert J.C
1995 **Colonial desire. Hybridity in Theory, Culture and Race**, Londres y N.Y., Routledge, 235pp.

Wiesse, María
1957 **José Sabogal, el artista y el hombre**, Lima, 72 pp. más ilustraciones.

Wise, David

1983 "Indigenismo de izquierda y de derecha: dos planteamientos en los años 20", **Revista Iberoamericana**, Pittsburg, No.122:159-169, ene-mar.

1984 "Vanguardismo a 3,800 metros: el caso del Boletín Titikaka (Puno 1926-1930)", Lima, **RCLL**, No.20:89-100.

UNMSM-FLCH
BIBLIOTECA
INVENTARIO 2003
LETRAS
BIBLIOTECA
INV. 2013