

# Crisis generalizada y guerra simbólica en Perú, 1930-1945

Por *Carlos M. TUR DONATTI*\*

**E**STE TEXTO OFRECE UNA VISIÓN PANORÁMICA de la cultura dominante en Perú en los años en que José María Arguedas y Ciro Alegría publican sus primeras obras narrativas, es decir, la década y media de crisis económica y política —entre 1930 y 1945— que dio lugar al más duro enfrentamiento entre dos concepciones nacionalistas sobre la historia del país y su producción-consumo culturales.

En los años en torno a la Primera Guerra Mundial (1914-1918), en América Latina entran en crisis los Estados oligárquicos y sus bagajes culturales, y comienzan a surgir simultáneamente las expresiones artísticas e intelectuales que en la década de 1920 configurarán las coincidentes o encontradas propuestas nacionalistas.

Las tendencias estéticas e ideológicas que se perfilaron en dicha década cobran plena definición a partir de 1930 y, en un contexto caracterizado por la crisis económica y los enfrentamientos sociales y políticos, se confrontan intelectuales y artistas hispanistas e indigenistas, provocando una auténtica guerra civil simbólica.

Los campos en pugna tienden a identificarse con opuestas referencias clasistas, regionales, estéticas y políticas. Los más connotados intelectuales y artistas del campo hispanista provienen de la generación arielista de 1905, en general limeños y de familias de la oligarquía o identificados con ella. Sus antagonistas provienen de sectores medios provincianos emergentes. Habiendo sido discípulos de la Generación de 1905, promovieron la Reforma Universitaria de 1919 y apoyaron en sus primeros años al gobierno de Augusto B. Leguía, en la medida que éste desmontaba las redes de poder de la República Aristocrática y abría cauces a los sectores sociales ascendentes.

Ante la relativa democratización de los primeros tiempos del leguismo y las novedades culturales que fueron surgiendo en los dinámicos años veinte, los miembros de la oligárquica generación de 1905 siguieron reivindicando el bagaje cultural de la otrora

---

\* Investigador del Instituto Nacional de Antropología e Historia y profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México; e-mail: <cmdt\_38@hotmail.com>.

República Aristocrática y paulatinamente se acercaron a la Iglesia católica y elaboraron una visión del pasado aristocrática y limeñista, de una auténtica Arcadia colonial.

Por el contrario, la nueva generación —conocida como de la Reforma— introdujo una lectura indigenista y marxista de la historia y la realidad de su momento, influida por los procesos democráticos y revolucionarios que se producían en América Latina, Europa y Asia. Para transformar al Perú oligárquico controlado por el imperialismo, Víctor Raúl Haya de la Torre y José Carlos Mariátegui esbozaron estrategias revolucionarias y crearon organizaciones políticas que serían actores fundamentales en la historia peruana del siglo xx.

Esta insurgencia cultural y política de nacionalismo democratizante, indigenismo y marxismo, endureció el conservadurismo de la Generación de 1905, al punto de construir un nacionalismo defensivo y católico, de cada vez más abiertas simpatías por Benito Mussolini y el fascismo italiano.

La crisis económica, desatada en 1929 por el desplome de la Bolsa neoyorquina provocó en América Latina la caída de varios gobiernos, y en Perú el Oncenio leguista llegó a su fin. El drástico deterioro económico-social y el surgimiento militante de la Alianza Popular Revolucionaria Americana (APRA) con masivo apoyo popular puso en cuestión al Estado limeño, y la represión y el fraude fueron los medios para mantener el control oligárquico-militar del poder en la ciudad del Rimac.

En otro ámbito de la vida social, si bien la producción cultural hispanista entre 1930 y 1945 constituyó la tónica predominante en el aparato estatal y en el mundo intelectual limeño, en casi todos los territorios simbólicos se enfrentó con variantes del indigenismo, y no siempre con éxito.

En el terreno de la historiografía, por ejemplo, la concepción hispanista tuvo claro predominio y en estos años se impuso 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 demostraba la estatua ecuestre de Francisco Pizarro erigida en 1942 en la Plaza de Armas, en algunos libros de texto para enseñanza media se halla una concepción indigenista moderada.

La intelectualidad hispanista que se agrupa en la Pontificia Universidad Católica del Perú dio vida también a un peculiar

cuestionamiento en el campo de la teoría política. En consonancia con la crítica católica y fascista de los postulados 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 especulaba sobre los más eficientes regímenes —el falangista español era el modelo— para proveer de una base de masas al Estado limeño, entregado a los intereses de los enclaves imperialistas.

En el terreno de las producciones artísticas —pictórica, narrativa y 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 artistas, y las mejores creaciones de este periodo correspondieron al campo del indigenismo pictórico y literario. En la arquitectura se impuso abrumadoramente la regresión al barroco en la construcción de residencias particulares; faltaría agregar que este auge tuvo a su favor la compulsión estatal: por ordenanza municipal o elección oficial se instituyó la construcción en dicho estilo.

La Escuela Nacional de Bellas Artes fue fundada en 1919 por el último gobierno civilista, y tres años más tarde sus maestros más destacados atacaron a los *bolsheviks* de la pintura. En esta reacción coincidieron tanto el académico Daniel Hernández, director de la escuela, como el impresionista Teófilo Castillo. Los primeros trabajos de José Sabogal como *pintor de indios*, indicaron el nacimiento de la vanguardia pictórica, a la vez indigenista y nacionalista.

Pero la preocupación por cierta concepción de lo nacional ya se había expresado en la producción de Teófilo Castillo. Durante los años de la República Aristocrática (1895-1919), inspirado en las *tradiciones* de su amigo Ricardo Palma, Castillo pintó una serie de cuadros evocativos de la Colonia con una paleta impresionista. Fue entonces un pintor de inspiración claramente hispanista y técnica ya superada.

José Sabogal y sus seguidores en cambio, al incorporar al indio y a la Sierra como motivos centrales de su pintura, revaloraron al personaje social más controvertido de la historia peruana, menospreciado por todos los intelectuales hispanistas. Estos artistas fueron los primeros en enfrentar 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 encontraron estrechamente asociados a lo largo de los creativos años veinte.

El triunfo de la corriente indigenista en el ámbito oficial está consagrado por la llegada de José Sabogal a la dirección de la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1932. Esta elección por parte del poder parece responder a la necesidad de integrar el nuevo aporte dentro de la autopercepción 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 afirmar su inclinación al *arte por el arte* y, sugestivamente, proponer un contenido heroico y rechazar el *arte proletario*, eufemismo para referirse al indigenismo.

La oficialización del indigenismo a su vez estuvo facilitada por cierta superficialidad decorativista de Sabogal y por su peculiar concepción integracionista del nacionalismo 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 Enrique Camino Brent, por ejemplo, evocan un mundo rural y costero, lo que las envuelve en 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 cuarenta la vanguardia ha pasado a otras tendencias.

Mientras la pintura indigenista fue fertilizada por el 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 (1919-1930) 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 Enrique 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 contraofensiva hispanista, José María Arguedas publica *Yawar Fiesta*, magistral exploración de la vida cultural quechua, y Ciro 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 criolla hispanista en los años veinte y principios de los treinta se refugió en la novela histórica y en el relato urbano evocativo, géneros arcaicos y de fuerte sabor romántico. José Gálvez, perteneciente a la generación de intelectuales civilista-modernistas pero de cierta inclinación democrática, resultó 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 del grupo Rockefeller, rechaza implícita y contradictoriamente a la sociedad burguesa contemporánea y realza en términos míticos a la ciudad virreinal del siglo xvii. Esta tendencia evasiva se encuentra en novelistas menores de las décadas de 1920 y 1930; destaca entre ellos Angélica Palma, hija del autor de las *Tradiciones*, quien cultiva un palmismo ya sin ironía, descriptivamente pintoresquista y envuelto en la nostalgia de los siglos pretéritos.

La corriente hispanista, de espaldas a lo nuevo, libró sin embargo una verdadera batalla de retaguardia para convertir la obra de Ricardo Palma en expresión popular de su mitificada visión del pasado. El mencionado escritor fue uno de los fundadores de la literatura republicana y con su vasta producción de *tradiciones* creó una peculiar comedia humana limeña y virreinal, donosa y ligera. Habiendo sido un liberal militante y decidido anticlerical, el travieso interés por la Colonia —a pesar de su satírica intención original— terminó atrapándolo, 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 Palma 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 milagrera de la Iglesia— facilitó la maniobra de expropiación hispanista y fue considerado como un *tradicionalista*. La intelectualidad progresista de los años veinte remarcó su explícita definición política para caracterizarlo, al contrario, como un *tradicionista*. 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: Leguía no coincidía con la tónica hispanista y su manipulación.

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

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 sus primeras victorias militares en la Segunda Guerra Mundial; en ese periodo se desató una verdadera fiebre palmística que culminó en 1943 y desapareció después de 1947. Las sucesivas ediciones argentinas, chilenas y mexicanas eran consumidas masivamente en Perú, mientras que las novelas del exiliado aprista Ciro Alegría recibían premios internacionales y, junto con las de José María 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 llamados *neos* y el *Art nouveau*. Durante el gobierno de Leguía algunas residencias comienzan a mostrar fachadas neobarroco-coloniales. Esta regresión arquitectónica también se expresará en México con el patrocinio de José Vasconcelos, en su condición de secretario de Educación Pública durante el gobierno de Álvaro Obregón.

Los orígenes del renovado interés por el estilo que expresó la Contarreforma católica y que tan vastamente se implantó en América, no se encuentran en Lima, sino en el estado norteamericano de California. Allí los arquitectos comenzaron a trabajarlo a fines del siglo XIX, a partir del estudio de las misiones católicas construidas en su territorio, y fue en los años veinte cuando el estado de las

nacientes industrias del cine y la aviación se cubrió de residencias de estilo neobarroco-colonial.

En medio del clima de norteamericanización de la *Patria Nueva* leguista y como manifestación artística del nacionalismo conservador e hispanista, se edificaron en Lima las primeras residencias de fachadas neobarrocas, acentuando algunos rasgos en la apropiación 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 cuarenta. Las residencias construidas durante el auge hispanista tuvieron muebles y candelabros en estilo neobarroco y fueron decoradas con telas de la escuela colonial cusqueña. Un teórico de la arquitectura del momento llegó a lamentar que por “las inclinaciones paganas” de la época el oratorio de las viejas casonas fuera reemplazado por el bar. En este terreno el indigenismo tuvo poco que ofrecer: el estilo neoinca no fue nunca rival del lenguaje hispanista, como tampoco lo fueron en estos años las tendencias vanguardistas que se impondrían después de 1945.

Inquiriendo entre el público que tenía acceso a la producción pictórica o literaria, hay que convenir que los arquitectos fueron los artistas que más contribuyeron a recrear un ambiente simbólico recostado en la herencia colonial. Además resulta innegable la búsqueda de efecto sensorial, de persuadir mediante la dimensión visual y representar esa mezcla de sensualidad y ostentación que manifiesta el neobarroco. El estilo más representativo de la arquitectura colonial, con su abigarramiento típicamente americano, 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 podemos concluir sin mencionar que mientras el indigenismo aportó innovaciones formales tanto en la pintura como en la narrativa, y profundizó su acercamiento a las masas sociales del país real, el hispanismo —tanto en la arquitectura neobarroca como en la manipulación de la obra de Ricardo Palma— sólo supo hurgar en la ensoñación muerta de los siglos coloniales.

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

#### BIBLIOGRAFÍA

- Cotler, Julio, *Clases, Estado y nación en Perú*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1978.
- Delgado, Washington, *Historia de la literatura republicana*, Lima, Rikchay Perú, 1987.
- Higgins, James, *Historia de la literatura peruana*, Lima, Universidad Ricardo Palma, 2006.
- Lauer, Mirko, *Introducción a la pintura peruana del siglo xx*, Lima, Mosca Azul, 1976.
- Lohmann, Guillermo, *et al.*, *Historia de la cultura peruana*, Lima, Fondo Editorial del Congreso de Perú, 2001, 2 tomos.
- Macera, Pablo, *Conversaciones con Basadre*, Lima, Mosca Azul, 1979.
- Mariátegui, José Carlos, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Barcelona, Crítica, 1976.
- Sabogal, José, *Del arte en el Perú*, Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1975.
- Tord, Luis Enrique, *El indio en los ensayistas peruanos, 1848-1940*, Lima, Editoriales Unidas, 1978.
- Tur Donatti, Carlos M., *La utopía del regreso: la cultura del nacionalismo hispanista en América Latina*, México, INAH, 2008.
- Velarde, Héctor, “La arquitectura peruana en el siglo xx”, en José Pareja Paz Soldán, ed., *Visión del Perú en el siglo xx*, tomo II, Lima, Librería Studium, 1963.



RESUMEN

Entre 1930 y 1945 en el país andino se produjo una abierta guerra política y cultural entre las masas apristas movilizadas y el civil militarismo represivo. En el ámbito simbólico, el tradicionalismo criollo-hispanista procuró resistir las innovaciones estéticas que daban cuenta del país real y abrían puertas al futuro.

*Palabras clave:* historia Perú siglo XX, historia cultural siglo XX, nacionalismo, hispanismo, indigenismo.

ABSTRACT

Between 1930 and 1945, an open political and cultural war ensued in the Andean country between the mobilized Aprista masses and repressive civic militarism. In the symbolic arena, Hispanic-tendency Criollo traditionalism tried to resist aesthetic innovations that revealed the real country and opened doors to the future.

*Key words:* 20<sup>th</sup> century history of Peru, 20<sup>th</sup> century cultural history, nationalism, Hispanicism, indigenism.