

Álvaro Medina

amedinaa@unal.edu.co

MEDINA, ÁLVARO, *El indio y el arte indigenista a principios del S. XX. Ensayos. Historia y teoría del arte*, N. 10, 11 fotos, Bogotá D. C., 2005, Universidad Nacional de Colombia, pp. 143-177.

RESUMEN

Los temas del indio y de lo indio, dos aproximaciones parecidas pero diferentes, fueron trajinados en la segunda mitad del siglo XIX por algunos pintores, escultores y arquitectos de México y Perú. Con ellos se cimentó una actitud que, en el paso de una centuria a la otra, continuaron numerosos artistas con resultados renovadores. El primero de ellos fue José Guadalupe Posada, quien trabajó asuntos muy variados desde lo indio, seguido en la generación siguiente por José Sabogal, colaborador de José Carlos Mariátegui en *Amauta* y primer pintor indigenista latinoamericano, quien prefirió centrarse en el indio.

PALABRAS CLAVE

Álvaro Medina, arte indoamericano, arte indigenista, arte latinoamericano, indigenismo.

TITLE

Indians and indigenistic art in Latin-America in the early 20th century

ABSTRACT

The subjects of Indians and the indigenous, two similar but different approaches, were dealt-with during the second half of the 19th century by some Mexican and Peruvian painters, sculptors, and architects. They founded an attitude which prolonged itself as an artistic renewal into the 20th century thanks to the work of many artists. The first was José Guadalupe Posada, who treated a variety of subjects from the point of view of the indigenous and was followed by a member of the next generation: José Sabogal, a collaborator in José Carlos Mariátegui's *Amauta* and the earliest Latin-American indigenistic painter, whose preferred subject were Indians themselves.

KEY WORDS

Álvaro Medina, Indo-American art, indigenistic art, Latin-American art, indigenism.

Afiliación institucional

Profesor
Instituto de Investigaciones Estéticas
Universidad Nacional de Colombia,
Sede Bogotá

Álvaro Medina recibió en 1994 el Segundo Premio Nacional de Historia por el libro *El arte colombiano de los años veinte y treinta*, un estudio documentado en fuentes primarias sobre los sucesos de ese periodo clave. Entre 1998 y el 2003 se desempeñó como curador del Museo de Arte Moderno de Bogotá. Es autor de diez libros sobre temas de arte colombiano, entre ellos *Procesos del arte en Colombia* (1977), *El arte del Caribe colombiano* (2000), *Certidumbres y ficciones en la pintura de Juan Cárdenas* (2001) y *Armando Villegas abstracto* (2005).

Recibido Septiembre 2 de 2005

Aceptado Noviembre 18 de 2005

El indio y el arte indigenista a principios del siglo XX

Álvaro Medina

Crítico de Arte

En las postrimerías del siglo XIX, en México comenzó a afinarse la idea de que había que tender un sólido puente, afectivo e histórico, entre el pasado precolombino y el presente republicano. Como parte de lo que hoy puede parecer la puesta en práctica de un meditado plan de acción, en 1895 se reunieron y exhibieron con orgullo las obras academicistas que desarrollaban temas relacionados con las antiguas civilizaciones del llamado Nuevo Mundo. Lo significativo del acontecimiento es que la exposición tuvo lugar con motivo del Congreso de Americanistas de ese año. Una noticia de *El Siglo XIX* informaba que a los delegados reunidos en Ciudad de México les habían llamado “especialmente la atención” los cuadros siguientes:

- *El tormento de Cuauhtémoc*, de Leandro Izaguirre
- *La prisión de Cuauhtémoc*, de Joaquín Ramírez
- *Visita de Cortés a Moctezuma*, de Juan Ortega
- *El Senado de Tlaxcala*, de Rodrigo Gutiérrez
- *Fray Bartolomé de Las Casas protector de los indios*, de Félix Parra
- *La reina Xóchitl ofreciendo el pulque al rey Azteca*, de José Obregón
- *Episodios de la Conquista*, de Félix Parra¹.

¹ “Academia de Bellas Artes”, *El Siglo XIX*, México, octubre 21 de 1895, p. 3, en IDA RODRÍGUEZ PRAMPOLINI (comp.), *La crítica de arte en México en el siglo XIX (1879-1902)*, México: Unam – Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997, p. 381. A algunas de estas obras me referí en artículo publicado en el número anterior de esta revista: cfr. ÁLVARO MEDINA, “El indio: de la

En el campo de las artes plásticas, hallándose aún en su primera infancia, cierta modalidad del americanismo cosechó al menos el respaldo emotivo, no oficial, de los americanistas, lo que a todas luces resultaba congruente con los propósitos de esta nueva especie de investigadores. Si recordamos que el *Monumento a Cuauhtémoc* de 1887, concebido por Francisco M. Jiménez, había suscitado entusiasmos que con el tiempo los historiadores avalaron, se justifica y comprende que Luis Salazar, en artículo de 1899, publicado en la revista mensual *El Arte y la Ciencia*, insistiera en la teoría —elaborada años antes— según la cual las edificaciones de “Uxmal, Kabah y Chichén Itzá presentan relieves y perfiles que pueden ser apropiados a proporciones arquitectónicas más en armonía con el gusto actual”². El planteamiento tenía como antecedente lo hecho en la Italia del Renacimiento y del Barroco. El autor proponía inspirarse en el pasado, adaptándolo a las necesidades del presente, pero la verdad es que la experiencia del pabellón de México en la Exposición Universal de París de 1889, una estructura de hierro de “cariátides toltecoides”, en definición de Fausto Ramírez³, había dejado un mal sabor. En la misma revista se publicó una pronta y fulminante réplica:

Hace ya muchos años que se nota en México y en varios Estados de la República, afición cada vez más marcada por estudiar nuestro pasado, en todas sus formas y manifestaciones; pero ha sido sobre todo patente esta tendencia a partir de 1895, cuando se reunió en esta capital el IX Congreso de Americanistas: vense ahora hombres de todas las profesiones o sin profesión determinada para quienes nuestras antigüedades son objeto que les inspira grande interés, consagrar a ellas diligentes estudios. Entre los hombres de profesión debo citar a algunos ingenieros y arquitectos cuyos afanes se han dirigido hacia los monumentos que aún quedan en pie, con la mira de tomar elementos arquitectónicos de estas ruinosas y vetustas construcciones y acomodarlos en los edificios de la época, constituyendo así un estilo genuino y nacional que se llamaría pomposamente la arquitectura mexicana.

¡Cuán inútil y quimérica empresa! La arquitectura que resulte, si tal nombre merece, jamás llenará nuestras aspiraciones, nuestras exigencias; estará siempre en desacuerdo mayor con el medio social en que vivimos actualmente⁴.

Todo planteamiento teórico genera partidarios entusiastas, pero también produce opositores furiosos. Sólo que en las áreas del arte y la arquitectura, dadas las características

alegoría a la realidad y la estética”, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, v. IX, n. 9, 2004, pp. 83-116.

² LUIS SALAZAR, “La arquitectura y la arqueología”, *El Arte y la Ciencia*, México, Vol. I, núm. 7, jul. 1899, p. 129, en RODRÍGUEZ PRAMPOLINI (comp.), pp. 482-483.

³ FAUSTORAMÍREZ, “Dioses, héroes y reyes mexicanos en París, 1889”, en *Historia, leyendas y mitos de México: su expresión en el arte* (XI Coloquio Internacional), México: Unam, 1988, p. 214.

⁴ TEPOZTECACONETZIN CALQUETZANI, “Bellas artes arquitectura, arqueología y arquitectura mexicanas”, *El Arte y la Ciencia*, México, Vol. I, núm. 11, nov. 1899, p. 161, en RODRÍGUEZ PRAMPOLINI: (comp.), pp. 488-489.

del contexto hispanoamericano, una negativa tan rotunda a la posibilidad de estudiar y adoptar elementos del pasado amerindio puede generar a veces la sospecha de no estar fundamentada en razones técnicas, estéticas o poéticas, sino en el más crudo racismo, ese racismo que desde la Colonia, en el trasegar cotidiano, solía desembocar en discriminación. Quiero remitirme a un estudio de 1962 referido a la ciudad de San Cristóbal, estado de Chiapas, para dar testimonio de una situación humillante como la que sigue:

Hace apenas una generación el indígena debía caminar por la calle, porque las banquetas sólo eran usadas por los ladinos. Aún hoy, en lugares donde hay aglomeraciones, como en el mercado, los ladinos empujan y, generalmente, maltratan a los indígenas. No hace mucho tiempo que en algunos lugares los indígenas tenían la prohibición de montar a caballo. Es frecuente que los indios se resistan a aceptar comida de los ladinos, por miedo a que esté envenenada. Antes de la Revolución, se exigía de los indígenas que doblaran los brazos y se inclinaran en una actitud sumisa cuando hablaran con un empleado ladino⁵.

El anterior es un caso particular ocurrido en una localidad determinada en cierta época, es cierto, pero no está lejos de ser, con matices, una verdad extendida y generalizada a la casi totalidad del continente. Aunque en algunas regiones era turbio el clima interracial, el interés en el indio, su historia y su cultura no era nada nuevo, ya que había empezado a manifestarse en los siglos XVII y XVIII, con los aportes de intelectuales novohispanos de valía como fueron Carlos de Sigüenza y Góngora, sor Juana Inés de la Cruz y Francisco Xavier Clavijero. Al empezar el siglo XX, el camino recorrido era largo, pero el empeño no hizo parte de un programa político sino con la Revolución mexicana, giro decisivo oficializado por Diego Rivera en los murales de la Secretaría de Educación Pública (1923-1926) y la Escuela Nacional de Agricultura de Chapingo (1924-1926)⁶. Hasta la primera exposición en Ciudad de México del guatemalteco Carlos Mérida, realizada en 1919, exceptuando el caso notable de Francisco M. Jiménez, sólo obras imbuidas de un cierto pintoresquismo, como las de Saturnino Herrán en México y Teófilo Castillo en el Perú, entre las que intentaron trasegar en una de las muchas vertientes de la cantera amerindia, gozaron de amplio reconocimiento. Es precisamente esto lo que le da su singularidad y valía a José Guadalupe Posada, activo en el periodo, una de las figuras destacadas del arte latinoamericano de todos los tiempos, autor de una obra profunda que cautiva por su calidad y asombra por su cantidad.

⁵ WILLIAM R. HOLLAND, *Medicina maya en los Altos de Chiapas. Un estudio del cambio sociocultural*, 2ª. reimpr., México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional Indigenista, 1989, p. 15.

⁶ Cfr. ÁLVARO MEDINA, "El origen precolombino de la suntuosidad de Diego Rivera", *Mundo*, Bogotá, n. 17, 2005, pp. 73-79.

José Guadalupe Posada

En *Estética del arte mexicano*, Justino Fernández ha precisado que “dos eventos principales marcan la revalorización de la obra de Posada”⁷, un artista popular que por fortuna trabajó de espaldas a los precarios pero socialmente encumbrados circuitos artísticos de su época, razón por la cual ningún crítico comentó su obra, y, al morir en 1913, fue enterrado en una fosa común. Esos dos eventos principales, según el historiador, fueron la publicación en 1930 de la monografía dedicada a su obra, presentada por Diego Rivera, y la exposición retrospectiva que en 1943 se hizo en el Palacio de Bellas Artes, honor reservado a los verdaderamente grandes. Fernández citaba a continuación un texto anónimo del catálogo de esa primera muestra retrospectiva, que planteaba una verdad de a puño: “Pocos artistas como Posada han logrado dar a su obra, a la vez que una estética mexicana pura, un sentido de mayor universalidad”⁸. ¿Por qué nos hablaba el prestigioso autor, por medio de esa cita, de una estética mexicana pura? Antes de responder la pregunta es oportuno recordar que ya Diego Rivera había dado una primera puntada en esa dirección al afirmar que la obra de Posada “tiene un acento mexicano puro”⁹, opinión que Fernando Gamboa corroboró en el catálogo de la exposición que se le hizo al grabador en el Art Institute de Chicago, al afirmar: “fue capaz de expresar el sentimiento estético de su nacionalidad”¹⁰. Una tercera opinión en este mismo sentido, la de Juan Larrea, planteaba que su arte “empieza donde el occidental acaba”¹¹.

La autoridad de los analistas citados y la contundencia de sus afirmaciones son tales, que obligan —por contraste— a recordar que en sus inicios, según Antonio Rodríguez, Posada trabajó “litografías de espléndida ejecución, muy al gusto europeo de la época”¹², particularidad que Raquel Tibol ha reconocido al escribir: “Aparte de las figuras creadas íntegramente por el propio Posada, están aquellas para las cuales tomó como modelos fotografías y publicaciones ilustradas de aquí y de allá”¹³. La obra gráfica de Posada, que ha sido juzgada como poco o nada original, es una curiosidad

⁷ JUSTINO FERNÁNDEZ, *Estética del arte mexicano*, México: Unam – Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990, p. 459.

⁸ *Ibíd.*

⁹ DIEGO RIVERA, “José Guadalupe Posada”, en *Las obras de José Guadalupe Posada, grabador mexicano*, reimpresión facsimilar, México: Mexican Folkways, 1930; Ediciones Toledo, 1991, s.f.

¹⁰ Cit. por FERNÁNDEZ, p. 460.

¹¹ JUAN LARREA, “Posada”, *Cuadernos Americanos*, México, año II, núm. 3, mayo-junio 1943, p. 236.

¹² ANTONIO RODRÍGUEZ POSADA, *El artista que retrató a una época*, México: Domes, 1977, p.

¹³ RAQUEL TIBOL, “Prólogo”, en *Mercurio López Casillas, José Guadalupe Posada ilustrador de cuadernos populares*, México: RM, 2003, p. 13.

histórica que aquí no interesa, desinterés que se debe al hecho de ser ella tan “de aquí y de allá” que no se ubica en ninguna parte, y se presenta, a nuestros ojos, despersonalizada. Las “creadas íntegramente” por él, en cambio, han tenido una proyección internacional como la que sólo unos contados artistas latinoamericanos han alcanzado desde entonces. Del vasto conjunto que conforman las obras verdaderamente originales de este inmenso grabador se destacan las calaveras, cuyo origen y sentido veremos a continuación.

¿De dónde vienen las calaveras de Posada? Las respuestas han sido algo tímidas hasta ahora. Juan Larrea las vio venir de una “puja sin frenos entre lo espantoso católico y la Coatlicue azteca”, para concluir con cierto humor: “De ahí ese tirar de esqueletos por la ventana”¹⁴. Recordemos el mito y digamos brevemente que al momento de morir Coatlicue dio a luz un hijo, por lo que figuraba en el panteón mexicana como la diosa de la vida y la muerte. La versión escultórica colosal descubierta en 1790 ha sido calificada por la mirada occidental de escultura abominable, repulsiva, monstruosa, espantosa, pavorosa, horripilante y surrealista¹⁵, adjetivos inspirados en la falda de serpientes que la viste, en los corazones y manos cortadas que aparecen dispuestos a flor de piel en el pecho y en las dos calaveras que porta en el cinturón, una en el vientre y la otra en la espalda. Para Cardoza y Aragón, la muy seria y a un tiempo divertida imaginación de Posada era el fiel reflejo de un contexto cultural profundamente marcado por la Coatlicue. Por eso México, en el apunte del poeta y crítico de arte, es el país de “las calaveras de azúcar, los fétretos de dulce, las tibias y los fémures de caramelo”¹⁶. Así lo afirmaba porque en este gran país, en su entender, la muerte y la vida son “una medalla tan tenue que sólo una cara tiene”. Adhiriendo a la tesis de Larrea, Cardoza asoció las calaveras de Posada a “tzompantles” y “coatlicues desgranadas”¹⁷. Las raíces precolombinas de Posada quedaron así establecidas, pero de una manera ante todo literaria y, en consecuencia, vaga. Literatura válida, eso sí, que a través de eficaces metáforas empezó a arrojar algunas luces sobre el tema.

En la antigüedad mesoamericana, la muerte no era imaginada en el denominado *más allá* del mundo hispanocatólico sino en un *allá a secas*, sin ese “más” fatal e innecesario. La frontera entre vida y muerte era delgada, porosa, deliciosamente fina y sutil. De allí que la calavera sea casi ubicua. Paul Westheim lo ha señalado: “La vemos en todas partes, en los muros de las pirámides y templos, en estatuas y relieves, sobre los diversos objetos del culto. También aparece en innumerables objetos de uso diario: en las vasijas,

¹⁴ LARREA, p. 236.

¹⁵ FERNÁNDEZ, p. 113.

¹⁶ LUIS CARDOZA Y ARAGÓN, *José Guadalupe Posada*, México: Unam – Dirección General de Publicaciones, 1963, p. 22.

¹⁷ *Ibíd.*, p. 21.

en los vestidos (lo sabemos por las representaciones de los códices [...], en joyas de jade y oro"¹⁸. ¿Por qué tanta insistencia en representar la muerte? El mismo Westheim explica que, mientras le muerte le inspira al hombre occidental "la angustia mortal del temor al Juicio Final y a los horrores del infierno que esperan al pecador en el más allá", para el "hombre del México antiguo [...] la calavera no tenía nada de angustioso u horripilante. Era alusión a la inmortalidad de la vida: un signo, lleno de promesas, de la resurrección"¹⁹. Comprender a Posada es, entonces, comprender la particularidad de una visión diametralmente opuesta a la que Europa, a través del cristianismo, logró implantar parcialmente en América. Escaparon a ella, por cierto, las comunidades y vecindarios donde se conservó el sentido indígena de lo que ocurre o puede ocurrir cuando la vida termina.

Paul Westheim fue un historiador alemán del arte que vivió en México y estudió con agudeza sus más importantes movimientos artísticos. En uno de sus trabajos se detuvo en el estatus tan particular que tiene la muerte en las culturas precortesianas y supo definir cómo reacciona ante ella el europeo, "para quien es una pesadilla pensar en la muerte" porque "no quiere que le recuerden la caducidad de la vida". Ese europeo, cuando ve calaveras, sean precolombinas o del moderno Posada, se halla "de pronto frente a un mundo que parece libre de esa angustia, que juega con la muerte y hasta se burla de ella... ¡Extraño mundo, actitud inconcebible!"²⁰. ¿Por qué la muerte es una amiga, concepto que en general repugna al hombre occidental? "El México antiguo no conocía el concepto del infierno", explica Westheim en la misma página. En ausencia de un infierno que temer, y en presencia de un vida llena de vicisitudes y desgracias, la muerte no marca el cierre de algo que valga la pena prolongar, sino todo lo contrario: "el principio de una existencia nueva, la verdadera"²¹. En este contexto no es de extrañar, como lo afirma el mismo autor en otro libro, que "la calavera haya sido precisamente el símbolo de la vida"²² y no el de la muerte, como en Europa.

Antonio Rodríguez consideró que en Posada había la "tendencia a juntar las calaveras vivas de los *tzompantlis* con la vida muchas veces muerta de la existencia humana", uniendo en sus grabados "lo trágico y lo cómico, la fantasía y la realidad"²³ o el simple allá y el simple acá, como ocurre en la casi totalidad de las culturas indígenas de nuestro continente. De su parte Justino Fernández introdujo una definición de Posada

¹⁸ PAUL WESTHEIM, *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*, México / Buenos Aires: FCE, 1957, pp. 69-70.

¹⁹ *Ibid.*, p. 70.

²⁰ PAUL WESTHEIM, *La calavera*, 3a. ed., México: FCE, 1983, p. 10.

²¹ *Ibid.*, p. 378.

²² PAUL WESTHEIM, *Arte antiguo de México*, p. 378.

²³ RODRÍGUEZ, p. 54.

que es pertinente considerar ahora, formulada en función de las altas calificaciones que el grabador alcanzó en su condición de artista de verdadero arraigo en el pueblo raso. Según él, con los primeros estudios publicados sobre su obra “quedó bien en claro que no se trataba de un artista popular en el sentido de inconsciente de su creación, sino de un intérprete del sentido popular, de un creador consciente de su expresión, profundo y elevado”²⁴. Por desgracia, como en su momento lo planteó Cardoza y Aragón, “Posada no nos dejó testimonios sobre su manera de entender lo que hacía”²⁵, lúcida consideración que nos lleva a esta otra, del mismo autor: “No fue ingenuo ni erudito; ni rústico o docto de humanismo profundo y sección de oro”²⁶. En otras palabras, no concibió sus imágenes con los cálculos y lucubraciones de los artistas cultos, y se apartó de “bizantinismos estéticos”, en observación de Larrea²⁷, lo cual le permitió adelantar su obra con espontaneidad y libertad, sin caer en las dudas y contradicciones teóricas que —como vimos al principio— experimentaron los arquitectos.

La totalidad de la obra de Posada se halla impresa en “hojas volantes y otros impresos populacheros”, según acertada descripción de Paul Westheim²⁸. Entre los ilustradores de la prensa popular mexicana de finales del siglo XIX no fue nuestro grabador el primero en explotar el motivo de la calavera. Antes que él lo hizo Manuel Manilla, su colega, cuando entró a trabajar, en 1890, al taller de Tipografía y Encuadernación de Antonio Vanegas Arroyo, patrón de Posada por el resto de los muchos días que aún le quedaban de vida. Al respecto ha puntualizado Antonio Rodríguez: “Es indudable que Manilla se adelantó, en ello, a su genial sucesor. [...] Pero en el dominio del arte, como en muchos otros dominios de la vida, no se trata de saber quién llega primero, sino quién llega con plenitud a la parte más cabal de la meta”²⁹.

Aunque carecemos de la cronología precisa que nos permita determinar paso a paso cómo fue el desenvolvimiento iconográfico del grabador, debido a que muchas de las hojas impresas y publicaciones a las que contribuyó con sus trabajos carecen de fecha, no se ignora que una sonriente calavera —cuyos aires femeninos resultan evidentes por la abundancia de los bucles, el tocado florido y la blusa de coqueto cuello— apareció en la portada de la revista *La Patria Ilustrada* en fecha tan temprana como el 4 de noviembre de 1889. Sin duda es éste el mejor y más prestigioso antecedente de la famosísima

²⁴ FERNÁNDEZ, p. 461.

²⁵ CARDOZA y ARAGÓN, p. 6.

²⁶ *Ibíd.*, p. 24.

²⁷ LARREA, p. 237.

²⁸ PAUL WESTHEIM, “José Guadalupe Posada, dibujante del pueblo”, en *José Guadalupe Posada—50 aniversario de su muerte*, INBA / Museo Nacional de Arte Moderno, julio-septiembre de 1963, p. 7.

²⁹ RODRÍGUEZ, p. 27.

Catrina que Posada grabaría años después, la cual, con el auge de la gloria póstuma, terminó por convertirse en el más divulgado icono del ilustrador mexicano.

En los años siguientes a su fecundo contacto con Manilla, Posada sistematizó la calavera poniéndola a encarnar todo tipo de personajes, con lo que entró al mundo de “los esqueletos bailando, tocando arpa y comiendo enchiladas”, al decir de Rodríguez³⁰. Posada pudo trajinar con eficacia sus deliciosas y afortunadas imágenes porque, como hombre del pueblo, estuvo inmerso en una cultura cuyo sentido no dilucidó dedicándose al estudio de tratados y libros espesos sino andando por la vida. Esa cultura, según apreciación de Ricardo Pérez Escamilla, pasaba por el pulque, bebida a la que el grabador era adicto³¹. Como un refinado producto de la compenetración esencial y natural que sin mayores esfuerzos tuvo el artista con su entorno social inmediato, ciertas costumbres y creencias ancestrales del mundo indígena contemporáneo hicieron parte integral de su portentoso imaginario. Como dice Pérez Escamilla, “en el mestizaje de José Guadalupe Posada prepondera la sensibilidad indígena sobre los gustos europeizantes. Al nacer en el barrio de San Marcos [Aguascalientes], poblado por tlaxcaltecas, asume la influencia de las costumbres de este pueblo”³². ¿En que consistían esas costumbres? El autor no lo especifica, pero la conducta ante la muerte que las gentes de Tlaxcala han heredado de sus antepasados se puede ilustrar con lo que el cronista Diego Muñoz Camargo trata en el capítulo XVIII de *Historia de Tlaxcala*, manuscrito cuya redacción concluyó en 1585, donde cuenta que después de un entierro los deudos “iban a la casa del difunto” y “hacían grandes fiestas” con “bailes y cantares”, permaneciendo “veinte o treinta días en comidas y bebidas”, forma de jolgorio que “en muchas partes de esta tierra ha quedado arraigada”³³.

Vale la pena anotar que las barriadas étnicas existían desde la época precolombina, como lo plantea Claude Nigel Davies al decir: “había tlaxcaltecas viviendo en Tenayuca, y xochimilcas en el barrio de Ólac en Culhuacan, en Cuauhtitlan había barrios habitados por gente de Tepotzotlan y de otros lugares vecinos, y algunos culhuas de Culhuacan emigraron también a Cuauhtitlan y a otros lugares”³⁴. La interrelación cultural en los centros urbanos contaba con una tradición de siglos, pero ¿es que el grabador recibió de verdad la influencia tlaxcalteca que ha planteado Pérez Escamilla? Juan Larrea prefirió

³⁰ *Ibíd.*, p. 44.

³¹ RICARDO PÉREZ ESCAMILLA, “Sin pulque no hay Posada”, en *Posada y la prensa ilustrada: signos de modernización y resistencia* (catálogo de exposición: julio-octubre de 1996), México: Museo Nacional de Arte, 1996, p. 164.

³² *Ibíd.*, p. 165.

³³ DIEGO MUÑOZ CAMARGO, *Historia de Tlaxcala*, Madrid: Historia 16, 1986, p. 165.

³⁴ CLAUDE NIGEL DAVIES, *Los Mexicas—Primeros pasos hacia el imperio*, México: Unam, 1973, p. 17.

explicar el asunto de otro modo: “Cuanto hay en este país de virtud creadora se encuentra en Posada potencializado, infuso”³⁵. Se pueden conciliar las dos posiciones y concluir entonces que Posada asumió las influencias por infusión simple, sin tener que pensarlo y repensarlo, lo cual es sumamente raro en el campo de las artes plásticas, mas no en el de la música popular, plagada de compositores sin formación académica que trabajan en lo suyo a partir de lo suyo, sin consideraciones teóricas elaboradas a partir de lo que episódicamente esté ocurriendo allende el océano.

Rubén M. Campos visitó a Posada en su taller y lo definió en *El folklore literario de México* como “un hombrazo rechoncho, tipo de indio puro”³⁶. Este indio dedicado profesionalmente a la ilustración, según vehemente y afortunada descripción de Raquel Tibol, “fue un miserable más que habitó una asquerosa vecindad de trescientos cuartos”³⁷ y fue “el primer artista que tuvieron los de abajo”³⁸, dos consideraciones que resultan consecuentes con esta otra: “No merodeó el ambiente artístico ni buscó relaciones con gente de prestigio cultural; no trató de escalar posiciones o adquirir influencias”³⁹. En otras palabras, no trabajó pensando en galerías y museos ni estudió a los maestros del pasado, porque no fue un artista de salón, en busca de prestigio y campanillas. Él fue, para expresarlo en el mejor y más rotundo sentido del término, un simple ilustrador, pero tan extraordinario que figura entre los grandes de la historia. Según Paul Westheim los artistas mexicanos del siglo XIX, “mimados por la Academia, ensalzados en las exposiciones, colmados de encargos, siempre tenían la mirada dirigida hacia arriba; hacia el cielo, pintando Vírgenes y Crucifixiones; hacia el poder, glorificando las hazañas de los grandes; hacia un mundo sobrehumanamente hermoso, representando mujeres de belleza ideal”. En abierto contraste tenemos que “Posada no mira hacia arriba, o si lo hace, su mirada es la del crítico social que se mofa y que condena [...]. De ahí que sus obras —a veces del tamaño de una mano— estén tan cerca de la vida, posean esa espontaneidad y naturalidad”⁴⁰ que las han hecho famosas.

Pintar, dibujar o grabar “esqueletos vivos” fue corriente en la Europa de la Edad Media. Si en el Viejo Mundo la representación de la muerte era de carácter trágico —incluso tenebroso— y por lo mismo metía miedo, en el México precolombino era propiciatoria. Por ejemplo, la diosa Coatlicue era reverenciada en el Templo Mayor de Tenochtitlán,

³⁵ LARREA, p. 236.

³⁶ Cit. en RODRÍGUEZ, p. 13.

³⁷ RAQUEL TIBOL, *Historia general del arte mexicano. Época moderna y contemporánea*, México / Buenos Aires: Hermes, 1964, p. 117.

³⁸ *Ibíd.*, p. 125.

³⁹ *Ibíd.*, p. 117.

⁴⁰ WESTHEIM, 1963, p. 10.

pero cuando fue descubierta en el México católico de fines del siglo XVIII produjo espanto y pavor. En la antigüedad precolombina se le rendía culto a la muerte entre manifestaciones de gozo y se la entronizaba en los antes mencionados *tzompantlis*. Esta sonora palabra (también se escribe *tzompantle*) designa la palizada que, puesta en un altar, estaba destinada a exhibir calaveras humanas ensartadas en las sienas por delgadas varas, pero también “los edificios adornados con muchos cráneos, como los que existen en Chichén-Itzá y en Cempoala o el pequeño monumento que está en la Sala Mexica del Museo Nacional de Antropología de la ciudad de México”, según explica Yolotl González Torres⁴¹. Su carácter celebratorio es mencionado indirectamente por el mismo autor, con esta descripción: “Los *tzompantlis* variaban de tamaño, las representaciones que de ellos vemos en los códices son solamente de dos varas y un cráneo, lo que indica más bien que la mayoría de ellos eran pequeños, a no ser que fuera una *forma estilística* de mostrarlos”⁴². Si se trataba o no de una sugerente síntesis estilística, es algo que puede corroborarse en las páginas de códices tan diversos como pueden serlo el Mendocino y el Azoyú.

Llegados a este punto, consideremos ahora que manifestaciones que para la sensibilidad y el pensamiento de los europeos resultan ser repugnantes y macabras, para mayatoltecas y mexicas eran sacras y festivas, al punto de generar las representaciones arquitectónicas y gráficas que menciona González Torres al hablar de los *tzompantlis*, cuya importancia podemos apreciar en el tamaño y en el realce del monumento lítico de Chichén-Itzá, que Román Piña Chan describe como “una gran plataforma rectangular que mide unos 60 m de largo por 12 de ancho”, con “un tablero formado por dos molduras y una faja central decorada con calaveras”⁴³ labradas en las fachadas de la plataforma. Entre los mexicas, los sacrificios humanos eran mensuales, pero el más importante de todos era el rito anual de Toxcatl, que se celebraba en honor del dios de dioses, llamado Tezcatlipoca. Según David Carrasco, el acto central lo constituía la inmolación de un guerrero enemigo cautivo que se escogía por ser físicamente bien parecido y al que se transformaba ritualmente en un *teotl ixiptla* o imagen viva del dios. Al futuro sacrificado se le permitía gozar durante un año de su estatus divino: recibía regalos, vivía lujosamente, tenía cuatro esposas que personificaban las diosas de la agricultura y recorría la ciudad —perfectamente custodiado por guardianes— para que la comunidad pudiera contemplar la imagen viviente de Tezcatlipoca. Si, al aproximarse la hora del sacrificio, algunos cautivos intentaban huir y otros se desmayaban de

⁴¹ YOLOTL GONZÁLEZ TORRES, *El sacrificio humano entre los mexicas*, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia / Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 278.

⁴² *Ibíd.* (la cursiva es mía).

⁴³ ROMÁN PIÑA CHAN, *Chichén Itzá: la ciudad de los brujos del agua*, México: Fondo de Cultura Económica, p. 84.

pavor, había los que se mostraban voluntariosos y devotos ante el cruento sacrificio que les esperaba, convencidos de que sus corazones y sus mentes se transformarían, llegados **al cielo, en fuerzas eternas**⁴⁴. Sobre la gracia de ser sacrificado, Westheim ha hecho una juiciosa y reveladora reflexión:

Para el hombre de la civilización occidental, que considera la muerte —simbolizada en las Parcas de los griegos, que cortan el hilo de la vida— como el fin, y la muerte violenta como el fin más horrible, el sacrificio de un ser humano es un ritual bárbaro y abominable. Lleva en la sangre el recuerdo de las hogueras de la Inquisición en que se quemaba a los herejes. Pero la quema del hereje era condena, castigo de las apostasías, expulsión del indigno de la comunidad. Para los que se han criado con las concepciones occidentales, es difícil imaginarse —aunque tenga presente la glorificación de la muerte en aras de la patria— que los más nobles y valerosos aspiraban a la muerte en la piedra de los sacrificios y que la tuvieran por honra y hasta por privilegio de los elegidos de los dioses⁴⁵.

En México, de la antigüedad a hoy, el culto a los muertos se ha mantenido, verdad es que matizado por el cristianismo, pero no menos cierto es que conserva creencias aborígenes que le dan su sesgo original. Por eso, la relación con los muertos, en determinadas regiones México, es distinta a la observable en las demás naciones católicas del continente. De allí esta contundente aseveración de Juan Larrea en su apunte sobre Posada: “México es ese país extraordinario cuyo ‘tótem’ nacional, su entidad de origen, parece ser la muerte”⁴⁶. Un bello y regocijado ejemplo de esa plural y diversa “entidad de origen” es la escultura cerámica titulada *Señor del mundo de los muertos*, de la colección del Museo de Jalapa, perteneciente al estilo clásico Veracruz, que representa al patrón o guardián del noveno cielo inferior⁴⁷. Fechada entre los siglos VI y IX de nuestra era, representa un esqueleto acucillado y sonriente con una especie de tiara en el cráneo. Una segunda calavera veracruzana sonriente, del clásico superior, presenta la divertida curiosidad de tener por cuerpo un canasto⁴⁸.

La relación entre las pequeñas esculturas del anónimo maestro veracruzano y los grabados de Posada es firme y clara, y no importa para nada la consideración de si el humilde —aunque muy importante— colaborador de la imprenta de Vanegas Arroyo conoció o no estas figuras específicas u otras semejantes. No es importante porque, como ya se ha insinuado, la influencia no fue visual sino conceptual. Imbuido por infusión simple del espíritu propio del mundo amerindio, lo cual está presente en las calaveras de

⁴⁴ DAVID CARRASCO, *Religions of Mesoamerica—Cosmvision and Ceremonial Centers*, New York: Harper, 1990, pp. 88-91.

⁴⁵ WESTHEIM, 1983.

⁴⁶ LARREA, *ibíd.*

⁴⁷ HENRI STIERLIN, *L'Art Aztèque et ses origines*, Fribourg: Seuil, 1982, pp. 136-137.

⁴⁸ *Ibíd.*

dulce que los mexicanos de hoy comen para celebrar el 2 de noviembre, día de los muertos, José Guadalupe Posada grabó personajes esqueléticos para poder comentar con tono burlón y a un tiempo muy serio, crítico y simultáneamente exultante los incidentes y accidentes de la vida cotidiana.

Su expresivo y eufórico sentido de la vida se revela en un juicioso estudio del inglés Thomas Gretton, quien ha demostrado que las figuras protagónicas eran recortadas por el grabador mexicano para ser insertadas en otras imágenes de su propia producción, empleando para ello la recién inventada técnica de la fotomecánica. Posada producía así nuevas estampas, creándoles a personajes ya conocidos nuevos contextos. Al respecto, el autor ha precisado: “Alrededor de 1905, Posada hizo una de sus estampas de calaveras más famosas, la *Gran calavera eléctrica*, la cual fue utilizada en años subsecuentes para ilustraciones como la *Calavera del Centenario*”⁴⁹. En otra publicación, el mismo autor ha señalado que “Posada creó 19 versiones distintas de una imagen estándar de ejecución”⁵⁰, cifra que cabe calificar de asombrosa.

La enorme versatilidad de Posada que Gretton nos describe, pero sobre todo su festiva manera de interpretar la vida a través de la imagen de la muerte, es patente en *Calaveras patinando*. Es éste uno de sus mejores grabados y representa a tres esqueléticas figuras barriendo la calle frente a una cantina, bajo la vigilancia de un cuarto y no menos risible personaje. En 1891, en el número 14 de la *Colección de Canciones Modernas* de Vanegas Arroyo, el grabador trabajó el mismo tema con el título, más breve, de *Los patinadores*. En esta primera versión, los personajes principales son apenas tres y presentan contexturas encarnadas. La vestimenta que portan es sencilla, diríase que proletaria, mientras que uno de los barrenderos —en la versión calavérica— viste sacoleva y sombrero de copa, distinguiéndose la cuarta y nueva figura —vigilante y mandona— por tener botas, pantalón y dotación de policía. En la versión encarnada, una multitud observa la labor de los patinadores; en la calavérica, la calle está sola pero las fachadas de las casas de vecindad le confieren el pertinente e indispensable sabor cotidiano al animado conjunto. En ambas estampas aparece abierta, a la izquierda, la puerta de la cantina, donde un parroquiano empina el codo, por completo ajeno a lo que ocurre afuera. Las coincidencias y divergencias de las dos versiones permiten comprender que para Posada, como para los antiguos y anónimos maestros de Veracruz, la muerte era juego, jolgorio, jocosidad, no el horripilante personaje de una danza macabra,

⁴⁹ THOMAS GRETTON, “De cómo fueron hechos los grabados de Posada”, en *Posada y la prensa ilustrada*, ob. cit., p. 144.

⁵⁰ Íd., “Interpretando los grabados de Posada: la modernidad y sus opuestos en imágenes populares fotomecánicas”, en *XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte: Arte, historia e identidad en América Latina*, t. III, México: Unam – Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994, p. 764.

tema bastante difundido en la Edad Media europea. Por eso, en la primera versión del grabador, los patinadores están serios; en la segunda ríen felices sin importarles el castigo o sacrificio impuesto, que asumen con la alegría propia de un ritual propiciatorio.

La danza macabra protagonizada por calaveras interesó, ya en la Europa del Renacimiento, a artistas tan importantes como Holbein, y fue concebida como una advertencia que “hace pensar en la muerte a los que viven despreocupados, sin pensar en su salvación, entregados al juego de las pasiones terrenales”⁵¹. Es claro entonces que el sentido de la danza era moralista, en consonancia con la ortodoxia cristiana, mientras que en México —continúa Westheim— un Posada se apropia de “la forma tradicional de la danza macabra para hablar en sus ‘calaveras’ con deliciosa ironía, con humor y sarcasmo, de las diferentes dificultades, molestias y apuros que le amargan a uno la vida”. Su visión era esencialmente antimacabra y estaba imbuida de la modernidad propia de su tiempo. De allí la variedad de los asuntos que trató, que Westheim ha desbrozado así: “Objeto de la sátira popular son la política —y los políticos—, la corrupción, las figuras de primer plano y los personajes efímeros que por unas breves semanas o meses ocupan la opinión pública y las lenguas de la gente. Es una crítica que no recurre a la indignación moral, a las protestas patéticas, sino a la ocurrencia ingeniosa, a los alfilerazos satíricos”⁵².

Si Posada hace sonreír es porque en “la calavera mexicana la Muerte no es extrahumana, ni sobrehumana, no tiene nada de fantasma; por lo tanto no estimula a la fantasía a girar morbosamente en torno a lo macabro”, insiste y precisa Westheim con toda la razón⁵³, palabras que definen la singularidad del grabador y el porqué de su prestigio universal. En la plenitud de la civilización poscolombina que gozaba México entre los siglos XIX y XX, Posada tuvo la suerte de poder adelantar su trabajo con la tal vez inconsciente convicción de un artista precolombino, y no como una obsolescencia sino como un volver a florecer. Si bien es cierto que entre sus grabados y ciertas obras de la América antigua hay vínculos de tipo visual que no se pueden desestimar ni ignorar, más importante aún fue la existencia de un sistema de creencias ancestrales que se mantuvo vivo a pesar de las imposiciones del misionero colonial español. Fue esto último lo que le brindó a Posada un contexto cultural sólido y propicio a la tarea de concebir —dentro de cierta pureza— las imágenes despojadas de bizantinismos de que hablara Juan Larrea; es decir, despojada de disquisiciones sin sentido y de dudas teóricas o estéticas sin fundamento.

Justino Fernández tuvo la agudeza de considerar que si Goya había incursionado en la crítica social basándose “en el mundo brujeril” de Europa, Posada pudo lograr otro

⁵¹ WESTHEIM, *La calavera*, ob. cit., p. 52.

⁵² *Ibíd.*, p. 81.

⁵³ *Ibíd.*

tanto recurriendo “a la otra cara de la vida, la muerte”⁵⁴. Fernández puso en paralelo las dos fuentes de inspiración, mas no llegó a hilarlas para ampliar sus conclusiones. Notemos entonces que ambos artistas se basaron en tradiciones periclitadas oficialmente, aunque vivas en la imaginación del hombre del común. Goya supo explotar una visión que le llegaba de la Europa medieval, Posada de la América precolombina; las dos tradiciones eran menospreciadas por los poseedores y los poderosos, pero seguían teniendo vigencia entre los desposeídos y los débiles.

José Sabogal y José Carlos Mariátegui

José Guadalupe Posada grabó muy pocos indios, pero trabajó con espíritu de indio. Hacia el final de sus días, en el lejano Perú apareció el pintor Teófilo Castillo. El historiador Francisco Statsny ha dicho de Castillo que estuvo “fuertemente influenciado por Mariano Fortuny” y que utilizaba “todos los recursos del *luminismo* con pincelada breve, fuerte empaste y una coloración vibrante”. Conocido, al decir del mismo autor, por “lienzos que son casi en su totalidad reconstrucciones históricas y anecdóticas del Perú virreinal, inspirados en las *Tradiciones* de Ricardo Palma”⁵⁵, el pintor se dedicó más tarde a representar escenas de indios. En 1925 tuvo en Lima una exposición que Luis Berninzone criticó alegando que los aborígenes de sus cuadros eran “más judíos, babilonios o egipcios que incaicos”⁵⁶. El bienintencionado pintor del siglo XX caía en las inconsistencias de su compatriota Luis Montero en el siglo XIX, pero por fortuna hacia la fecha ya José Sabogal estaba pintando las obras que con modestia y relativa eficacia transformaron las artes del Perú. El giro que entonces se operó lo puntualizó el propio Sabogal en un discurso al referirse a su primera muestra en Lima con estas palabras:

En [...] 1919 me toca en suerte el retorno a la patria, después de diez años de peregrinación y de estudio por Europa, África y América. Llegué con una muestra de telas pintadas en Cusco. No quise en mi presentación en Lima, hacerlo con los trillados y socorridos asuntos del Sena, ni con doradas impresiones de Italia, ni con las crudeces del sol de España o de África. Mi intención fue pintar el Perú y acampando entre los primorosos muros del viejo Cusco imperial, inicio la cruzada pictórica que más tarde extendería a todo el Perú⁵⁷.

⁵⁴ JUSTINO FERNÁNDEZ, “El arte de Posada”, en *José Guadalupe Posada—50 aniversario de su muerte*, México, INBA / Museo Nacional de Arte Moderno, julio-septiembre de 1963, p. 16.

⁵⁵ FRANCISCO STATSNY, *Breve historia del arte en el Perú*, Lima: Universo, 1967, p. 55.

⁵⁶ LUIS BERNINZONE, “La exposición de Teófilo Castillo”, *Mundial*, Lima, núm. 241, ene. 1925, cit. por MIRKO LAUER, *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*, Lima: Mosca Azul, 1976, p. 99.

⁵⁷ “Homenaje a José Sabogal. Respuesta del pintor”, en *Hora del Hombre*, Lima, núm. 2, sept. 1943, p. 11.

Una vez cumplido el periplo que lo llevó por Europa y África mediterráneas, Sabogal recaló en la Argentina y durante varios años enseñó en Jujuy, ciudad andina situada al norte del país sureño. El regreso al Perú lo hizo andando la cordillera y atravesando el lago Titicaca. En la ruta visitó la más importante ciudadela preincaica del territorio boliviano. Escribió Sabogal: “A la vista de Tiahuanacu, la ciudad muerta de los semidioses indios, entré en trance de evocación arcaica”⁵⁸. Su embrujamiento por la América antigua se acrecentó al pisar la antigua capital del imperio inca, como mucho más tarde lo testimonió su esposa, la escritora María Wiesse: “El deslumbramiento que Cusco produjo en el espíritu de José Sabogal fue tan intenso como la impresión que Roma ejerciera en su alma”⁵⁹. La frase de Wiesse es reveladora porque consignaba, en línea con el espíritu de Mariano Eduardo Rivero y Juan Diego Tschudi, autores de ese libro cumbre que fue *Antigüedades peruanas* (1851), que los monumentos precolombinos del Perú eran equiparables a los más apreciados de cualquier otra parte del mundo, pensamiento pionero que, ya en el siglo XX, el pintor y grabador Sabogal supo continuar y asumir a su manera.

Si nos situamos en 1921, se diría que su sensibilidad lo encaminaba a ser el par de Carlos Mérida en la América del Sur, o sea el artista destinado a reivindicar al indio rescatando y actualizando estéticas y conceptos manejados siglos atrás por los mejores artistas precolombinos. Pero Sabogal optó por otra vía, valiente en principio, como fue la de pintar al ciudadano del común que hallaba en las calles del Cusco. “¿Cómo recibiría Lima?”, se preguntó María Wiesse en la biografía que escribió del pintor, y respondió con palabras que describen el ambiente intelectual de esos años:

La capital estaba aún saturada de aires coloniales; no la habían ventilado hálitos de renovación y su sociedad y sus gentes vivían encastilladas en un mundo anticuado y pleno de prejuicios. Uno de los más arraigados de esos prejuicios era el referente al arte pictórico. Se pintaban escenas europeas, se inspiraban los artistas en motivos italianos, franceses e ingleses; después del genial mulato, Pancho Fierro, el arte pictórico había caído en un adocenamiento insípido, sin carácter y sin fuerza⁶⁰.

Con el título de “Impresiones de Cusco”, la histórica muestra de Sabogal abrió en la capital peruana el 15 de julio de 1919⁶¹. Es sumamente dicente que el pintor adoptara la ortografía colonial de Cusco, signo de la compenetración que sintió siempre con el pasado, expresada en los numerosos estudios debidos a su firma que en 1989 se recogieron bajo el título de *Obras literarias completas*. A las impresiones del Cusco pertenece

⁵⁸ Cit. en MARÍA WIESESE, *José Sabogal, el artista y el hombre*, Lima: sin pie de imprenta, 1957, p. 21.

⁵⁹ *Ibíd.*

⁶⁰ *Ibíd.*, p. 24.

⁶¹ JORGE FALCÓN, *Simplemente Sabogal. Centenario de su nacimiento 1888-1988*, Lima: Instituto Sabogal de Arte, 1988, p. 53.

una vasta galería de retratos, en su mayoría de personajes de raza indígena más unos cuantos de raza negra, que tenía la rara virtud de estar realizada sin afeites, con el énfasis puesto en la personalidad perfectamente individualizada de los modelos, no en detalles de vestimenta o en pintoresquismos más o menos anecdóticos y banales. Haberse acogido al retrato tradicional, de vista casi siempre frontal, rostro impassible y encuadre que no llega a la cintura les dio dignidad y realce a los retratados, logrando con este tratamiento que dejaran de ser indios de estampa o de documentación etnográfica. Sin duda, el comportamiento de Sabogal era una lección de humanidad y sentir democrático, porque sabía mirar de igual a igual a sus modelos, reclutados en las vías públicas de la antigua capital imperial e invitados a posar en su estudio. El tipismo había quedado atrás, aunque pintores de la vieja guardia como el ya mencionado Teófilo Castillo insistieran en trabajar con el ya desvencijado enfoque. De allí la siguiente apreciación de Esteban Pavletich:

Cuando el gran pintor Diego Rivera, verbigracia, uno de los abanderados de la nueva corriente pictórica en México, se hallaba todavía en Europa embebiéndose en lo bizantino y prerrenacentista italiano —hablo de los años 1920 y 1921—, José Sabogal había retornado ya del viejo continente, visitado la Argentina y trabajado en ella, trasladándose luego al Cusco, donde comenzó a pintar febrilmente, incorporando en sus telas al hombre, el alma, el paisaje y el ambiente peruanos⁶².

Sabogal no se distinguió nunca como un buen paisajista, si bien pintó numerosos rincones y callejuelas del Cusco, de modo que la apreciación de Pavletich hay que reducirla al hombre, el alma y el ambiente, lo que en sí y por sí era bastante. Se abrió así una ruta que en su momento siguieron Enrique Camino Brent, Camilo Blas y Julia Codesido, del grupo que en la época se denominó indigenista.

En el plano ideológico, el indigenismo peruano supuso el cumplimiento de un doble (y complementario) anhelo generacional: americanizar la cultura y romper con la Europa estéril de la clase dominante. Implicaba esto último la existencia de una Europa fertilizadora con ideas que convinieran al hombre del común, anhelante de democracia y de progreso (palabra cara a la época) fraguado a partir de una igualdad sin privilegios. La ruptura de Sabogal con la Europa de las élites no fue de tipo conceptual o estético sino de talante, de mirada, así que no malgastó el tiempo en escenas curiosas, aptas para exportar y satisfacer, allende las fronteras, cierta inclinación por lo exótico. Su posición se manifiesta en la declaración que le hizo a Teófilo Castillo en entrevista periodística de 1919: “Mis retratos son preferentemente carácter, espíritu, raza: representan, más que una mezquina individualidad, toda una genealogía, un proceso entero biológico, documentación de una época de nuestra historia”⁶³.

⁶² ESTEBAN PAVLETICH, “José Sabogal: pintor peruano”, *Hora del Hombre*, ob. cit., p. 48.

⁶³ TEÓFILO CASTILLO, “De actualidad: José Sabogal”, *Variedades*, Lima, 19 de julio de 1919.

Sabogal fue de quienes orientaron la cultura peruana hacia el ansiado norte de una América auténtica, sintonizándola con las tesis más avanzadas de la época. Como es lógico, hubo debate, en el que jugaron un papel determinante el pensador José Carlos Mariátegui y su revista *Amauta*, la publicación que simbolizó el replanteamiento teórico que se produjo en el plano cultural, social y político. Para Mariátegui y sus seguidores, la modernidad era una de las metas de la acción que se quería emprender. En este contexto, el trabajo de Sabogal se volvió una referencia. Sus creativos aportes tuvieron una expresión significativa en el simple hecho de haber sido él, Sabogal, quien propuso el título de la influyente y emblemática revista. Cuenta María Wiese: “Mariátegui había pensado llamarla ‘Claridad’ o ‘Vanguardia’. Pero por sugerencia y consejo del pintor José Sabogal, le dio el nombre peruanísimo de ‘Amauta’. ‘Amauta’, el sabio, el maestro, el gran sacerdote del antiguo Perú”⁶⁴. El origen y el sentido del título de la publicación son relevantes porque, como explicó Mariátegui en la presentación del primer número, “el título no traduce sino nuestra adhesión a la Raza, no refleja sino nuestro homenaje al Incaísmo”⁶⁵.

En un documentado ensayo sobre la revista, Alberto Tauro ha reiterado que el amauta es “un sabio, que al ejercer funciones de maestro socializaba en cierto grado sus conocimientos”, y agrega: “La asociación establecida entre el austero personaje del imperio [el amauta o indio sabio] y la empresa que establecería la docencia social [la revista *Amauta*] era, en consecuencia, oportuna y feliz”⁶⁶. Ahora bien, el papel de Sabogal en la revista resultó ser bastante activo, ya que diseñó sus primeras carátulas, concebidas con un propósito de significación que no escapó a Alberto Tauro, por lo que señaló que la asociación entre el amauta ancestral y la nueva *Amauta* fue

cabalmente estereotipada por el propio José Sabogal, en los dibujos que trazó para exornar las carátulas; y, sobre todo, en la recia cabeza de un indio, con mirada penetrante y la característica nariz aguileña —que apareció en el primer número y luego fue usada como logotipo—, o en la silueta del campesino que arroja un puñado de semillas en surco recién abierto. Como en toda reencarnación, el símbolo adquiría contenido y prestancia singulares⁶⁷.

El primer dibujo del pintor (el de “la recia cabeza”) apareció desde el número 1 (septiembre de 1926) hasta el 4 (diciembre de 1926) de la revista, y el segundo (el del sembrador), desde el 5 (enero de 1927) hasta el 7 (marzo de 1927), impresos en un color distinto cada vez. En el 8 se utilizó la xilografía titulada *India Ccolla* (abril de 1927), en el 9 (mayo de 1927) la xilografía titulada *Cholita cusqueña*, y en el 10 una xilografía sin

⁶⁴ MARÍA WIESE, *José Carlos Mariátegui (Etapas de su vida)*, Lima: Hora del Hombre, 1945, p. 73.

⁶⁵ JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI, “Presentación de Amauta”, *Amauta*, Lima, núm. 1, sept. 1926, p. 1.

⁶⁶ ALBERTO TAURO, “Noticia de Amauta”, *Amauta. Revista mensual de doctrina, literatura, arte, polémica (edición en facsímil)*, Lima: Amauta, s.f., p. 10.

⁶⁷ *Ibíd.*

título, de tipo alegórico, alusiva a la censura gubernamental y a la posterior reaparición de la revista (diciembre de 1927). Basten estas referencias para poner de relieve la inclinación o preferencia del artista por un tema, reiterado aunque no único. Basten también para identificar dos miradas que parecen no haberse integrado o combinado en la pintura. La primera está contenida en los dibujos de los números iniciales de la revista, en los que descubrimos la síntesis de las vasijas efigies mochicas, pero adecuadamente combinada —por tratarse de representaciones bidimensionales— con esa agilidad de planos llenos y vacíos que son propios de los dibujos narrativos de las vasijas policromas de esa misma cultura. Constituyen éstos, por cierto, el grupo de los poquísimos trabajos del artista que presentan un vínculo estético con el pasado precolombino. En contraste, la xilografía impresa en la carátula de *Amauta* número 8 tiene el mismo tratamiento de otra, de idéntico título, publicada en la página 3 de *Amauta* número 1, correspondencia que vale la pena no ignorar porque en las dos maderas el artista hizo gala de un expresionismo de buena ley, incursionando con personalidad, resuelto a reflejar el agobio y el carácter de sus personajes, en el feísmo, terreno de la estética que hacia la fecha sólo un puñado de artistas latinoamericanos se atrevía a explorar. En las xilografías, Sabogal plasmó al indio; en los dibujos prefirió lo indio. En esta última opción, a la postre, prefirió no ahondar.

Si en 1923, en su mejor mural de la Escuela Nacional Preparatoria en Ciudad de México, Siqueiros había pintado al indio proletario, para *Amauta* trasegó Sabogal el tema del indio campesino. Algo novedoso había surgido, que Mariátegui definió de esta manera: “Se cumple un complejo fenómeno espiritual, que expresan distinta pero coherentemente la pintura de Sabogal y la poesía de Vallejo, la interpretación histórica de Valcárcel y la especulación filosófica de Orrego, en todos los cuales se advierte un espíritu purgado de colonialismo intelectual y estético”⁶⁸. Mariátegui ponía en un mismo plano a Orrego y Sabogal. Es de señalar, entonces, que el primero no estuvo de acuerdo con la idea, llevada ya a la práctica por Carlos Mérida, y bien pronto seguida por Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, de recuperar y actualizar las estéticas precolombinas, posición que coincidía, teóricamente, con las impulsadas en sus feroces manifiestos por algunas de las vanguardias europeas.

La purga anticolonialista a que aspiraba la intelectualidad joven de América Latina la resumió Mariátegui en columna de prensa sugestivamente titulada “Peruanicemos el Perú” que la revista limeña *Mundial* empezó a publicar en 1924. En una de ellas se refirió al autor de las *Tradiciones peruanas*, Ricardo Palma, y a su tardío ilustrador, el pintor Teófilo Castillo, calificándolos de ‘pasadistas’, un término que los futuristas

⁶⁸ JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI, “La nueva cruzada Pro-Indígena”, *El Proceso del Gamonalismo. Boletín de defensa indígena*, Lima, núm. 1, ene. 1927, publicación insertada en *Amauta*, núm. 5, ene. 1927.

italianos solían reiterar en sus documentos teóricos. Escribió Mariátegui: “El pasadismo se contenta, entre nosotros, con los frágiles recuerdos galantes del virreinato. [...] los indigenistas revolucionarios, en lugar de un platónico amor al pasado incaico, manifiestan una activa y concreta solidaridad con el indio de hoy”⁶⁹. Orrego corroboró la idea de Mariátegui. La siguiente cita resume su pensamiento en lo que hacía al tema de una posible incidencia del indio de ayer en la actividad cultural del presente: “El único peruanismo de que se puede hablar y que corresponde a una realidad efectiva y privativa, es ese peruanismo retrospectivo de las culturas incaica y preincaica, que no puede tener ya para nosotros sino una virtualidad arqueológica, una virtualidad de pinacoteca y de museo”⁷⁰. Continuaba Orrego:

Gentes ha habido y las hay aún, que piensan que el secreto en un arte nacional se encuentra en las *huacas* y *huacos* de la civilización indígena. Tácita o expresamente se propugna la vuelta regresiva hacia edades definitivamente muertas. Se olvida que hemos avanzado algunos siglos y sobre todo, que hemos pasado por la cultura occidental. El arte no desentierra momias, ni se alimenta en los hipogeos o lozas funerarias; procrea formas y realidades nuevas⁷¹.

La prevenida advertencia del filósofo, en un todo semejante a la ya citada del mexicano Tepoztecaconetzin Calquetzani (véase la nota 3), surtió el efecto de un antídoto. En sus pinturas, Sabogal no intentó la tan desconsoladora, falsa e inútil misión de desenterrar momias culturales, en la medida en que no investigó seriamente la posibilidad de explorar las canteras del arte precolombino. De cara a sus propias circunstancias, prefirió la sencilla y necesaria aunque parca labor de retratar indios. Al hacerlo, procuró mostrarlos en su más escueta realidad y creó eso que Natalia Majluf ha denominado “consenso visual en torno a su fisonomía”⁷². No hubo, pues, nada arqueológico en este modesto intento de captar fisonomías con pulso y vigor. Cuando Sabogal fue a México, donde permaneció entre fines de 1922 y mediados de 1923, sus primeros contactos fueron con los jóvenes artistas Manuel Rodríguez Lozano y Abraham Ángel⁷³. Bien acogido en el medio artístico capitalino cuando transcurrían días fecundos de inquietud y renovación, el peruano debió conocer la pintura abstraccionista que Carlos Mérida hacía inspirándose en tejidos maya-quichés y debió intuir el trasfondo de las apropiaciones precolombinistas que Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros llevaban al mural

⁶⁹ JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI, *Peruanicemos el Perú*, Lima: Biblioteca Amauta, 1970, p. 74.

⁷⁰ ANTENOR ORREGO, “Americanismo y peruanismo”, *Amauta*, Lima, núm. 9, mayo 1927, p. 5.

⁷¹ *Ibíd.*

⁷² NATALIA MAJLUF, “Nacionalismo e indigenismo en el arte americano”, en RODRIGO GUTIÉRREZ VÍNUALES y RAMÓN GUTIÉRREZ, *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX*, Madrid: Cátedra, 1997, p. 249.

⁷³ WIESSE, *José Sabogal, el artista y el hombre*, ob. cit., p. 32.

y la pintura de caballete; pero la verdad es que si llegó a mirar tales obras no se dejó influir por ellas. Su posición resulta curiosa porque sabemos que comprendió, aceptó e incluso explicó el sentido del arte precolombino, como bien se desprende de estas líneas, extraídas de *El desván de la imaginiería peruana*, uno de sus libros más estimados:

Las innumerables piezas de arte antiguo indígena representando extrañas divinidades que continuamente son encontradas en excavaciones, aparecen desde el fondo de las tumbas portando mensaje de refinamiento. Ya no las vemos “horripilantes” ni demoníacas a pesar de sus signos y trazos mágicos, tallados, pintados o tejidos, ahora nos transmiten la magia contenida en la obra de arte, el mensaje imperecedero⁷⁴.

Se concluye que el imperecedero y refinado mensaje que las excavaciones iban revelando logró el milagro de convencer al estudioso que era Sabogal, no al pintor. Si el agudo ensayista tomó la pluma para proclamar la excelencia de los valores estéticos que descubría en las artes de los mundos preincaico e incaico, el ambicioso pintor no los quiso aplicar, sino esporádicamente, en la concepción y elaboración de su obra artística. Podría afirmarse que la antigüedad amerindia sirvió en el Perú de escudo protector a la hora de tener que elevar una barrera contra el aún actuante colonialismo cultural, pero no de arma ofensiva en la aventura de conquistar territorios nuevos. Mariátegui lo tipificó sin rodeos: “El *indigenismo* [...] está extirpando, poco a poco, desde sus raíces, el *colonialismo*”⁷⁵. En el cumplimiento de la trascendental tarea, la proyección de Sabogal puede medirse con dos anécdotas significativas que hoy pueden hacer sonreír, pero que en el inmaduro contexto de la época se interpretaron como claros signos de cambio. La primera se debe a María Wiese, protagonista y autora de este breve episodio:

Él me guiaba, me orientaba, me abría nuevos horizontes. Como me los había abierto, en Lima, al decirme: “Tú no debes seguir inspirándote en temas franceses para tus cuentos. ¿Por qué no tomas algún asunto de tu país?” Y así apareció mi primer libro, *Santa Rosa de Lima*, que él ilustrara con primorosas viñetas. Su palabra, su consejo, fueron para mí verdad y claridad en mi vocación de escritora. Me acerqué al Perú; dejé de ser “afrancesada”⁷⁶.

La razonable y feliz orientación pedagógica de Sabogal se repitió con el arquitecto Héctor Velarde, a quien cito de una nota escrita con motivo de la muerte del pintor en 1956:

Hace más de veinticinco años, cuando yo daba lecciones de arquitectura en la Escuela de Bellas Artes, Sabogal me dijo un día, como amigo y director de la Escuela:

⁷⁴ JOSÉ SABOGAL, *El desván de la imaginiería peruana*, Lima: Banco Central de Reserva del Perú, Fondo Editorial, 1988, p. 23.

⁷⁵ JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Lima: Biblioteca Amauta, 1952, p. 375.

⁷⁶ WIESE, *ibíd.*, pp. 31-32.

—No les enseñe demasiado Luis XV; está bien que lo conozcan pero no lo podrán dibujar nunca...

Sabogal me dio la lección a mí y se la dio a muchos arquitectos de entonces que hacíamos no solamente Luis XV, sino tudor, plateresco, colonial de retablo y hasta chalets suizos.

Sabogal fue el primero que nos enseñó con autoridad el ancho camino del Perú en su forma plástica, integral e intensa⁷⁷.

El pintor logró ser el primero en remontar tan arduo camino, es cierto, pero parece que, a pesar de la inteligencia que lo caracterizaba, él mismo no tuvo nunca la ambición de ir demasiado lejos, entendiéndose la noción de “lejos” en función de las teorías que en Europa esgrimía un Picasso o un Brancusi y en América un Mérida, un Siqueiros o un Rivera, artistas que proponían remozar los lenguajes visuales con el estudio y la recuperación de las artes no europeas. Es más: Sabogal retrató indios y fue llamado indigenista, pero lo negó con vehemencia: “No soy un indigenista, pese a que haya pintado mucho a los indios, y tampoco un españolista, aunque mi sangre sea española. Soy un peruano que capta los valores esenciales de su pueblo. Más ampliamente, soy un americano”⁷⁸. De sus palabras se colige que, en esos tiempos, ser tachado de indigenista era un insulto. Más aún: algunos de los intelectuales más progresistas se pusieron a la defensiva frente al calificativo y lo rechazaron enérgicamente. Fue lo que hizo Falcón al decir del artista: “Lo del indigenismo aplicado a los peruanos como Sabogal es un apodo racista”⁷⁹. Y más adelante: “También le podrían declarar españolista por haber pintado *El demonio de los Andes* o africanista por su *Tamalera*”⁸⁰. El problema lo resumió así Mirko Lauer: “A Sabogal no le gustaba [...] la expresión *indigenista*, que consideró un *mote virreinal*, y pensaba en su movimiento como en una cruzada de reencuentro con el hombre peruano”⁸¹.

Crisparse y ponerse en guardia contra una simple etiqueta era exagerado, pero éste es un asunto, a la postre, secundario. El movimiento transformador del Perú que orientaba Mariátegui iba más allá de ser una simple reafirmación del indio concreto, ya que le asignaba históricamente —por ser mayoría— un papel protagónico en todas las esferas de la actividad nacional. De donde se deduce que pintar indios para reencontrar al “hombre peruano”, aunque no se hiciera con estética de indio, tenía un sentido práctico real tanto en la esfera política como en la social. En un país en el que las rancias élites limeñas habían discriminado y humillado al habitante aborigen, prolongando en la era republicana el peor de los legados de la etapa colonial, la obra que Sabogal

⁷⁷ HÉCTOR VELARDE, “Recordando a Sabogal”, en *Hora del Hombre*, ob. cit., p. 26.

⁷⁸ Cit. por FALCÓN, p. 20.

⁷⁹ Ibid., p. 36.

⁸⁰ JORGE FALCÓN, “Perú y Sabogal sin ismos”, en *Hora del Hombre*, ob. cit., p. 42.

⁸¹ LAUER, p. 113.

realizó en los años veinte llegó a ser tan retadora como la de Mariátegui. Lo que éste lograba esgrimiendo ideas aquél lo conseguía estructurando imágenes pictóricas.

En un año tan remoto como 1860, el pintor Francisco Laso había diagnosticado la profundidad del penoso mal social que aquejaba a los peruanos: “Al Indio desde Pizarro hasta el día [de hoy], se le ha considerado como una bestia útil para la faena. Al Indio proletario nunca se le ha considerado como a un hombre”⁸². No exageraba Laso, que en su pasión reivindicativa resolvió escribir *indio* con mayúscula. A la luz del derecho internacional en sus diversas ramas, la situación que se padecía en ese entonces violaría todos los tratados internacionales que nos rigen hoy. Como es lógico, los intelectuales y artistas se rebelaron contra semejante injusticia, prueba de que en general han sido más lúcidos que los dirigentes políticos. Llama la atención, entonces, la estrategia que animaba a Sabogal al declarar en 1919: “Tengo varios retratos en mi exhibición y ni uno solo figura en ese concepto”⁸³. Se refería a retratos que no querían parecerlo porque funcionaban como tipos humanos semejantes a los que los burgueses latinoamericanos ricos, en viaje por España, podían adquirir de artistas mediocres que pintaban bailaoras sevillanas, campesinos asturianos o pescadores vascos. Sólo que ahora, con Sabogal, la oferta que salía al mercado limeño los sometía a la eventualidad de tener que adquirir efigies de indios serranos. Como es lógico, sus cuadros no gustaron al chocar con “patrones culturales *ariamente* europeos y *aristocráticos*”⁸⁴, al decir de Falcón.

El racismo secular y la discriminación se juntaban para combatir la idea de pintar el Perú que Sabogal veía en las calles, no obstante lo cual su dedicado esfuerzo logró hacer escuela con el tono menor que imponía el querer centrarlo todo en el motivo del indio humanizado y digno. Los seguidores de la corriente que fundó Sabogal tampoco quisieron relacionarse a fondo con un concepto o una estética de estirpe precolombina, sentando un precedente que sin llegar a producir grandes obras se atrevieron a desacatar, antes de concluir el medio siglo, Manuel Piqueras Cotoquí, Elena Izcue, Alejandro González *Apurímak*, Carlos Quíspes Asín y Ricardo Grau. El tabú sólo fue superado y resuelto, con mejores recursos, por miembros de las generaciones siguientes como Fernando de Szyszlo y Armando Villegas. Por supuesto, no se puede ignorar que el empeño de José Sabogal era fundamentalmente político. Si a través de la pintura comparamos su proyecto de cambio con los esfuerzos similares que se hacían en Europa, podemos establecer una marcada diferencia ideológica:

⁸² FRANCISCO LASO, “Croquis sobre el carácter peruano”, *La Revista de Lima*, Lima, n. 2, 1º. de octubre de 1860, en FRANCISCO LASO (comp.), *Aguinaldo para las señoras del Perú y otros ensayos*. 1854-1869, Lima: Ifea / Museo de Arte de Lima, 2003, p. 118.

⁸³ CASTILLO, *ibíd.*

⁸⁴ FALCÓN, *Simplemente Sabogal*, *ob. cit.*, p. 32.

Cuando Picasso pintó *Las señoritas de Aviñón*, su cuadro se redujo en lo fundamental a un acto de subversión estética. Cuando José Sabogal pintó campesinos y cholas, sus imágenes rebasaron en un santiamén los límites del arte para participar de los avatares de la agitada y a veces violenta vida política de nuestras naciones. No hay que extrañarse. Picasso no amenazaba la posición social de nadie al integrar a su obra elementos tomados de máscaras africanas. En contraste, Sabogal ponía en tela de juicio los fundamentos de un conglomerado que basaba las relaciones sociales en la [económicamente productiva] discriminación del indio, ese indio que siguiendo el ejemplo de Laso él resolvió mostrar en su dimensión humana y no como un personaje típico o curioso. He ahí, en definitiva, su rebelión y su estética⁸⁵.

El ambiente no fue del todo favorable a Sabogal y por eso, al menos en los años iniciales de su trayectoria profesional, no recibió los estímulos que los muralistas mexicanos sí gozaron. En el debate que tuvo lugar en esos años, con posiciones a favor y en contra del indigenismo, la incomprensión sentó pauta y las tergiversaciones fueron muchas, incidiendo en apreciaciones negativas que aún perduran. En torno a Mariátegui, Sabogal y *Amauta* se han lanzado incluso afirmaciones temerarias. Por no ser de época ni deberse a un peruano, recojo solamente ésta, del historiador argentino Damián Bayón, que a mi juicio resume casi todo:

Los intelectuales izquierdistas peruanos de la época, como el citado Mariátegui en su libro clásico *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928) y en su revista *Amauta* —avanzada sólo en política—, asumen en arte una actitud casi reaccionaria. Involuntariamente, diríamos. Desde lejos y sin comprender muy bien el enlace de los mejores movimientos europeos, Mariátegui se proclamaba enemigo del Futurismo, del Cubismo, del Dadaísmo. No hay duda de que esta actitud contribuyó a paralizar el arte peruano y cuando apareció en escena Sabogal, los 'bienes pensantes' [sic] vieron en él y en su famoso indigenismo una verdadera tabla de salvación⁸⁶.

Sin entrar en minucias, la anterior afirmación no consulta lo que planteó el gran pensador peruano al decir en informado artículo de enero de 1924: “El gusto común rechaza hoy la *Venus* de Archipenko, como rechazó en otro tiempo la *Olimpia* de Manet y el *Balzac* de Rodin. El arte es sustancial y eternamente heterodoxo. Y, en su historia, la herejía de hoy es casi seguramente el dogma de mañana”⁸⁷.

Mariátegui comprendió y explicó oportunamente los movimientos franceses, italianos y alemanes de vanguardia, lo que bien prueban artículos como los ocho que les dedicó a las más novedosas expresiones del arte europeo, compilados en *El artista y la época*, libro del que he extraído la cita anterior. En esos textos analizó ágilmente, con la

⁸⁵ ÁLVARO MEDINA, “Arte latinoamericano y arte indoamericano”, en *Arte en Colombia*, Bogotá, núm. 52, oct. 1992, p. 123.

⁸⁶ DAMIÁN BAYÓN, *Aventura plástica en Hispanoamérica*, México: Fondo de Cultura Económica, 1974, pp. 33-34.

⁸⁷ JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI, “Post-impresionismo y cubismo”, *Variedades*, Lima, 26 de enero de 1924, comp. en *El artista y la época*, Lima: Biblioteca Amauta, 1959, pp. 63-64.

lucidez que en su momento no mostró ningún otro ensayista latinoamericano, el impresionismo, el cubismo, el futurismo, el expresionismo, Dada y el surrealismo, tendencias artísticas que conoció de cerca durante su viaje de estudios a Europa, realizado entre 1919 y 1923. El peruano exaltó incluso la labor del vanguardista Herwarth Walden, el legendario director de la revista y galería *Der Sturm*, para explicarles a sus lectores: “El movimiento expresionista exhibe, entre otros, el mérito de haber colocado a Alemania en rango principal en la pintura, después de un largo periodo en que permaneció, a este respecto, relegada a un segundo orden”⁸⁸. El intelectual que discurría con tal propiedad sin ser crítico de arte, ya había planteado esta otra idea: “La experiencia realista no nos ha servido sino para demostrarnos que sólo podemos encontrar la realidad por los caminos de la fantasía”⁸⁹. Cotejada con semejante evidencia, es absolutamente cierta esta afirmación de Alfonso Castrillón-Vizcarra: “Su defensa de los movimientos vanguardistas es entusiasta, porque los entiende como una búsqueda inteligente y noble”⁹⁰.

Mariátegui escribió en 1925 un elogioso texto sobre su amigo el pintor Emilio Pettoruti, motivado por la crítica adversa que había recibido la obra del pintor de La Plata a raíz de su primera exposición individual en Buenos Aires, en octubre de 1924, cuando en opinión de Córdova Iturburu se intentó “aplastarlo con las deplorables expresiones de una entristecedora insensibilidad”⁹¹. Frente a las pinturas del maestro argentino, a quien conoció en Roma en 1921, el peruano sacó esta aleccionadora conclusión: “el proceso del arte moderno es un proceso coherente, lógico, bajo su apariencia desordenada y anárquica”⁹². El intercambio intelectual entre el notable pintor y el gran pensador, según testimonio del primero en su autobiografía, le sirvió a éste último “para ponerse al corriente de los movimientos artísticos contemporáneos y a mí para conocer las luchas de nuestra América coercionada”⁹³. En *Amauta*, revista que Bayón no debió hojear jamás, porque de lo contrario no habría lanzado la afirmación temeraria de ser “avanzada sólo en política”, Mariátegui divulgó artículos sobre Pettoruti por Baldomero Sanín Cano, sobre Diego Rivera por Esteban Pavletich y sobre Carlos Mérida por Luis Cardoza y Aragón, entre otros muchos⁹⁴.

⁸⁸ JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI, “*Der Sturm* y Herwarth Walden”, *Varietades*, Lima, 29 de enero de 1927, comp. en *El artista y la época*, p. 79.

⁸⁹ JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI, “La realidad y la ficción”, *Perricholi*, Lima, 25 de marzo de 1926.

⁹⁰ ALFONSO CASTRILLÓN VISCARRA, “José Carlos Mariátegui, crítico de arte”, *Cuadernos de Reflexión y Crítica*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, núm. 6, ene.-jun. 1993, p. 27.

⁹¹ CÓRDOVA ITURBURU, *Pettoruti*, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1963, p. 38.

⁹² JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI, “El pintor Peto Ruti” [sic], *Varietades*, Lima, 12 de diciembre de 1925, comp. en *El artista y la época*, p. 89.

⁹³ EMILIO PETTORUTI, “Encuentro con Mariátegui”, en *Un pintor ante el espejo*, Buenos Aires: Solar/Hachette, p. 146.

⁹⁴ Cfr. *Amauta*, núms. 2, 4 y 14, respectivamente de octubre y diciembre de 1926 y abril de 1928.

Rectificado así lo que es deber rectificar, la adversa opinión de Bayón debe entenderse como la manifestación de un prejuicio —bastante extendido— alimentado en la especiosa idea de que ciertas obras y teorías artísticas latinoamericanas, por no ser miméticas y parecerse a las europeas como una gota a otra gota, carecen de las calificaciones suficientes para ser consideradas —en propiedad— de vanguardia. No hay que equivocarse. Si el indigenismo peruano no alzó vuelo ni adquirió mayor prestigio, es porque “no constituye un estilo pictórico”, como bien lo ha señalado Natalia Majluf⁹⁵. Su razón de ser no estuvo basada nunca en una estética, tal y como ocurrió en el simbolismo y en el surrealismo, sino en un tema; por eso fue diverso y plural visualmente. Con muy contadas excepciones, valga la aclaración, esa diversidad y esa pluralidad son las que hallamos, generación tras generación, en la historia del arte latinoamericano del siglo XX.

Entre los más destacados seguidores de Sabogal figuraron Camilo Blas, autor de grabados y dibujos de una eficaz simplicidad de línea. Su obra combinaba planos llenos y vacíos, o pesados y ligeros, que nos remiten —como las primeras carátulas de *Amauta*— a los dibujos de las alcarrazas mochicas policromadas. Si lo comparamos con el antiguo maestro mochica, Blas no llegó nunca a tanto, pero su obra gráfica es respetable por poseer a veces un ritmo y un vigor convincentes. No obstante, es de señalar que si plasmó sugerentes soluciones plásticas fue gracias a la pasión que Sabogal le infundió por el arte del grabado en madera. De las xilografías de estos dos artistas puede afirmarse que poseen una vitalidad que sus pinturas muchas veces no revelan. Floreció así, con relativa fuerza, un nuevo medio expresivo, origen —a su turno— del auge que casi en seguida experimentó en México, ya que Sabogal fue un maestro que formó nuevos cultores en el país norteco. Lo ha testimoniado María Wiese:

Desde [José] Guadalupe Posada, el gran dibujante, los artistas mexicanos no habían vuelto a intentar la xilografía. José Sabogal anima, aconseja, dirige a varios de sus compañeros de profesión y amigos a retornar al noble arte del grabado en madera. Les enseña el procedimiento. Sus xilografías han despertado el interés de los artistas. Y comienzan a grabar sobre madera. José no escatima sus conocimientos en aquel arte; generosamente se los comunica⁹⁶.

Amauta publicó en sus páginas interiores decenas de grabados de moderna factura, algo que Mariátegui debió estimular a la luz de la admiración que sentía, desde que visitó Alemania, por la jerarquía estética y el lenguaje contemporáneo que expresionistas de la talla de Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluf y Oskar Kokoschka, entre otros, lograron darle a la xilografía.

⁹⁵ MAJLUF, p. 248.

⁹⁶ WIESE, *ibíd.*, p. 35.

Conclusión

Si José Sabogal no se interesó mayor cosa en el arte precolombino como fuente visual de sus grabados, dibujos y pinturas, es de reconocer que al menos fue fiel a la realidad humana que respiró en el Cusco y que asumió para poner en entredicho un vergonzoso legado de ideas mohosas, modificar comportamientos y actualizar, a su manera, el trabajo iniciado a mediados del siglo XIX por Francisco Laso. Nunca superó Sabogal a Laso, ni lo igualó siquiera. Por ejemplo, algo le debe *Arquitecto quechua* (1925) de Sabogal a *Habitante de las cordilleras* (1855) de Laso. En las dos pinturas, el personaje sostiene y exhibe un producto artístico que asociamos al ingenio de los pueblos prehispánicos; pero si Laso es grandioso, Sabogal resulta deliberadamente prosaico con “su rudeza lineal”, en expresión, de 1927, del crítico Carlos Solari⁹⁷. Cuando Sabogal asumía la solución de composiciones complejas o ensayaba sugerencias políticas de cierto alcance, como en *Alcalde de Lucre (Cusco)* (1925), la obra se resentía al pretender plasmar lo esencial del modelo dentro de una síntesis que resultaba ambigua en el incomprensible afán de hacerle concesiones al viejo naturalismo.

Como un pintor de “retratos que no figuraron en ese concepto”, en cambio, era convincente. Podemos verlo en *El voceador* (1919), *Indio huanca* (1923) e *Hija de los chankas* y *Tamalera* (ambos de 1926). El porte y la serenidad de los retratados son tales, que “sugieren otras lecturas”, palabras que tomo prestadas de Natalia Majluf, escritas en texto que analiza el cuadro de Laso conocido como *Las tres razas*, cuyo verdadero título es *La igualdad ante la ley* (1860). ¿Por qué otras lecturas? Consideremos completa la frase de la historiadora peruana: “La composición hierática, la solemnidad de las poses y la seriedad de los rostros, unidos al ambiente de quietud que domina la escena, sugieren otras lecturas”⁹⁸. Seriedad, solemnidad y un cierto hieratismo son precisamente las particularidades que distinguen a los personajes retratados por José Sabogal.

En *La igualdad ante la ley*, tres niños cuyas edades oscilan más o menos entre los diez y los doce o trece años, juegan a los naipes, sentados sobre una mesa de escasa altura. A la izquierda, las dos niñas esperan el resultado de la jugada que va a ejecutar el niño que inicia la partida. Situado a la derecha, el niño es blanco y rubio; al centro, aplomada, una niña indígena estudia concentrada sus cartas; a la izquierda, la niña negra sigue atentamente el gesto del niño. Es de anotar que la mesa está cubierta con un mantel negro y que negra es la elegante vestimenta del niño, o sea que la plataforma de juego se confunde con su ropa. Natalia Majluf se ha referido al “contraste” que hay “entre el ideal igualitario que el título plantea y la difícil realidad de la vida cotidiana que se presenta

⁹⁷ Don Quijote [CARLOS SOLARI], “Los últimos cuadros de José Sabogal”, *Mundial*, Lima, jun. 1927, cit. en LAUER, p. 97.

⁹⁸ NATALIA MAJLUF, “Francisco Laso, escritor y político”, en *Laso*, p. 42.

en la pintura”⁹⁹. Este contraste, según la misma autora, “evoca, directamente, la relación feudal entre la familia y el servicio que se establecía en el interior doméstico”. Refiriéndose luego a la niña indígena, la autora ha precisado: “La niña está ubicada en una posición privilegiada: forma el ápice de la pirámide imaginaria que estructura la composición e incluso las líneas ortogonales marcadas por los tabloncillos del piso convergen en un punto ligeramente por encima de su cabeza. No es casual que sea ella la que esté aguardando la jugada del niño para echar su carta sobre la mesa”¹⁰⁰.

En medio del salón, que pese a la presencia humana se sugiere vacío, la partida parece inocente. Pero ¿de verdad lo es? ¿Será limpio el juego? ¿Se respetarán acaso las reglas? Las preguntas son pertinentes. No en vano la raza dominante está representada por un varón y las razas oprimidas por mujeres, sujetas a sometimiento y obediencia, o sea que la igualdad resulta ser formal y no real. “En su obra, Laso había pretendido crear símbolos públicos, imágenes que pudieran representar y constituir a la nación”, ha escrito Majluf¹⁰¹. Antirracista convencido, abogado de los oprimidos, ideólogo de la igualdad democrática, contrariando con estas posiciones los sentimientos de la aristocracia a la que pertenecía, Laso fue un pintor y un intelectual de ideales superiores que tenía “casi la evidencia de que, cuando la América sea tan civilizada como la Europa, el Perú será la Grecia y la Italia de las generaciones venideras”¹⁰².

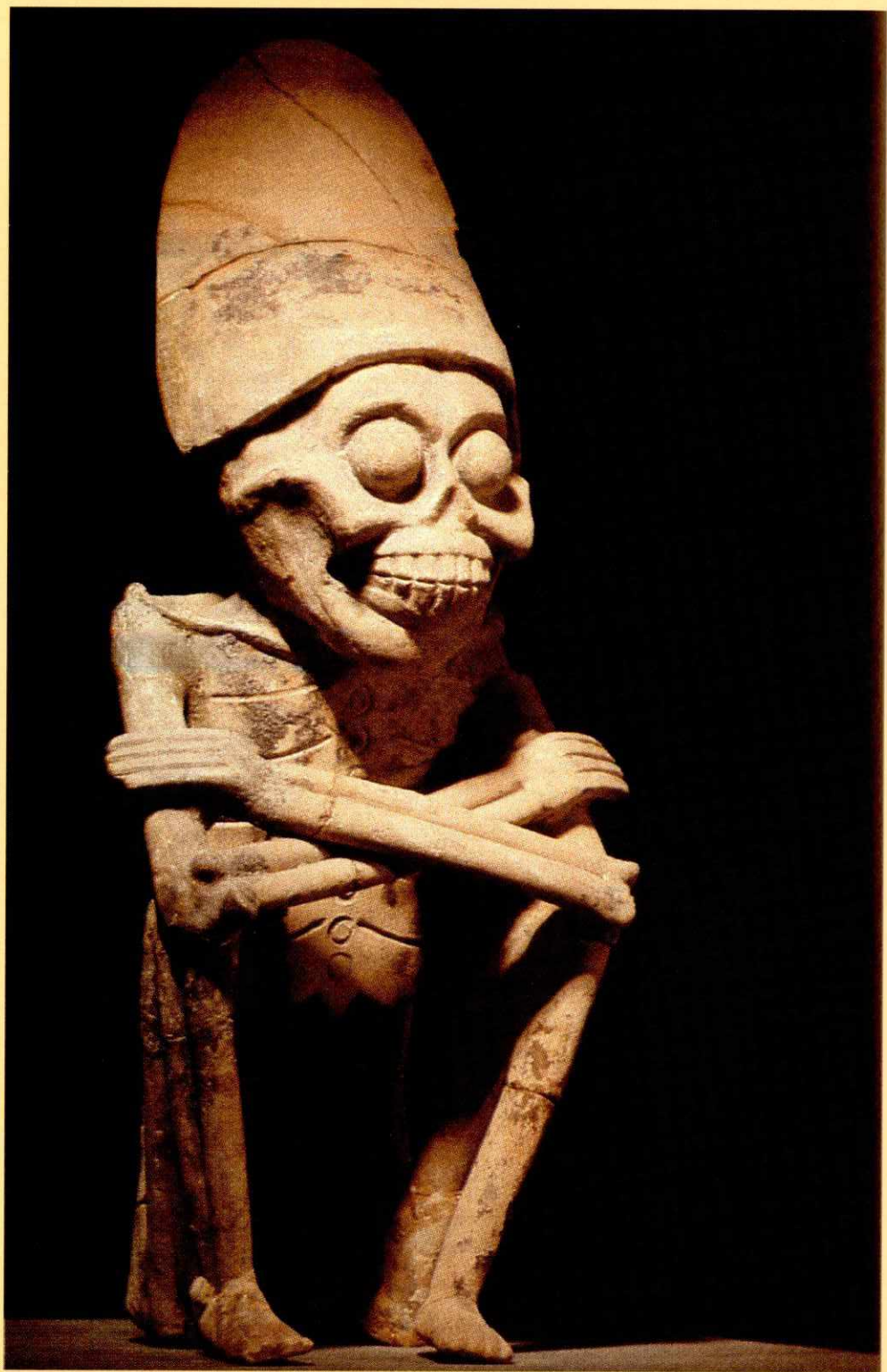
No se equivocó Laso. El uruguayo Joaquín Torres García y sus numerosos discípulos, el argentino César Paternosto y los colombianos Édgar Negret y Eduardo Ramírez Villamizar, entre otros, se inspirarían, todos, en asuntos directamente relacionados con las artes preincaicas e incaicas que tuvieron por cuna una vastísima porción del territorio de la América del Sur. Como es lógico, un pasado tan grandioso exigía admirar y reivindicar primero al Indio (con mayúscula); pero, para poder apreciar debidamente al Indio en el plano cultural, era necesario no ignorar su dimensión humana. Se concluye, a pesar de los desaciertos y críticas acumulados en el larguísimo proceso, que algo muy positivo había ocurrido desde Francisco Laso y Manuel Vilar a mediados del siglo XIX hasta Saturnino Herrán y José Sabogal al comenzar el XX, pintores sin los cuales no habría sido posible la posterior independencia y autonomía artística de Carlos Mérida, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y Rómulo Rojo, los cuatro primeros artistas latinoamericanos en apropiarse con rigor y verdadero desenfado vanguardistas de los conceptos y las estéticas de los primitivos habitantes de América.

⁹⁹ *Ibíd.*, p. 43.

¹⁰⁰ *Ibíd.*, p. 45.

¹⁰¹ *Ibíd.*, p. 39.

¹⁰² FRANCISCOLASO, “Variaciones sobre la candidez”, *La Revista de Lima*, Lima, núm. 12, 15 de junio de 1861, comp. en *Laso*, p. 148.



EL SEÑOR DEL MUNDO DE LOS MUERTOS

Terracota procedente de Veracruz,
golfo de México (izquierda).

CALAVERAS PATINANDO [BARRIENDO]

José Guadalupe Posada, grabado (abajo).



LA CATRINA ►

Izquierda, José Guadalupe Posada,
grabado en hoja volante.

GRABADO PARA LA PATRIA ILUSTRADA ►

Derecha, José Guadalupe Posada,
noviembre 4 de 1889.

LA PATRIA ILUSTRADA



REMATE DE CALAVERAS ALEGRES

Y SANDUNGUERAS

Las que hoy son empolvadas GARBANCERAS, pararán en deformes calaveras.



Hay hermosas garbanceras,
De corsé y alto tacon;
Pero han de ser calaveras,
Calaveras del montón.

Gata que te pintas chapas
Con ladrillo o bor-nellón;
La muerte dirá: «No escapas,
«Eres cráneo del montón.»

Un exámen voy a hacer,
Con gran justificación;
Y a esas él han de aparecer
Muchos cráneos del montón.

Hay unas gatas ingratas,
Muy llenas de presunción
Y más treras como ratas,
Que compran joyas baratas
En las ventan de ocasión.

A veces se llaman «Rita»,
Otras se llaman «Consuelo»,
Y a otras les dicen «Pepita»;
A esas la muerte les grita:
«No se duerman, que yo velo;
«Y en llegando la ocasión,
«Que no mucho ha de tardar,
«Heridas por un torzón,
«Calaveras del montón.
«Al hoyo iréis a parar.»

Hay unas «Rosas» fragantes,
Porque compran «Pachuti-
Unas «Trinis» tigerantes,
Y unas «Choles» palpitantes,
Balees como un piruli;
Pero también la pelona
Les dice sin emoción,
«No olviden a mi persona,
«Que les guarda una corona
«De muelas en el panteón.»

Vienen luego las mañosas
Que «Conchas» se hacen llamar,
Y que aunque sean pretenciosas,
No tienen perlas preciosas,
Sino migre hasta más dar.

A éstas y a las Filomenas,
Que usan vestido zurrón,
Y andan de algodón rellenas,
Les ha de acabar sus penas
La Faca con su azudón.



Siguen las Petras airoas,
Las Clotides y Manueles,
Que piercas y mauteceas,
Son flojas y pingajosos
Y rompen muchas cazuelas.
La enlutada misteriosa,
Que impera allá en el Panteón,
Y es algo cavilosa,
Con su guadaña filosa
Las echará al socarón.

Las Adelaidas traidoras,
Que aparentan emoción
Si oyen frases seductoras,
Y que son estas fadoras
Y muy flojas de pilón;
Se han de ver próximamente,
Sin poderlo remediar,
Sumidos enteramente
En el hoyo pestilento
De donde no han de escapar.

Las Enriquetas melosas,
Unidas a las Juliannas
Y a las Virginias tramposas,
Que compran baratas cosas,
Aunque resulten mal sanas;

Pagarán su picudez
Y sus mañas de aguilista,
Sumiéndose en la estrechez
Y en la inmundada lobraguez
Porque la muerte es muy lista.

Las pulidas Carolinas,
Que se van a pinticar
En la tienda y las esquinas,
Y se le echan de catrinas
Porque se saben peinar;

Han de dejar sin excusa
Los listones y el crepé,
Y en un hoyo cual de tusa,
Se hundirán con todo y blusa,
Con chochos y con corsé.

Las Marcelas y las Saras,
Que al Cine van a gozar,
Vendiendo hasta las cucharas,
Y se embadurnan las caras
Porque pretenden gustar,
Serán indudablemente,
Sin ninguna discusión,
Be improviso o lentamente
Esqueleto pestilente,
Calaveras del montón.

Y las gatas de figón,
Que se hacen llamar «Carmelas»,
Por producir emoción,
Y tienen el bodegón
Tan sucio que descousuela;

Han de pagar su pereza
Que dá mortificación,
Sumiéndose de cabeza
En el fondo de la mesa,
A ser cráneos del montón

En fin, las Lupes y Pitas,
Las Edwignis y Lulas,
Las perfumadas Auitas,
Las Julias y las Chuchitas,
Tan amantes de las galas;

Han de sentir por final,
Diciendo «Miren que uso»,
El guadañaño fatal,
Y liadas como tamal,
Verán que llegó su ocaso.

Pero no quiero olvidar
A las lindas Margaritas,
Tan amantes de bailar,
Y a quienes gusta ostentar,
Porque se creen muy bonitas,
La muerte les ha de herir,
Sin mirar su presunción,
Y aunque se van a afiligr
Yo les tengo que decir
«Calaveras del montón.»

Las Gumesiudas e Irenes,
Las Gilbertas y Ramonas,
Que quieren siempre ir en trenes,
Y que alzan mucho las sienes
Porque se juzgan personas;
Las Melquíades y Rebecas,
Las Amalias y Juacitas,
Que unas son sucias y mecas
Y otras se juzgan muñecas
Y presumen de bonitas;

Las Romanas y Esperanzas,
Las Anasta-las famosas,
Que son gurbias y muy lanzas
Y parecen gatas mansas,
Porque son muy labiosas;
Todas, todas en montón,
Sin poderlo remediar,
En llegando la ocasión,
Calaveras del montón.
En la tumba han de parar.



Imp. de A. Vanegas Arroyo,
2ª de Sta. Teresa núm. 43,
México.—1913

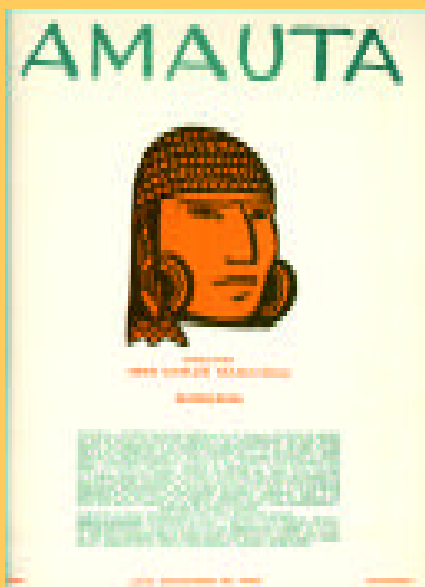




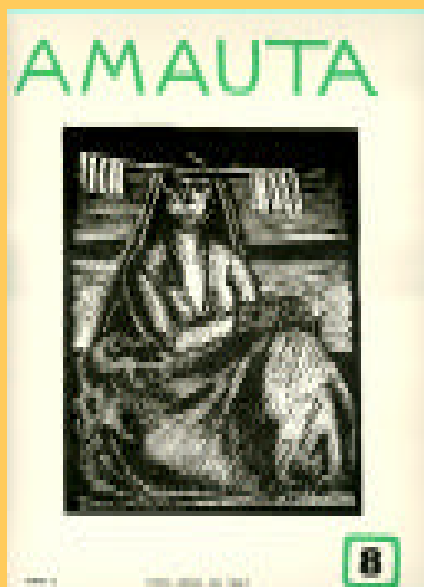
◀ Detalle de cabezas decapitadas sonrientes labradas en el *tzompantli* de Chichén Itzá, Yucatán.

▼ Retrato cerámico en forma de vaso de un dignatario mochica.





JOSÉ SABOGAL, dibujo para la carátula del primer número de la revista *Amauta*.



JOSÉ SABOGAL, 1927, xilografía para la carátula del número 8 de *Amauta*.



INDIA COLLA
José Sabogal, 1926, xilografía publicada en el número 3 de *Amauta*.



Dibujo de una cerámica mochica que representa a dos prisioneros.

INDIO HUANCA ►
DERECHA. José Sabogal, 1923, óleo sobre tela.

