Notas

CARLOS TUR*

Hispanismo e indigenismo en la cultura peruana**

La producción cultural hispanista entre 1920 y 1950, si bien constituyó la tónica predominante en el aparato estatal y en el mundo intelectual limeño, en casi todos los territorios se enfrentó con el indigenismo y no siempre con éxito.

En el terreno de la historiografía, por ejemplo, la concepción hispanista tuvo claro predominio y se impuso en estos años un "revisionismo" reaccionario, que cultivaron los historiadores más representativos e impulsaron los intelectuales de la Iglesia. A pesar de constituir esta interpretación el fundamento ideológico del poder limeño, como lo demuestra la estatua ecuestre de Francisco Pizarro erigida en 1942 en la Plaza de Armas, una concepción indigenista moderada se encuentra en algunos libros para enseñanza media.

La intelectualidad hispanista que se agrupaba en la Pontificia Universidad Católica del Perú dio vida también a un peculiar cuestionamiento en el campo de la teoría política. En consonancia con las críticas católica y fascista de los presupuestos del liberalismo democrático moderno, proponía un estado orgánico y autoritario.

Esta teorización era de hecho una respuesta a la necesidad de justificar la dictadura del civil-militarismo y contener la insurrección popular, aunque se especulara sobre los más eficientes regímenes —el falangista español era el modelo— para proveer de una base de masas al estado limeño enfeudado a los enclaves.

En el terreno de las producciones artísticas —pictórica, narrativa, arquitectónica— el hispanismo mostró su condición de cultura vuelta al pasado tanto en lo temático como en lo técnico. Las innovaciones de las vanguardias europeas fueron sencillamente ignoradas por sus intelectuales y las mejores creaciones de este período corresponden al campo del indigenismo pictórico y literario. En arquitectura la regresión al barroco se impuso abrumadoramente en la construcción de residencias particulares; faltaría agregar que este auge contó en su favor con la compulsión estatal: se impuso por ordenanza municipal o elección oficial construir en dicho estilo.

La Escuela Nacional de Bellas Artes fue fundada en 1919 por el último gobierno civilista y tres años después sus maestros más destacados atacan a

* Profesor-investigador del INAH:

**Este trabajo forma parte de una investigación más amplia desarrollada por el autor bajo el título "El nacionalismo hispanista en la cultura peruana 1920-1950".

los *bolsheviks* de la pintura. En esta reacción coincidieron el neo-académico Daniel Hernández, director de la Escuela, como el neo-impressionista Teófilo Castillo. Los primeros trabajos de José Sabogal como "pintor de indios", indicaron en Perú el nacimiento de la vanguardia pictórica, nacionalista e indigenista a la vez.

Pero la preocupación por cierta concepción de lo nacional ya se había expresado en la producción de Castillo. Durante los años de la República Aristocrática, siendo amigo de Ricardo Palma e inspirado en sus *Tradiciones*, pintó una serie de cuadros evocativos de la colonia, con una paleta impresionista. Fue entonces un pintor de inspiración claramente hispanista.

Sabogal y sus seguidores, en cambio, al incorporar al indio y a la Sierra como motivos centrales de su pintura, revalorizan al personaje social más controvertido de la historia peruana, menospreciado por todos los intelectuales hispanistas.

Estos artistas fueron los primeros en enfrentar a la cultura oficial y José Carlos Mariátegui los apoyó como expresión de la necesidad de "peruanizar al Perú". Vanguardismo indigenista, nacionalismo cultural y socialismo revolucionario se encontraban estrechamente asociados a lo largo de los creativos años veintes.

El triunfo de la corriente indigenista a nivel oficial está curiosamente consagrado por la llegada de Sabogal a la Dirección de la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1932. Esta elección por parte del poder pareciera que responde a una necesidad de integrar el nuevo aporte dentro de la auto-percepción oficial y neutralizar así la riesgosa identificación del indigenismo con los partidos políticos revolucionarios.

Los intelectuales hispanistas no tuvieron otra actitud en este terreno que proclamar su elección del "arte por el arte" y, sugerentemente, proponer un contenido heroico y rechazar el "arte proletario", eufemismo para referirse al indigenismo.

La oficialización del indigenismo estuvo facilitada por cierta superficialidad decorativista de Sabogal y por su concepción integracionista del racionalismo artístico.

Para los años cuarenta el programa indigenista ha perdido toda agresividad, toda potencia subversiva y está listo para incorporarse a la pintura oficial. Habría que agregar que la pintura indigenista llegó a ciertas confluencias temáticas con el hispanismo que quizás embotaron su original intención contestataria. Las obras de Camino Brent, por ejemplo, al evocar a un mundo rural y costero, están atravesadas por un hálito romántico no ajeno a la sensibilidad hispanista.

En Julia Codesido, la mejor discípula de Sabogal, se aprecia la lograda combinación entre una típica temática colonial y limeña —*Las tapadas*— y un tratamiento técnico surrealista. Pareciera haberse llegado a una conciliación, a una nueva forma de academicismo. Pero a mediados de los cuarentas la vanguardia ha pasado a otras tendencias.

Mientras la pintura indigenista fue fertilizada por la influencia del muralismo mexicano, no se produjo en Lima algo similar al ciclo de novelas colonialistas que aparecieron en México entre 1914 y 1926.

Durante los años del régimen leguista la narrativa experimentó un acercamiento a la realidad circundante cada vez más profundo y verosímil. Comienza entonces una exploración del mundo serrano e indígena, que tomaría forma en las obras de López Albújar y César Falcón. En particular los libros de este último son valiosos por la innovación vanguardista de sus medios expresivos al servicio de su esencial realismo indigenista.

Estas preocupaciones de perfeccionamiento estético y buceo en la literatura popular y en el folklore tradicional, culminarán en la novelística de Ciro Alegría y José María Arguedas. La producción de estos autores provincianos a partir de 1935 representa la épica de los campesinos serranos o el mundo andino visto desde la intimidad del indio. En 1941, momento culminante de la contra-ofensiva hispanista, Arguedas publica *Yawar fiesta*, magistral exploración de la vida cultural quechua, y Alegría *El mundo es ancho y ajeno*, novela que será premiada en Estados Unidos, sobre la resistencia comunera al asalto del gamonalismo.

Estos autores se convirtieron en el núcleo de un movimiento narrativo vinculado a la tierra, al trabajo agrícola y al habitante nativo, que dominará la literatura peruana hasta 1945.

La sensibilidad hispanista en los años veintes y primeros treintas se refugió en la novela histórica y el relato urbano evocativo, géneros arcaicos y de fuerte sabor romántico.

José Gálvez, de la generación de intelectuales civilistas-modernistas pero de inclinación democrática, fue un discípulo tardío de Ricardo Palma, como lo demostró en sus antañonas evocaciones del pasado de Lima; todavía en 1943, este aristócrata, financiado por la International Petroleum, rechaza implícita y contradictoriamente a la sociedad burguesa y realza míticamente a la ciudad virreinal del siglo XVII.

Esta tendencia evasiva se la encuentra en novelistas menores de las décadas de 1920 y 1930; destacándose entre ellos Angélica Palma, hija del autor de las *Tradiciones*, cultivando un "palmismo" ya sin ironía, descriptivamente pintoresquista y envuelto en la nostalgia de los siglos pretéritos.

La corriente hispanista de espaldas a la vanguardia libró, sin embargo, una verdadera batalla de retaguardia para convertir la obra de Ricardo Palma en expresión popular de su mistificada visión del pasado.

El mencionado escritor fue uno de los fundadores de la literatura republicana y con su vasta producción de *Tradiciones*, elaboró una peculiar "Comedia humana" limeña y virreinal, donosa y ligera.

Habiendo sido un liberal militante y decidido anticlerical, su travieso interés por la colonia a pesar de su satírica intención original lo terminó atrapando, y su visión legendaria y frívola acabó proveyendo a los hispanistas de un arma artística de formidable penetración para asentar una paródica expresión de consenso.

El hecho de que no haya incluido en sus *Tradiciones* a ningún rebelde, a nadie que no mostrara la debida deferencia a las instituciones —con excepción de la mitología milagrosa de la Iglesia— facilitó la maniobra de expropiación hispanista y fue considerado como un "tradicionalista". La intelectualidad progresista de los veintes remarcó su explícita definición polí-

tica para caracterizarlo, al contrario, como un "tradicionalista". Pero en 1933 José de la Riva Agüero culminaría la batalla al excluir un ensayo de Jorge Guillermo Leguía de un tomo colectivo para conmemorar el centenario del natalicio del escritor: no condecía con la tónica hispanista y su manipulación.

Este Walter Scott criollo, como se lo supo llamar identificándolo con el romántico creador de la novela histórica, era utilizado por su implícito conformismo como un legitimador del pasado y un desautorizador de las rebeliones del momento. Quien ofrecía una evocación sonriente y aristocrática de los siglos virreinales no podría aceptar la bronca, violenta marejada de "la chusma".

La lucha por el legado de Palma culminó en los años de mayor empuje hispanista: al concluir la guerra civil española y cosechar el fascismo alemán sus primeras victorias militares. En estos años se desató una verdadera fiebre palmitista, que culmina en 1943 y desaparece después de 1947. Las sucesivas ediciones argentinas, chilenas y mexicanas eran consumidas masivamente en Perú, mientras las novelas del exiliado aprista Alegría recibían premios internacionales, y junto con Arguedas acaudillaban la renovación de la literatura que daría cuenta del país real. Tampoco en este terreno las sombras virreinales pudieron cerrar el paso a la maduración de la autoconciencia artística del país.

Durante la República Aristocrática los arquitectos habían copiado los estilos en boga en Europa: los neos y el *Art nouveau*. Es bajo el gobierno de Leguía que algunas residencias comienzan a mostrar fachadas neo-barrocas-coloniales. Esta regresión arquitectónica también se expresará en México con el patrocinio de José Vasconcelos, en su condición de secretario del gobierno de Obregón.

Los orígenes del renovado interés por el estilo que expresó la Contra-reforma católica y que tan vastamente se implantó en América, no se encuentran en Lima, sino, curiosamente, en el estado norteamericano de California. Los arquitectos de dicho estado lo comenzaron a trabajar a fines del siglo pasado, a partir del estudio de las misiones católicas construidas en su territorio, y es en los años veinte que la California de las nacientes industrias del cine y la aviación, se cubrió de residencias de este estilo.

En medio del clima de norteamericanización de la "Patria Nueva" y como manifestación artística del nacionalismo conservador e hispanista, se edificaron en Lima las primeras residencias de fachadas neo-barrocas, acentuando algunos rasgos de la elaboración peruana de este estilo.

Respondiendo a la evolución profunda de la sensibilidad y la cultura de los grupos dominantes limeños, este lenguaje de fachada fue desplazando a otros estilos hasta predominar a fines de los años treinta y principios de los cuarentas.

Las residencias construidas durante el auge hispanista tuvieron sus muebles y candelabros en estilo neo-barroco y fueron decoradas con telas de la escuela cuzqueña colonial. Un teórico de la arquitectura del momento llegó a lamentarse que, por "las inclinaciones paganas" de la época, el oratorio de las viejas casonas fuera paulatinamente reemplazado por el bar.

El indigenismo en este terreno tuvo poco que ofrecer: el estilo neo-inca no fue nunca rival del lenguaje hispanista, como tampoco lo fueron las tendencias modernas que se impondrían después de 1945:

Comparando con el público a que podía llegar la producción pictórica o literaria, hay que convenir que los arquitectos fueron los intelectuales que más contribuyeron a recrear un ambiente simbólico recostado en la herencia colonial.

Además, es innegable la búsqueda de impacto sensorial, de persuadir mediante la dimensión visual y de representar esa mezcla de sensualidad y ostentación que manifiesta el neo-barroco. El estilo más representativo de la arquitectura colonial, con su recargazón típicamente americana, no podía ser más adecuado para sugerir la atmósfera de la sociedad devota, ordenada y jerárquica, que según la versión hispanista había sido el paradigmático siglo XVII.

Cuando el ordenamiento oligárquico y centralista comenzó a ser repudiado después de 1945, en la Sierra se multiplicaron las expresiones de rechazo a dicho estilo, y comenzó a llegar el momento de triunfo de las corrientes modernas.

No puede dejar de notarse que mientras el indigenismo aportó innovaciones formales tanto en pintura como en narrativa, y profundizó su acercamiento a las mayorías sociales del país real, el hispanismo tanto en arquitectura como en la utilización de Palma sólo supo hurgar en la ensoñación muerta de los siglos coloniales.

En Perú, en definitiva, esa auténtica guerra civil académica que se dio entre ambas tendencias culturales, no superó el límite de los años cuarentas; pero el indigenismo, al identificarse con las masas populares y el cambio histórico, fertilizará la producción intelectual posterior y las posibilidades de transformación del país; del hispanismo, sólo quedarán retazos agonizantes, un melancólico y final recuerdo.