

Cuestionamiento al indigenismo plástico peruano: el caso de Camilo Blas en la década de 1920*

Philarine Stefany Villanueva Ccahuana**

[RESUMEN]

Este artículo tiene como objetivos problematizar la naturaleza del movimiento indigenista plástico en el Perú y proponer, a partir de la producción pictórica de Camilo Blas durante la década de 1920, una manera de comprender el desarrollo de las apuestas estético-ideológicas que quedaron simplificadas bajo la etiqueta de “indigenistas”. Nuestra metodología se enmarca en la historia del arte como disciplina, es decir, abordamos la capacidad de expresividad de las pinturas (*Fiesta andina*, *La cashua* de 1924 y *Hogar* de 1926) desde su lenguaje específico y qué dice eso sobre la posición de enunciación del artista dentro de la historia plástica e intelectual peruana. Se encontró que es insuficiente calificarlo de indigenista tal como se concebía en esa década, porque, en vez de evocar al indio del pasado y congelado en el tiempo incaico, Blas lo actualiza dentro de la sociedad mestiza contemporánea. Por tanto, concluimos que existen sentidos que se han silenciado históricamente para sustentar juicios hegemónicos en ese periodo. Estos juicios se enmarcaban en el discurso dicotómico criollo, cuyo mensaje reivindicativo del indio peruano se dirigía a un tipo de indígena ideado fuera de la modernidad. En consecuencia, la representación de indígenas contemporáneos era invisibilizada, por lo que se desvirtuaban proyectos en esa línea, como los de nuestro artista. Nosotros planteamos que, en vez de un proyecto indigenista, él desarrolló un proyecto peruanista en clave moderna y popular, cuyos inicios se advierten desde la década de 1920.

Palabras clave: arte, indigenismo, costumbrismo, mestizaje, Camilo Blas.

doi 10.11144/javeriana.mavae16-2.cipp

Fecha de recepción: 16 de diciembre de 2020

Fecha de aceptación: 22 de marzo de 2021

Disponible en línea: 1 de julio de 2021

- * Artículo de investigación derivado de la tesis doctoral “Construcción de imaginarios nacionales en el movimiento intelectual del norte peruano durante las primeras décadas del siglo XX: Alcides Spelucín, Camilo Blas y José Eulogio Garrido”.
- ** Historiadora del arte y crítica literaria. Licenciada en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, magíster en Arte Peruano y Latinoamericano con mención en Historia del Arte, y doctoranda en Literatura Peruana y Latinoamericana por la misma universidad. Docente de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas. ORCID: 0000-0002-5078-0872. Correo electrónico: philarine.villanueva@gmail.com.



CÓMO CITAR:

Villanueva Ccahuana, Philarine Stefany. 2021. “Cuestionamiento al indigenismo plástico peruano: el caso de Camilo Blas en la década de 1920”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 16 (2): 250-263. <http://doi.org/10.11144/javeriana.mavae16-2.cipp>

Questioning Peruvian Plastic Indigenism: The Case of Camilo Blas in the 1920s

Questionando o indigenismo plástico peruano: o caso de Camilo Blas na década de 1920

[ABSTRACT]

This paper aims to problematize the nature of the indigenist plastic movement in Peru and to propose, based on the pictorial production of Camilo Blas during the 1920s, a way of understanding the development of the aesthetic-ideological proposals that were simplified under the “indigenist” label. Our methodology is framed in the history of art as a discipline; in other words, we address the expressiveness of paintings (*Fiesta andina*, *La cashua* of 1924 and *Hogar* of 1926) from their specific language and what that says about the position of enunciation of the artist within the Peruvian plastic and intellectual history. It was found that it is insufficient to qualify it as indigenist, as it was conceived in that decade, because, instead of evoking the indigenous people of the past, frozen in Inca time, Blas updates it in the contemporary *mestizo* society. Therefore, we conclude that there are meanings that have historically been silenced to support hegemonic judgments in that period. These judgments were framed in the dichotomous creole discourse, whose radical message of the Peruvian indigenous people was addressed to a type of indigenous person conceived outside of modernity. Consequently, the representation of contemporary indigenous people was made invisible, thus distorting projects in this line, such as those of our artist. We propose that, instead of an indigenist project, he developed a Peruvian project in a modern and popular form, which started back in the 1920s.

Keywords: art, indigenism, *costumbrismo*, miscegenation, Camilo Blas.

[RESUMO]

Este artigo tem como objetivo problematizar a natureza do movimento indigenista plástico no Peru e propor, a partir da produção pictórica de Camilo Blas durante a década de 1920, uma forma de compreender o desenvolvimento de estéticas ideológicas que foram simplificadas sob o rótulo de “indigenistas.” Nossa metodologia se enquadra na história da arte como disciplina, ou seja, abordamos a expressividade da pintura (*Fiesta Andina*, *La cashua* de 1924 e *Hogar* de 1926) a partir de sua linguagem específica e o que isso diz sobre a posição de enunciação de o artista dentro da história plástica e intelectual do Peru. Verificou-se que não é suficiente qualificá-lo como indigenista, como foi concebido naquela década, pois, ao invés de evocar o índio do passado e congelado no tempo inca, Blas o atualiza na sociedade mestiça contemporânea. Portanto, concluímos que existem significados que foram historicamente silenciados para embasar os julgamentos hegemônicos naquele período. Esses julgamentos foram enquadrados no discurso dicotômico crioulo, cuja mensagem de reivindicação do índio peruano foi dirigida a um tipo de homem indígena concebido fora da modernidade. Consequentemente, a representação dos indígenas contemporâneos foi invisibilizada, distorcendo projetos dessa linha, como os do nosso artista. Propomos que, ao invés de um projeto indígena, ele desenvolveu um projeto peruano em tom moderno e popular, cujos primórdios podem ser vistos desde a década de 1920.

Palavras-chave: arte, indigenismo, costume, miscigenação, Camilo Blas.

Introducción

Un historiador que no se limite a la simple enumeración y descripción formal de las obras artísticas, sino que, como historiador auténtico, intente conocer y calificar el valor estético-expresivo de tales obras, que procure conocer no solo el qué, de la obra, sino su *por qué* y su *para qué*, está en vías de conocer la significación de las obras artísticas. Entonces y solo entonces, empieza a ser verdadero historiador de arte.

— Juan Plazaola

> En la historia del arte peruano, una de sus figuras representativas es Camilo Blas, seudónimo de José Alfonso Sánchez Urteaga. Nació en Cajamarca en 1903, se trasladó a Trujillo para realizar sus estudios universitarios y, en 1922, viajó a Lima, donde comenzó su formación académica en la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA), recién inaugurada en 1919. Allí conoció a José Sabogal, maestro de la especialidad de pintura, quien se convertiría en su guía y mentor durante toda su carrera artística. Blas llega a la ENBA con una visión nacionalista, que, con Sabogal, líder del movimiento indigenista plástico, se reafirma. Él mismo declaró: “Pintaba mi tierra y mi pueblo, y sin saberlo era indigenista antes de que el movimiento hubiera surgido” (Camilo Blas, citado en Zevallos 1991, 83). Por eso, decidió formar parte del círculo de indigenistas.

La recepción crítica de la época tempranamente encomió la labor de Sánchez Urteaga a través de múltiples comentarios en las revistas culturales de la década de 1920. Por ejemplo, José Eulogio Garrido publicó el artículo “Arte nacional Camilo Blas, pintor” (1926) en que clama: “¡Qué documento más recios, más palpitante, más intencionados y sangrantes estos que el pintor dedica a las escenas y a las gentes mestizas de los poblachos!”; José Sabogal también se sumó con “Arte peruano: Camilo Blas” (1926), en que proclama a su discípulo “el Pancho Fierro de la sierra” (22), por caracterizar de forma satírica la vida andina cusqueña.

Años más tarde, su obra continuó despertando la atención a partir de la publicación de *Tres pintores cajamarquinos: Mario Urteaga, José Sabogal, Camilo Blas* (1991), de Andrés Zevallos; y *Camilo Blas* (2010), de Natalia Majluf y Eduardo Wuffarden. Sin embargo, estos trabajos no pretenden sustentar una hipótesis de lectura crítica, sino que son esencialmente de carácter divulgativo. Desde nuestra perspectiva, representan un aporte a la historiografía de la plástica peruana; no obstante, como señala Patricia Victorio (2010), es importante generar nuevos conocimientos y debates sobre el

arte en el Perú desde la disciplina de la historia del arte (47). La historiadora y crítica del arte afirma que, a pesar de que existe un campo de investigación de las manifestaciones artísticas con rigor científico, se ha mantenido rezagada la publicación y difusión de sus aportes (Victorio 2010, 47-48), y es indiscutible su necesidad, porque “solo la historia del arte estudia la obra desde su propia especificidad” (48), desde su lenguaje artístico propio.

Por lo antes mencionado, buscamos contribuir a este campo de estudio problematizando la naturaleza del movimiento “indigenista” plástico en el Perú y proponiendo, a partir del caso de Camilo Blas, una manera de comprender el desarrollo de las apuestas estético-ideológicas que quedaron simplificadas bajo la etiqueta de “indigenistas”.¹ Con la firme convicción de “que la producción de conocimientos es una tarea compartida, el fruto de la labor acumulada de una comunidad disciplinaria” (García-Bedoya 2000, 14), nuestro estudio continúa una línea de investigación que tiene como referente fundamental al historiador y crítico de arte Luis Fernando Villegas Torres, quien cuestiona la denominación “indigenista” a partir, principalmente, del trabajo artístico de José Sabogal en “José Sabogal y el arte mestizo: El Instituto de Arte Peruano y sus acuarelas” (tesis de licenciatura) (2008) y “Vínculos artísticos entre España y Perú (1892-1929): Elementos para la construcción del imaginario nacional peruano” (tesis de doctorado) (2013).² Nosotros pretendemos enriquecer ese campo de reflexión enfocándonos, primordialmente, en el análisis de la obra pictórica de Camilo Blas, calificado también de “indigenista”.

Dentro de nuestra metodología, es imprescindible abordar la capacidad de expresividad de las piezas pictóricas desde su lenguaje específico, pero también es importante conducir todo ello hacia un nivel más profundo que nos permita vislumbrar el desarrollo de la apuesta estético-ideológica del artista. De este modo, como historiadores del arte, para aproximarnos a la propuesta estético-ideológica de este pintor cajamarquino, nos abrimos camino a partir de la lectura visual de dos óleos, *Fiesta andina*, *La cashua* (1924) y *Hogar* (1926).³ Además, reconocemos cómo sus relaciones con la tradición artística e intelectual del periodo impactan el desarrollo de su propuesta estético-ideológica dentro de un movimiento que el mismo Blas (1969) calificó de “mal llamado ‘indigenista’”.

Una mirada crítica al “indigenismo” plástico peruano

La década de 1920 fue una época de efervescencia ideológica en torno a los proyectos de construcción del imaginario nacional peruano que fue motivada, entre otras razones, por el centenario de la independencia (1821-1921) y por un régimen político a cargo del presidente Augusto B. Leguía, quien se proclamaba defensor de la raza indígena.⁴ En este contexto, surgió una vertiente indigenista hegemónica, cuyo mensaje reivindicativo se dirigía a un tipo de indígena ideado fuera de la modernidad y congelado en el tiempo incaico como fuente de prestigio. Este “‘tahuantinsuyismo’ en la pintura y la literatura”, tal como lo denominó Lauer (2007, 112), limitó la mirada al indígena del pasado concebido idealmente como el verdadero o el más puro.⁵ Un ejemplo de esta conexión con la herencia incaica es la búsqueda de revitalizar el idioma quechua como “principal instrumento de la pureza cultural” (De la Cadena 2004, 94). Así lo revela, por ejemplo, el discurso de Luis Eduardo Valcárcel con motivo de la inauguración del Instituto Histórico del Cusco en 1914:

Nosotros todavía poseemos la maravillosa lengua de los fundadores del *Gran Imperio* [...] la armoniosa lengua de los harawes [...] pero la labor destructiva del vencedor continúa destrozándolo, al punto que ha reducido su vocabulario a quizás solo mil palabras, volviéndolo cada día *más mestizo, haciéndole perder su singularidad filológica*. El instituto proyecta cultivar el Qechua *puro* que todavía se conserva en ciertos lugares y es cultivado por muchos ilustres individuos. (2; cursivas mías)

Valcárcel era uno de los principales voceros nacionales del indigenismo y su propuesta purista desestimaba a todas luces el mestizaje. Bajo su liderazgo académico, “el indigenismo cusqueño dominante propuso la pureza racial como una aspiración nacional” (De la Cadena 2004, 63). Otro integrante de la élite intelectual del periodo, José Carlos Mariátegui, también revelaba una postura antimestiza, ya que leía el mestizaje como exacerbación de los vicios en la síntesis de razas, desde donde invalidaba su papel en la construcción de la nación.⁶

Tanto Valcárcel como Mariátegui definían al mestizo, de acuerdo con lo que percibían en su tiempo, como el indio que se desplaza de su lugar de origen hacia las ciudades, verbigracia, su migración hacia la capital, donde se degeneraban o perdían su valoración cultural.⁷ En palabras de la historiadora Marisol de la Cadena (2004), para ambos moqueguanos, “los mestizos eran indios (campesinos monolingües quechuas) que habían ‘abandonado’ su ambiente natural/cultural y emigrado a las ciudades” (42). En ese sentido, hablar del mestizaje en esa época (una década de suma atención a la cuestión indígena) implicaba la discusión sobre las dinámicas de migración del hombre andino, quien, al hallarse en un espacio cultural diferente, en la costa, gradualmente “cholicaba su estilo de vida” (Klarén 1976, 83). Por tanto, en coherencia con ello, es importante reflexionar en lo que Fernando Villegas (2008) denominó “lo indio en su vertiente mestiza” (22), en vez del mestizaje a secas.

La noción de Villegas se articula con la propuesta del “nuevo indio” (1930) de José José García, quien puso en debate la evocación purista del indígena planteando la idea del “nuevo indio”, tal como tituló su libro de 1930. Su objetivo era recuperar al indio dentro del *continuum* histórico y estudiarlo desde una visión contemporánea, lo cual condujo a su defensa del hombre indio-mestizo como sujeto depositario de la identidad nacional. El ensayista cusqueño introdujo este planteamiento en el campo intelectual peruano desde 1924 con su artículo “El Cuzco de la Colonia”: “no volveremos a ser incas o incaicos puros, pero tampoco continuaremos siendo coloniales, simplemente mestizos” (32).⁸ Esta afirmación, en el panorama cultural del periodo, se contraponía con la posición antimestiza de Luis Eduardo Valcárcel o José Carlos Mariátegui.

Por tanto, si bien la evocación incaísta (o “tahuantinsuyismo”) fue punto de partida común en la época para pensar en la identidad nacional, se configuraron contestaciones que no solo sustentaron la posibilidad de que el indígena sea pensado más allá del referente incaico, sino que también lo actualizaron en su vertiente mestiza. Desde su propia instancia y su particular lenguaje, el pintor Camilo Blas dio legitimidad a este “nuevo indio” en el campo intelectual del momento. Por ejemplo, en *Fiesta andina, La cashua*, retrata al indio del presente evidenciando sus procesos de amestizamiento; no es el indio del pasado.⁹ Allí los personajes del norte peruano presentan rostros con forma elíptica, pintados con la gama de ocre, ojos rasgados y facciones con filos redondeados. En el músico del primer plano, verbigracia, observamos su nariz aguileña, pero es dibujada con contornos curvilíneos. Este modo de delinear materializa en los demás personajes narices y labios más abultados. Como señala Pedro Barrantes en su artículo “Los Andes motivo pictórico: Camilo Blas” (1927), este pintor cajamarquino logró “reproducir sistemáticamente ese completo *sui generis* de morfología anatómica que es nuestro mestizo indo-español (cuyo prototipo cuenta en la estampa rechoncha y mofletuda de nuestros más representativos y edificantes cholos, en cualquier latitud del país)” (40).

Al emplear el término *estampa*, enmarca su trabajo artístico en la construcción de la imagen costumbrista peruana. Ese es un punto esencial para ingresar en su cosmovisión. No es gratuita la elección de la cashua como festividad representativa nacional, ya que, con esta opción, marca también su vínculo con la veta costumbrista. Recordemos que, como señala Luis Fernando Villegas Torres (2008), “los inicios del costumbrismo en el Perú tienen como antecedente la serie a la acuarela de tema peruano realizada por el Obispo Jaime Martínez de Compañón [1735-1797], a fines del siglo XVIII” (75), y una de las costumbres que retrató fue precisamente la cashua. Por tanto, en su óleo, Sánchez Urteaga está actualizando una celebración tradicional y conectando su arte con los precedentes del costumbrismo visual peruano.

El costumbrismo fue un camino válido para Camilo Blas y para su maestro José Sabogal, guiados con el propósito de ir en búsqueda de lo peruano, tal vez motivados, como señala Villegas (2013), por el arte español:

A diferencia del arte vanguardista, preocupado por los aspectos propiamente pictóricos (color y forma), el arte español incluyó el nacionalismo como uno de los criterios de valoración artística en sus exposiciones nacionales de pintura desde mediados del siglo XIX. En ese sentido, lo nacional no renunció al tema costumbrista y esto es lo que Sabogal tomaría del arte español. (179)

Debemos resaltar que, en la construcción del imaginario nacional, la temática andina del costumbrismo no surgió con el movimiento “indigenista”, sino que se desarrolló en el siglo decimonónico con las pascanas de Ignacio Merino y Francisco Laso, que luego sería retomada por el círculo sabogalino (Villegas 2011, 43).

Con la coexistencia del tipo limeño y la del indio, el costumbrismo revelaría, según Villegas (2011), una mirada aglutinante que legitimaría el legado dicotómico virreinal, puesto que la construcción de esa dualidad rememoró el orden colonial que había dividido al Perú en una república de indios y españoles separadas entre sí (43). De este modo, el costumbrismo, aunque incluyó la temática andina, siguió enraizada en el discurso dicotómico criollo de construcción de la identidad peruana. Con esa visión, las propuestas artísticas eran leídas y etiquetadas bajo un solo sello: era indio o era criollo (como sinónimo de costeño o limeño), lo que ocasionaba la invisibilización de algún componente que complejizará un proyecto artístico o la tergiversación para adecuarla a este marco ideológico. Sobre ello, el historiador del arte y crítico Luis Fernando Villegas Torres (2011) describe dos casos representativos:

Para inicios del siglo XX la pintura de Teófilo Castillo fue asociada a las tradiciones peruanas de Ricardo Palma, ilustrador del tiempo virreinal en sus cuadros evocativos. El discurso criollo evadió la representación de sus paisajes (1906), anteriores al tema evocativo virreinal plasmado por el pintor solo a partir de 1910. [...] Lo mismo ocurrió en la segunda década del siglo XX, cuando en la exposición Brandes (1919) José Sabogal sería visto por ese mismo discurso como el pintor de los indios, el pintor de lo feo. Se soslayó la propuesta mestiza [...]. Así, tanto Castillo como Sabogal fueron presentados dentro de la construcción dicotómica. En este sentido, se debe separar la construcción del discurso criollo, que pone en un molde preestablecido la propuesta artística de los pintores peruanos, cuando estos propusieron su visión sobre el Perú. (43-44)

Desde esta mirada sesgada, se etiquetó como “indigenista” a Blas y a todo el grupo sabogalino. Sin embargo, consideramos que el costumbrismo de Sánchez Urteaga trasciende el discurso dicotómico criollo con el que surge en la época decimonónica o, mejor dicho, lo renueva con el afán de representar al indígena contemporáneo y, en ese proceso, dar cuenta de su amestizamiento. En *Fiesta andina, La cashua*, observamos que los personajes

corresponden al tipo indígena mestizo; su vínculo con las montañas rurales es casi imperceptible, pues estas se observan de lejos en una escala muy reducida y parte de la fauna que los acompaña no es representativa del campo, sino que son animales domésticos (gatos y perros) que podrían ubicarse en la urbe. Con estas características visuales, el artista cajamarquino nos presenta el escenario y la tipología indio-mestizo de la costa. En cambio, en *Hogar* (figura 1), apuntaría a un tipo más indígena y del sur andino peruano. En esta pieza pictórica elaborada en Cusco, observamos que las facciones de la madre no presentan los contornos marcadamente redondeados de la tipología anterior, sino mayor linealidad (solo en el caso de los menores se acentúa el volumen de los carrillos para marcar la diferencia etaria desde la composición de las formas); además, sus mejillas, como las de sus hijos, están coloradas o chaposas por, suponemos, el friaje altoandino; y, por último, el animal que los acompaña es uno que correspondería al campo por la utilidad de su carne y leche; deducimos que se trataría de una vaca y no de un toro por la cercanía con la familia (un toro más bien se mantendría alejado en la chacra o resguardado en un corral por su energía y bravura).

En efecto, su propuesta plástica involucraba desde sus inicios al “nuevo indio”, es decir, lo indio desde su vertiente mestiza, pero se lo invisibilizó y, en cambio, solo se apreció la tipología indígena “pura” de su planteamiento. Por ello, al ser una representación más indígena acorde con el epíteto “indigenista” impuesta por el discurso dicotómico criollo, *Hogar* captó mayor atención y no sus demás piezas pictóricas vinculadas a la sociedad indio-mestiza contemporánea. De esta manera, Blas tuvo que experimentar los efectos que conllevaba cargar con ese título. Majluf y Wuffarden (2010) lo describen así:

Dentro de la exposición de 1927 [*Hogar* recibió una] amplia cobertura que le dio la prensa gráfica del momento [...]. Quizá el aporte distintivo de Blas en esta muestra reposaba más en la inclusión de lo mestizo y lo moderno, contradiciendo la imagen atemporal y purista de lo indígena predominante en los cultores del indigenismo ortodoxo. Sus escenas de chicherías y picanterías muestran la presencia de “cholos” o tipos mestizos cuya indumentaria, de “cuello y corbata”, marca una presencia moderna de las clases medias provincianas dentro de la vida serrana, a la que los indigenistas prestaron por lo general poca atención. (95)10

No solo Camilo Blas, sino también José García, visibilizó y otorgó un peso dentro de su imaginario nacional a los espacios de encuentro del nuevo indio como las chicherías. Estos bares populares, al convertirse en portadores de un significado identitario, pasan a ser una figura central en una sociedad que los mantenía en la periferia. Recordemos que estos establecimientos eran marginados por el discurso de la moralidad, tal como expone la historiadora Marisol de la Cadena (2004): “Para salvaguardar la moralidad, las chicherías ubicadas en vecindades decentes tenían que funcionar en patios interiores, lo que evitaría que los vecinos honestos tuvieran que ser testigos de escenas escandalosas” (89). En cambio, los intelectuales mencionados, guiados por un proyecto nacional articulado con la noción del *nuevo indio*, reivindicaron la chichería: el artista cajamarquino la representa en varias pinturas de la década, y el ensayista cusqueño la denomina “caverna de la nacionalidad” (2015 [1930], 217).

Asimismo, ambos cuestionaron la representación estereotípica del indígena vinculada con su carácter melancólico. En el campo intelectual de la época, le atribuían una melancolía inherente relacionada con la tristeza de ser una raza vencida y con la nostalgia de un pasado imperial. En otras palabras, como señala la antropóloga Zoila Mendoza (2006), gravitaba “la idea de que lo contemporáneo andino debía verse como vestigio de lo incaico” (89). Por ejemplo, Luis Alberto Sánchez, en su tesis universitaria de 1920, sentenció: “la melancolía es la esencia de la psicología quechua” (1998 [1920], 37); y Percy Gibson, en su poema “Yanahuara” (aprox. 1910-1920), escribe: “Soñaba allí una noche, y su dolor de puna / ulularon a dúo las quenas de



la Luna, / lívida como el alma doliente de Melgar” (1990, 39). Frente a este imaginario sobre lo indio, Camilo Blas pinta *Fiesta andina, La cashua*, cuyos personajes bailan, comparten viandas y celebran al son de la música. Es un tipo de melodía, que, desde la época precolombina, como señala José García (2015 [1930]), se ha ido reajustando a los tiempos hasta formar parte del “huaino serrano amestizado [...] que acrecienta el sentimiento popular” (113): la cashua es el *allegro* del huaino (112). Por ello, en la pieza pictórica citada, se muestra a hombres y mujeres indio-mestizos, quienes, desde su contemporaneidad, disfrutaban de este baile que actualiza la memoria histórica de sus antepasados y los estimula creativamente a vivirla en el presente y

V
V

Figura 1. Camilo Blas, *Hogar*. 1926. Óleo sobre tela, 83 x 77 cm. Museo de Arte de Lima, Lima. Fuente: Museo de Arte de Lima-Archivo Digital de Arte Peruano (ARCHI), <https://archi.pe> (consultado el 30 de junio de 2020)

proyectarla hacia el futuro. Así, reconocemos que, desde la postura de Blas o García, abordar al indígena desde una visión contemporánea no significó el tratamiento exclusivo del presente como una forma de negación del pasado, sino en ser capaces de advertir el peso del pasado en el presente dentro de un *continuum* histórico.

A pesar de que Sánchez Urteaga retrata al indio desde esta mirada de lo contemporáneo, se le terminó imponiendo el apelativo de “indigenista”; que apuntaba a una visión arqueológica y purista de lo indio. Además, esta denominación también tenía resonancias peyorativas, debido a que surgió en rechazo a este movimiento, porque, como plantea María Wiesse (1957): “¿Qué significaba eso de pintar al Perú, habiendo tantos temas europeos? El Perú no le olía bien a ciertos olores embriagados con las esencias extranjeras” (27). Inclusive, más tarde, con la apertura del Salón de Independientes en 1937, para quienes abogaban por un arte universalista, el término *indigenismo* fue un arma de descalificación, como indica la pintora Julia Codesido (1968), quien, al igual que Camilo Blas, perteneció al círculo sabogalino: “Para combatirlo [a Sabogal] más lo encasillaron en el indigenismo. [Pero] Pintar indios no es ser indigenistas, simplemente es captar el espíritu de una tierra que es nuestra” (42). A ello, la disconformidad de sus integrantes; por ejemplo, Blas, en 1969, declaró: “[nació] el movimiento mal llamado ‘indigenista’; porque, si bien se refiere a lo nativo, puede implicar la exclusividad o preferencia solo por el indio y lo indígena, cuando lo que busca es la exaltación y expresión del Perú integral”. Recién en 1930 y las décadas siguientes, la propuesta peruanista de Sánchez Urteaga se evidenció a todas luces con la representación visual de la costa, sierra y selva; pero los inicios de su peruanismo los encontramos, desde nuestra perspectiva, en la década de 1920, que significó re-pensar continuamente lo indígena dentro del imaginario nacional peruano y, por ello, encontramos obras como *Fiesta andina*, *La cashua* y *Hogar*, que contribuyen a motorizar el debate gracias a las tensiones identificadas en su comparación.

¿“El Pancho Fierro de la sierra”? Una propuesta en debate

Con una mirada atenta a la historia y herencia del arte peruano, el movimiento “indigenista” era consciente de que el Perú había desarrollado un costumbrismo visual que operaba sobre una búsqueda identitaria. Los antecedentes de este costumbrismo se pueden rastrear en el siglo XVIII con las acuarelas de Martínez de Compañón, pero surgió propiamente el siglo siguiente, el XIX. Este tránsito se debió al cambio en sus motivaciones y circuitos. En palabras de Natalia Majluf (2008):

Las acuarelas de Martínez Compañón se integraron a un discurso científico, estrechamente vinculado a políticas más amplias del Estado virreinal; como reconocimiento visual de un territorio, buscaban satisfacer las necesidades de información de la burocracia española. [...] Con el costumbrismo republicano vemos surgir en cambio obras hechas a pedido, definidas por la demanda de un mercado incipiente, en las que la historia natural gradualmente cede paso a la representación de las costumbres. (28)

Por ello, la citada investigadora del arte peruano (2008) concluye que “el costumbrismo surge precisamente en el momento en que la descripción deja de ser privilegio del botanista y del científico, cuando abandona el ámbito cerrado de los círculos intelectuales, para ser apropiado por el comercio de imágenes populares” (28). Es un comercio que tendrá a Lima como mayor mercado de producción por tener un puerto donde confluían extranjeros. Un artista local del periodo que realizaba trabajos para los visitantes foráneos fue Francisco (Pancho) Fierro. Como

referencia del costumbrismo, su obra, basada en la descripción de tipos y costumbres especialmente limeñas, se revalorizó en el siglo XX por conformar una tradición local. En ese sentido, como afirma Villegas (2011), “la creación del costumbrismo peruano fue el primer intento de construcción del discurso de identidad llevado a cabo por la élite criolla, poseedora del poder político desde el siglo XIX” (20). Fue un discurso que “se focalizó en la imagen del Perú basada en Lima, y singularizada en la tapada” (20).

Resulta contradictorio advertir que el costumbrismo seguido por el movimiento “indigenista” tenga sus raíces históricas en lo criollo. Comprendiendo lo criollo, de acuerdo con Majluf (2008), como un término que se convirtió, dentro de un discurso dicotómico sobre la nación desde la época virreinal, “en sinónimo de costeño e incluso de limeño, en oposición a lo indígena y lo andino, constituyendo una subcultura autónoma, que otorga a Lima un lugar tan privilegiado como problemático en la formación de la nación” (17). Lo que estaría planteando el círculo “indigenista,” desde nuestra percepción, es su interés por el costumbrismo en cuanto reivindica la voluntad para afirmar lo propio dentro del ambiente artístico nacional y, en línea con este objetivo, aclaman como figura baluarte a Pancho Fierro.

Así, constatamos que no es gratuita la mención de este costumbrista decimonónico entre los “indigenistas” del siglo XX para enaltecer la labor artística de ellos. Por ejemplo, en 1926, Sabogal proclama a Blas como “el Pancho Fierro de la sierra” (22) por el carácter preciso y recurrente de su obra:

[Sánchez Urteaga] Nos presenta cuadros de la vida criolla cuzqueña vistos con tal penetración y con tan retozón espíritu, que sus cholos viven en sus telas; están moviéndose con tan justo carácter y pintados con tanto gusto y divertida intención, que regocija al espíritu y se aprueba su obra, a lo menos con una agradable sonrisa, si no es con una franca risotada buena, sonora y espontánea. Este Camilo Blas es el Pancho Fierro de la sierra. (Sabogal 1926, 21-22)

Esa mirada aguda de la realidad representada y el sentido de humor son los puntos de comparación entre ambos pintores. Otra similitud es su predilección por representar la masa popular; sin embargo, mientras Fierro, de acuerdo con Villegas (2011), prefiere hacer circular los tipos populares de la ciudad, como la tapada, el aguador, la vendedora de frutas, entre otros (19), Blas trasciende la tipología citadina con la inclusión de personajes andinos. En ello se basó José Sabogal para definirlo como “el Pancho Fierro de la sierra” (1926, 22). No obstante, puede problematizarse esta denominación, porque limita su horizonte geográfico a la “sierra” invisibilizando el interés nacional que Sánchez Urteaga expondrá ampliamente en las siguientes décadas, pero que desde la década de 1920 ya se revela. En 1922, materializó en un trabajo artístico su interés por la presencia de lo negro y lo criollo en la costa: “Es un dibujo al carbón titulado *Nochebuena (Lima)*, una escena nocturna, netamente popular, en la que personajes mulatos y negros se reúnen en torno a una vivandera” (Majluf y Wuffarden 2010, 166). Por eso, convenimos que esta década marcó los inicios de su peruanismo sin el cual sería dificultoso comprender su desarrollo artístico ulterior.

Sumado a lo anterior, podemos cuestionar ese apelativo si atendemos a la siguiente distinción en los elementos figurativos de sus composiciones: mientras las acuarelas del costumbrista decimonónico presentaron a los personajes en sus trajes distintivos sobre un fondo blanco, en la obra pictórica de Blas durante de la década de 1920 existió un interés por mostrar a los habitantes andinos enmarcados en su propio espacio geográfico.¹¹ Ello podría indicar que, en la concepción del medio del artista cajamarquino, habría influido Ignacio Zuloaga, pintor español costumbrista, para quien la representación del medio, al igual que los personajes, era un instrumento para comunicar su proyecto de nación a través de la expresión artística.

Por todo lo mencionado, más que “el Pacho Fierro de la sierra” (22), como lo calificó José Sabogal en 1926, creemos que Blas, desde la década de 1920, podría haberse considerado un peruanista en clave moderna y popular, porque muestra a personajes locales en un ambiente popular desde una visión contemporánea. Por ejemplo, *Fiesta andina*, *La cashua* (1924) retrata al indio del común quien festeja y realiza actividades agrícolas; además, es el indio del presente que, con mayor precisión, lo identificamos con “lo indio en su vertiente mestiza” (Villegas 2008, 22) o el “nuevo indio” (García 2015 [1930]).

Finalmente, podemos afirmar que su búsqueda por “la exaltación y expresión del Perú integral” (Blas 1969), conectada a los sectores populares, se va dilucidando en las siguientes décadas y su visión enfocada en el presente continúa afirmándose en su obra,¹² motivo por el cual se pueden establecer lazos entre cada periodo: “Lo que vincula a esta obra perdida [*Nochebuena* (Lima) de 1922] con sus escenas criollas de los años treinta es precisamente su sesgo popular. [...] En Blas el criollismo se actualiza, se hace contemporáneo, y se hace a la vez enfáticamente popular” (Majluf y Wuffarden 2010, 166).

A modo de conclusión

La obra pictórica de Camilo Blas durante la década de 1920 plantea la representación de tipos etnográficos costumbristas vinculados, fundamentalmente, con lo indio desde una vertiente mestiza. En cuanto se trataba de una visión contemporánea de lo indígena, era una propuesta de ruptura frente al indigenismo hegemónico, que, en su búsqueda por lo nacional, se regocijaba en evocaciones pasadistas del incanato e invalidaba propuestas consideradas menos “puras” de lo indio relacionadas con el mestizaje. Para que el proyecto del pintor cajamarquino cobrara legitimidad en el campo intelectual de la época, se lo enmarcó en el discurso dicotómico criollo, por lo que solo se apreció de su planteamiento la imagen purista de lo indígena y no la visión del “nuevo indio”; así es como se lo etiquetó como “indigenista” invisibilizando su apuesta estético-ideológica integral. Desde nuestra postura, son las mismas obras en su lenguaje específico que nos permiten ingresar en el proyecto del artista con mayor agudeza y sin prejuicios para cuestionar y complejizar la lectura crítica que se les atribuye. A partir de nuestro análisis, podemos afirmar que el vínculo de Blas con el costumbrismo visual peruano trasciende el discurso dicotómico criollo de herencia colonial. Su producción pictórica desde la década de 1920 comenzó a trazar un gran fresco de las opciones estéticas e ideológicas que nutrieron su propuesta peruanista (mal llamada “indigenista”) en clave moderna y popular.

[NOTAS]

1. A continuación, en el caso en que se requiera, extrañaremos entre comillas las palabras “indigenismo” o “indigenista”, porque las consideramos una incorrección conceptual y, por ende, las entrecorrimos para mantener distancia de nuestra propia lectura crítica.
2. Ambas tesis fueron luego revisadas y ampliadas para publicarse en formato libro. La primera se publicó bajo el título *José Sabogal y la escuela peruana mestiza: El Instituto de Arte Peruano (1931-1973)* (2020), y la segunda, *Vínculos artísticos entre España y el Perú (1892-1929): Elementos para la construcción del imaginario nacional peruano* (2016).

3. Leer visualmente lo vinculamos con la noción de *alfabetidad visual* (Dondis 1985, 39), que alude al aprendizaje y la comprensión (“saber leer y escribir”) de los elementos básicos del lenguaje visual. Utilizamos el adjetivo *visual*, porque corresponde al campo de la “visualidad”. Estos conceptos resultan comprensibles cuando se los distingue de lo “visivo” que pertenece al ámbito de la “visión”: “La *visión* es un proceso físico/fisiológico por medio del cual la luz impresiona los ojos y crea sensaciones visivas, [en cambio,] la *visualidad* se refiere a un desarrollo mental a través del cual se procesan conceptos o significados a partir de lo percibido por medio del sentido de la vista” (García 2009, 27).
4. Sin embargo, esta política leguista resultó contradictoria, porque, durante su régimen, conocido como el Oncenio (1919-1930), emergieron diversos movimientos de protesta social. Augusta Alfajeme y Mariano Valderrama (1978) lo explican de la siguiente manera: “Se manifestaba un interés por impulsar el desarrollo del Perú como nación en términos de expansión del mercado interno y en términos de la consolidación de un aparato estatal más fuerte. La expansión del mercado interno, que buscaba una mayor incorporación de la población indígena a la economía como fuerza de trabajo y como productora y consumidora de mercancías, implicaba, en las condiciones concretas de nuestro país, la sobreexplotación de la mano de obra aborígen” (91). Por este motivo, como refiere Carlos Contreras y Marcos Cueto (2013), surgieron los movimientos campesinos “que eventualmente desembocaron en rebeliones como las de Huancané ([en Puno], 1923), [...] La Mar (en Ayacucho, 1923) y Parcona (Ica, 1924)” (252).
5. Entre otras manifestaciones culturales, la literatura y la pintura hallarán el lugar del indio en la mitología e iconografía incaica. En la literatura, se presentaron obras como *La justicia de Huayna Cápac* (1918) o *El pueblo del sol* (1924), de Augusto Aguirre Morales (seudónimo: Itolarres); o cuentos como *Los hijos del sol* (1919), de Abraham Valdelomar. “A esto corresponden en pintura cuadros como ‘El saqueo del Coricancha’, ‘La marcha del Inca’, ‘La adoración del Inca’ o ‘Sangre Incaica’, [los dos primeros de Teófilo Castillo]” (Lauer 2007, 113).
6. No obstante, cabe señalar que el ensayista moqueguano apoyó el movimiento “indigenista” e, incluso, aclamó a su líder como “el primer ‘pintor peruano’ (1927, 9), y “uno de nuestros valores-signos” (1926, 9). Como explica Luis Fernando Villegas Torres (2013), la obra sabogalina ingresaría en esta categoría mariáteguiana, porque “representó un indio digno, mestizo como resultado de la sumatoria de un proceso histórico” (235), y reivindicó sus manifestaciones culturales como el arte popular. En otras palabras, Mariátegui habría observado que, en tanto valor-signo, Sabogal era “el precursor, el anticipador, el suscitador” (Mariátegui 2007 [1928], 229), de mostrar el carácter identitario nacional de aquellos productos culturales (arte popular). Por ello, infiere que “Sabogal reivindicará probablemente este título [de primer pintor peruano] para uno de los indios que, anónima pero a veces genialmente, decoran mates en la sierra” (1927, 9). Además, consideramos que su defensa al proyecto artístico del “indigenismo”, a pesar de su postura antimestiza, sería posible gracias a su apertura por reunir propuestas diversas susceptibles de contribuir y motorizar una estética innovadora, lo cual también se evidenció en el gusto ecléctico de su revista *Amauta*, que incluía el arte contemporáneo local y extranjero (latinoamericano, europeo, asiático).

7. Por ejemplo, Luis Eduardo Valcárcel escribió en su libro *Tempestad en los Andes* (1978 [1927]): “cada personalidad, cada grupo nace dentro de una cultura y solo puede vivir dentro de ella” (109), y si migra de su lugar o cultura original, se degenera, porque “el mestizaje de las culturas no produce sino deformidades” (111). En esta línea, Mariátegui declara: “En su ambiente nativo y en tanto la emigración no le deforme [al indio] no tiene nada que envidiar al mestizo” (1981 [1929], 34); pero, si se desplaza, pierde su valoración cultural, porque “en el mestizo no se prolonga la tradición del blanco ni del indio: ambas se esterilizan y contrastan (1968 [1928], 272).
8. Asumimos la categoría de “campo intelectual” que presenta Pierre Bourdieu en su libro *Campo de poder, campo intelectual* (2002): “[Se comprende el campo intelectual] a la manera de un campo magnético, [pues] constituye un sistema de líneas de fuerza: esto es, los agentes o sistemas de agentes que forman parte de él pueden describirse como fuerzas que, al surgir, se oponen y se agregan, confiriéndole su estructura específica en un momento dado del tiempo” (9). En otras palabras, el campo intelectual presenta diversas fuerzas en tensión, por lo que resulta interesante analizar los procesos de re-configuración que se van desarrollando inevitablemente dentro de él a partir de las confrontaciones y conciliaciones que podemos identificar según el tipo de redes que estemos viendo.
9. El término *cashua* proviene del quechua, cuyo significado es canto y baile; además, históricamente, define un baile tradicional de origen indígena que se practica en diferentes regiones nacionales y de países andinos, como Bolivia y Ecuador. Eso quiere decir que, de acuerdo con su origen, responde a principios del sistema cultural andino; uno de ellos es el *ayni*, que se basa en las relaciones de reciprocidad. Miguel Manríque (2007) lo describe así: “[Finalizado el *ayni*] el poblador que convocó invita a todos a la celebración que va acompañado de comida, bebida y es aún en donde se manifiesta el danzar y bailar de hombres y mujeres al ritmo de la peculiar Cashua. Esta celebración se realiza en gratitud a la ayuda mutua recibida”.
10. La picantería es el lugar donde se sirven platillos que mezcla productos y técnicas culinarias de diversas procedencias culturales, mientras que las chicherías son tabernas de chicha de jora o bares populares (De la Cadena 2004, 90); sin embargo, ambos servicios pueden ofrecerse en uno de esos establecimientos.
11. Cabe anotar que, en las acuarelas que Blas realizó como integrante del Instituto de Arte Peruano (IAP), sí continuó con la tradición del costumbrista decimonónico, tal como manifiesta Villegas (2008): “Es interesante observar que se trataba, como en los tipos costumbristas de Fierro y luego los del IAP [1931-1973], de imágenes de personajes individualizados y ausencia de fondo; resultan irrelevantes los rasgos fisonómicos reales, [...], representaron trajes del pasado” (76).
12. Con ello, no pretendemos negar su interés pictórico por el pasado o, mejor dicho, por la propuesta de un pasado que legitima, de modo creativo, su continuidad histórica en el presente, como en el caso de *Fiesta andina, La cashua*.

[REFERENCIAS]

- Alfajeme, Augusta y Mariano Valderrama. 1978. "El surgimiento de la cuestión agraria y del llamado problema indígena". En *Indigenismo, clases sociales y problema nacional*, de Carlos Iván Degregori et al., 53-107. Lima: Centro Latinoamericano de Trabajo Social.
- Barrantes, Pedro. 1927. "Los Andes motivo pictórico: Camilo Blas". *La Sierra* 1, n.º 8: 39-41.
- Blas, Camilo. 1969. "José Sabogal, guía y maestro". *Gamma: Revista de Artes*.
- Bourdieu, Pierre. 2002. *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Montessor.
- Codesido, Julia. 1968. "Unas manos con raíces". *Caretas*, n.º 1366: 42-43.
- Contreras, Carlos y Marcos Cueto. 2013. *Historia del Perú contemporáneo: Desde las luchas por la independencia hasta el presente*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- De la Cadena, Marisol. 2004. *Indígenas mestizos: Raza y cultura en el Cusco*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Dondis, Donis. 1985. *La sintaxis de la imagen: Introducción al alfabeto visual*. Barcelona: Gustavo Gili.
- García, José. 1924. "El Cuzco de la colonia". *Revista Universitaria*, n.º 44-45: 30-42.
- García, José. 2015 [1930]. *El nuevo indio*. Lima: Universidad Inca Garcilaso de la Vega.
- García, Rafael. 2009. *Iconografía e iconología: Cuestiones de método*. Madrid: Encuentro.
- García-Bedoya, Carlos. 2000. *La literatura peruana en el periodo de estabilización colonial (1580-1780)*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Garrido, José. 1926. "Arte nacional Camilo Blas, pintor". *Varietades* 22, n.º 975.
- Gibson, Percy. 1990. *La poesía en Arequipa en el siglo XX*. Lima: Consejo Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación Tecnológica.
- Klarén, Peter. 1976. *Formación de las haciendas azucareras y orígenes del APRA*. 2.ª ed. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Lauer, Mirko. 2007. *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- Majluf, Natalia. 2008. "Pancho Fierro, entre el mito y la historia". En *Tipos del Perú: La Lima criolla de Pancho Fierro*, de Natalia Majluf y Marcus B. Burke, 17-50. Madrid: El Viso.
- Majluf, Natalia y Luis Eduardo Wuffarden. 2010. *Camilo Blas*. Lima: Museo de Arte de Lima.
- Manrique, Miguel. 2007. "La cashua cajamarquina". *Miguelmanuelmanriquecelis.blogspot*. Acceso el 18 de abril de 2021. <http://miguelmanuelmanriquecelis.blogspot.com/2007/07/trabajo-monografico-danza-carnaval-de.html>.
- Mariátegui, José Carlos. 1927. "José Sabogal". *Amauta* 2, n.º 6: 9-10.
- Mariátegui, José Carlos. 1981 [1929]. "El problema de las razas en América Latina". En *Ideología y política*, 21-86. Lima: Amauta.
- Mariátegui, José Carlos. 2007 [1928]. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Mendoza, Zoila. 2006. *Crear y sentir lo nuestro: Folclor, identidad regional y nacional en el Cuzco, siglo XX*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Plazaola, Juan. 2015. *Modelos y teorías de la historia del arte*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- Sabogal, José. 1926. "Arte peruano. Camilo Blas". *Amauta* 1, n.º 3: 21-24.
- Sánchez, Luis Alberto. 1998 [1920]. *La literatura peruana*. Lima: Instituto Luis Alberto Sánchez.
- Valcárcel, Luis Eduardo. 1914. "Inauguración del Instituto Histórico del Cusco". *El Sol*.
- Valcárcel, Luis Eduardo. 1978 [1927]. *Tempestad en los Andes*. Lima: Universo.
- Victorio, Patricia. 2010. "Reflexiones en torno al estudio del arte del Perú antiguo". *Revista del Museo Nacional* 50: 47-64.
- Villegas, Luis Fernando. 2008. "José Sabogal y el arte mestizo: El Instituto de Arte Peruano y sus acuarelas". Tesis de licenciatura. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. <http://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/20.500.12672/4178>.
- Villegas Torres, Luis Fernando. 2011. "El costumbrismo americano ilustrado: El caso peruano. Imágenes originales en la era de la reproducción técnica". *Anales del Museo de América* 19: 7-67.
- Villegas Torres, Luis Fernando. 2013. "Vínculos artísticos entre España y Perú (1892-1929): Elementos para la construcción del imaginario nacional peruano". Tesis de doctorado. Universidad Complutense de Madrid. <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/33252>
- Wiesse, María. 1957. *José Sabogal: El artista y el hombre*. Lima: Cía. de Impresiones y Publicidad.
- Zevallos, Andrés. 1991. *Tres pintores cajamarquinos: Mario Urteaga, José Sabogal, Camilo Blas*. Lima: Asociación Editora Cajamarca.