

Iconografía de la Revista Amauta: Crítica y gusto en José Carlos Mariátegui*

Alfonso Castrillón

"El pintor piensa y sueña
en imágenes plásticas"

J.C.Mariátegui

Las revistas ilustradas -esos grandes muestrarios de la vida social de una época- surgieron en Lima, dándose la posta, a comienzos de siglo: *Novedades*, *Actualidades*, *Prisma*, *Variedades* y *Mundial* vinieron a satisfacer la necesidad que tenía nuestra sociedad de sentirse representada, formando parte de un mundo cosmopolita y moderno, e informada no sólo por el texto sino también por las imágenes. La revista ilustrada sacó a la fotografía de su encierro individualista y la convirtió en espejo de la multitud, en documento irrefutable. De gran formato unas, otras más modestas y manuales, pero todas como álbumes fotográficos, diagramadas pulcra y elegantemente.

José Carlos Mariátegui inicia su carrera periodística en el diario *La Prensa* en 1914 y colabora desde entonces en diferentes medios como *El Tiempo*, desde 1916; *Variedades*, con más frecuencia desde 1923; *Turf*, *Lulú*, y desde 1924 en *Mundial*. Es importante el paso de Mariátegui por *Variedades*, donde dejó valiosas referencias sobre el arte de vanguardia e imágenes nunca vistas en Lima de las obras de Picasso, Matisse, Herbin o Archipenko, Gabo, Kandinsky o Man Ray.

En 1926, sin dejar de colaborar en las revistas más importantes de la capital, JCM se aboca a la tarea de sacar adelante una revista diferente, *Amauta*, que entre otras, tiene la finalidad de acercar a los intelectuales produciendo "un fenómeno de polarización y concentración" que decante la retórica de lo esencial y que, como él mismo, tendría "una filiación y una fe". JCM no cree que en la cultura y en el arte existe el agnosticismo; el contenido de su revista, por lo tanto, está teñido del color político de sus ideas. Este trabajo pretende explicar el papel de las imágenes en la revista fundada por JCM, su preferencia por las vanguardias y el indigenismo, a la vez que discutir el planteamiento de si se puede hablar de crítica o de gusto en el fundador de *Amauta*.

* Conferencia pronunciada en el marco del Encuentro Internacional de Peruanistas, Universidad de Lima, 1997, ha sido totalmente reestructurada y corregida para este número de *Illapa*. El término "iconografía" se emplea aquí para determinar, genéricamente, el conjunto de imágenes que utilizó Mariátegui para *Amauta*. No ha sido nuestra intención estudiar aquí el "contenido temático o significado de las obras de arte" como propone Panofsky.

Iconografía de Amauta

La revista *Amauta* vino a establecer, desde el principio, una diferencia radical con las publicaciones ilustradas de su época. Porras Barrenechea¹ la sitúa, junto con *Colónida* y *Mercurio Peruano*, como “entre las revistas de cenáculos intelectuales”. Aunque sabemos hoy que desbordó esos límites, su carácter estuvo marcado prevalentemente por un racionalismo que escrutaba la realidad con nuevos ojos, con el que comulgaban muchos intelectuales del país y de Latinoamérica. Su estilo, como la personalidad del mismo JCM, estuvo muy lejos de la especialización académica: “*Amauta* no es un juego ni una diversión de intelectuales puros: profesa una idea histórica, confiesa una fe activa y multitudinaria, obedece a un movimiento social contemporáneo”². Fue como muchas otras revistas latinoamericanas, “dirigidas a un público relativamente bien educado aunque no necesariamente de clase alta”,³ ávido de cosmopolitismo.

Cabe preguntarse ¿de dónde provienen las imágenes que utiliza JCM para la diagramación de *Amauta*? Buena parte de las fotografías las trajo o se las mandaron de Europa. En el archivo del Dr. Javier Mariátegui Chiappe he podido ver dibujos a tinta y óleos cuyas fotografías se emplearon en la diagramación de *Amauta*. JCM escribía directamente a máquina y enviaba sus artículos a Ricardo Vegas García quien, algunas veces, le procuraba las ilustraciones. JCM era muy minucioso acerca de la diagramación, indicando hasta el grano fino con que debían tratarse los fotograbados.

Muchas veces las imágenes tienen que ver con el texto, sobre todo en los primeros números; otras, sólo cumplen una función decorativa. Las ilustraciones dedicadas a las artes plásticas se imprimen en papel satinado y se destacan del texto. Se puede decir que JMC emplea de una manera equitativa ilustraciones sobre arte extranjero, como nacionales, alternándolas desde los primeros números. Hay que recordar que en 1924 había publicado en *Varietades* “La extrema izquierda del arte actual: El expresionismo y el dadaísmo” y también “Las escuelas de arte moderno: Post impresionismo, cubismo, etc.”, artículos que aparecían ilustrados con obras de la vanguardia más aguerrida. Desde sus primeros números *Amauta* mostrará al público limeño los dibujos de Grosz, Matisse y Picasso, pero también los de Sabogal, Camilo Blas o Julia Codesido. Busquemos el porqué de estas preferencias.

Participación de Sabogal

JCM se relaciona con el pintor José Sabogal (1888-1956) a su regreso de Europa y a través del pintor con el grupo indigenista. La influencia del pintor cajabambino sobre JCM fue decisiva y se reconoce en el hecho de que, a sugerencia de Sabogal, cambiase el nombre de “Vanguardia”, que había escogido para su revista, por el de *Amauta*. El logotipo de sus primeros números, que representa la cara de un campesino y la casi exclusividad del

¹ Porras Barrenechea, Raúl. *Fuentes históricas peruanas*. Lima: Juan Mejía Baca y Pablo Villanueva, editores, 1955.

² Mariátegui, José Carlos. “Aniversario y balance”, En: *Amauta*, N° 17, setiembre de 1928, p.1.

³ Wise, David O. “Amauta (1926-1930) Una fuente para la historia cultural peruana”. En: *Ensayos sobre Mariátegui*. Simposium de Nueva Cork, 1980. Editorial Minerva, Lima, 1980, p. 126. Los posibles modelos latinoamericanos de *Amauta* pueden haber sido contemporáneos: *Revista Mexicana de Cultura* (1928-1931); *Martin Fierro* (1924-1927) Buenos Aires y la *Revista de Avance* (1927-1930) de La Habana. En cuanto a la forma y a la tipografía recuerda la revista de Antón Giulio Bragaglia, teatrasta italiano fundador de *Cronache d'attualità*.

diseño de las portadas, lo corroboran (Fig.1). Sabogal fue el ilustrador de *Amauta*, pero también señalado y estudiado por JCM como “el primer pintor peruano”. Esta intención de caracterizarlo como valor-signo se manifiesta al reproducir las obras de Sabogal desde los primeros números. En el número 6, de febrero de 1927, las imágenes acompañan la primera nota consagratoria que JCM dedica a Sabogal y en el número 10, de diciembre del mismo año, las xilografías del pintor son impresas a toda página y en papel satinado.⁴

AMAUTA



Fig. 1

Sabogal, durante los años en que se crea *Amauta*, era un pintor reconocido y profesor de la Escuela de Bellas Artes, había realizado varias exposiciones y obtenido buena crítica en la capital. Sin embargo, por esta época ya se observa un interés más extenso por los temas peruanos, incluyendo no sólo lo indígena, sino lo mestizo. Advertimos una primera etapa en que la representación de lo indígena coincide con las reivindicaciones sociales: su etapa cusqueña de 1919 se cierra ese mismo año con la exposición en la casa Brandes de Lima. Su estadía en la capital, entonces baluarte de la cultura mestiza y su ingreso a la Escuela de Bellas Artes, abrieron su visión ante una realidad heterogénea. Es la época de los óleos “Pepa” y “Negra devota”, aparecidos en el número 16 de *Amauta* de julio de 1928. Pero este mismo año aparecen motivos incaicos indicadores de una variante en la obra sabogalina que nos obliga a preguntarnos sobre su relación con cierto gusto incaista. Esto no quiere decir que fueron etapas excluyentes: las fechas sólo indican el comienzo de la tendencia que será desarrollada en conjunto con las otras. De esta manera podemos considerar la inclusión de motivos selváticos como su cuarta etapa, allá por el año 1938.

El incaismo puede ser definido como una tendencia plástica peruana que utiliza motivos ornamentales incaicos adaptados, algunas veces, a los modelos occidentales y de inocultable contenido romántico por su añoranza de un mundo arcádico ya superado. En la escultura tenemos los ejemplos del monumento a Manco Capac de David Lozano, con adornos trapezoidales y animales míticos; o el “Cahuide” de Mendizábal; también el de Romano Espinoza Cáceda.⁵ La tendencia más superficial se observa en el *revival* oficialista de la época de Leguía o las veladas musicales organizadas por la burguesía apegada al régimen.⁶

La recurrencia al incaismo en Sabogal se explica si consideramos que luego de su primera etapa, donde la denuncia social coincide con la plástica, el pintor extiende sus referencias a lo nacional y en esta toma de distancia para buscar una visión panorámica, lo indio se convierte en añoranza incaica, pasado emblemático, ornamentación inocente.⁷

⁴ Ver también *Amauta*. N° 16, p.10, donde se le da a Sabogal un lugar preferencial.

⁵ Sobre Mendizábal ver *Variedades*, N° 494, agosto de 1917, p. 87; para Romano Espinoza Cáceda: *Variedades* N° 1250, 5 marzo de 1932.

⁶ Cotler, Julio. *Clases, Estado y Nación en el Perú*. Lima, IEP, 1978, p.188.

⁷ Su cuadro “La clavelina del Inca”, reproducido en el número 17 de *Amauta* (año 1928) o su friso incaico publicado en el número 22 (año 1929) son ejemplos bastantes elocuentes de esa tendencia en Sabogal.

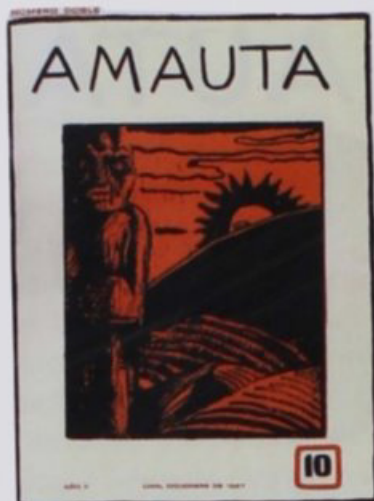


Fig. 2

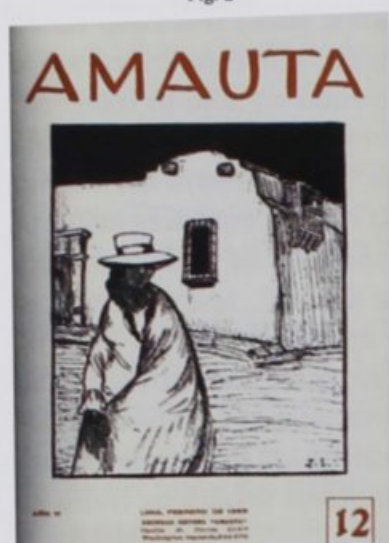


Fig. 3

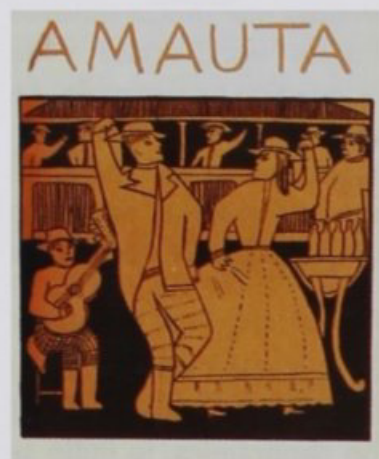


Fig. 4

Las ilustraciones incaistas de Sabogal hacen gala de una estilización depurada, lejana del realismo y también del expresionismo patente en su pintura. La cabeza de indio, presentada de semi perfil, que ilustró los cuatro primeros números de *Amauta*, representa un alto grado de estilización por la manera en que realiza el trenzado del tocado, las figuras escalonadas y las líneas serpentiformes y quebradas del atuendo; también un dibujo sintético que, con gran economía de líneas, denota los rasgos distintivos de la raza: nariz aguileña que se une, sin pausa, a la línea horizontal de las cejas, ojos oblicuos y la línea escueta de la boca. Lo mismo puede decirse del dibujo del sembrador que ilustró las carátulas de los números 5, 6, y 7, donde predominan las líneas quebradas y escalonadas y donde la estilización de la cara ha llegado al extremo. Más adelante en los números 8 y 9, dispondrá en el rectángulo de la portada, dos xilografías y es significativo que esta técnica, caracterizada por su rudeza y fuerza expresiva, se coloque en la portada de una revista que, desde distintos ángulos, ponía énfasis en la reivindicación de lo indio y las connotaciones de lo indio aquí son las de una raza ruda y fuerte. Pero estas alusiones se van debilitando con el correr del tiempo y para el número 10, la edición doble después de la clausura, Sabogal empleará una figuración bastante ambigua: en el lado izquierdo y en primer plano una figura monolítica, con reminiscencias del estilo pucara; al fondo una línea oblicua define la montaña donde el sol se oculta, dejando ver uno de sus ojos cerrado y su cabellera negra que contrasta con el cielo rojo, mientras unas líneas sinuosas definen la presencia de algunas nubes. Abajo, los surcos del campo desolado y en la oscuridad (Fig.2). En esta ilustración está ausente el indio para dar paso a lo indio –para decirlo con las palabras de Lauer– y es más, lo indio atardece en lugar de resplandecer con el alba. Las siguientes carátulas aluden abiertamente a un arte mestizo. La del número 12 (febrero de 1928) reproduce un dibujo de Sabogal titulado “Cholita arequipeña” y tiene como fondo una casona mestiza, con sus paramentos lúcidos, su portal, (Fig.3) ventana de reja, gárgolas y un balcón de cajón con sus ménsulas escalonadas. Por fin las de los números 14 y 15, correspondientes a los meses de abril y mayo de 1928, reproducen diseños de los mates de Huanta y esta opción por el arte popular, culturalmente mestizo, es, sin embargo,

el olvido de lo indio en las ilustraciones de Sabogal para la revista *Amauta*.⁸ (Fig.4)

Después de Sabogal, es su alumna Julia Codesido (1883-1979) la más asidua colaboradora de *Amauta*. Sus diseños se emplearon para algunas carátulas de la revista y su pintura

⁸ *Amauta* N°15, p. 10 y 11; N° 28, p. 54.

es presentada por el mismo JCM en un pequeño artículo donde se la caracteriza como "sensible, alerta, esta artista presta su aporte al empeño de crear un Perú nuevo". Además, acertadamente, se habla de su vigor expresivo, rasgo que define en general el estilo del grupo indigenista y se advierte con claridad en las xilografías que realizaron. El retrato que le hiciera a JCM, más bien parco y estilizado, es sin embargo uno de los más difundidos dentro de la iconografía del ilustre pensador.

También colaboraron en *Amauta* Camilo Blas, seudónimo de Alfonso Sánchez Urteaga (1903-1985), discípulo de Sabogal en la Escuela de Bellas Artes; Ricardo Florez (1889-1983), calificado como pintor "puntillista"; Teresa Carvallo (1895-1988), egresada y luego profesora de la Escuela de Bellas Artes. Más de acuerdo con la línea política de JCM, Carmen Saco (1882-1948) colabora con la revista, escribiendo o realizando algunas viñetas de tema incaico y se le publica algunas fotografías de sus esculturas.

¿Indigenismo o incaísmo en Amauta?

Llegados a este punto creo que cabe preguntarnos si la variante incaista de Sabogal toca la sensibilidad de JCM. Pensamos que no. Mariátegui había advertido desde las páginas de sus "7 Ensayos...", que la literatura había "idealizado y estilizado" al indio "por eso se llama indigenista y no indígena". Y en esta frase ya está implícita la idea de una mirada desde lo mestizo, con cierto matiz nacionalista, como una cultura que da razón de otra cultura.⁹ Mariátegui no recurre al *revival* incaista como Sabogal, le basta el término indigenista, que abarca la pintura del cajabambino, pero también la de sus discípulos Codesido y Blas. En mi opinión, al indigenismo no hay que estudiarlo como un proyecto fallido,¹⁰ sino como un hecho histórico y ese estudio debe partir de lo concreto de las obras, pensando en dos determinantes: Lo rotundo de la iconicidad que ha acostumbrado a identificar el término "indigenismo" con la imagen del indio. Al final de todas las disquisiciones lo que queda es esta imagen. La musealización que convierte en "arte" toda propuesta. El público, gracias al museo (o la galería), ha llegado a comprender que la pintura de Sabogal y sus discípulos es arte y que ese arte, nuevo para su época, se llamó indigenismo.

El pensamiento de Sabogal sobre su pintura, sobre el movimiento indigenista y su proyección en la cultura peruana, se halla expresado claramente en las "Palabras de contestación" en el homenaje que se le organizó al retirarse de la Escuela de Bellas Artes. En un párrafo significativo de su discurso, Sabogal dijo: "Pero sí, somos indigenistas culturales, pues buscamos nuestra identidad integral con nuestro suelo, su humanidad y nuestro tiempo". Queda clara en el discurso su voluntad de ocuparse, no sólo del indio, sino de algo más extenso, que busca "esa fisonomía genuina que nos identifique y nos eleve a criatura nacional"¹¹.

JCM que ha tenido oportunidad de ver de cerca el problema de las vanguardias europeas, juzga a Sabogal como un constructor "frente al arte anárquico e individualista" europeo

⁹ Mariátegui, José Carlos. *7 Ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima, 1952, p. 359. Cornejo Polar, Antonio. *La novela indigenista*. Lima, 1980, p. 23.

¹⁰ Según la tesis de Mirko Lauer para optar el grado de Magíster, "Indigenismo 2", Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Agosto 1996, más tarde convertida en *Andes imaginarios: Discursos del indigenismo 2*, Sur, Lima, 1997.

¹¹ Sabogal, José. *Del Arte en el Perú*. Lima: INC, 1975, p. 109.

de esa época. La vuelta al ande significa una búsqueda de coherencia y ordenamiento, en concordancia, quizás, con el ancestral pensamiento andino. Y hay que destacar en el artículo que le dedicó a Sabogal, su agudeza al comprender que "Sabogal pinta sin la preocupación de la tesis", y que un artista, aunque no se lo proponga, está construyendo el porvenir de su pueblo con sus imágenes. Por eso piensa JCM que Sabogal es el primer pintor peruano, "uno de nuestros valores-signo": la ideología no la pone el pintor peruano "que piensa y sueña en imágenes plásticas", sino el pensador Mariátegui.

¿Coinciden el ideólogo y el artista? Pienso que sí. Ambos, aunque de distinta manera, entienden que el indigenismo no es cosa de indios, sino de mestizos que hablan de lo indígena y esto sucede en 1928, cuando JCM publica sus "7 ensayos..." y Sabogal ya ha extendido su interés por el tema nacional. No es lícito, pues, caracterizar al indigenismo partiendo de lo que no fue o no llegó a ser; si cabe una caracterización del movimiento tendría que partir de las obras mismas, como producto mestizo de sectores-medios-ilustrados en busca de su idea de nacionalidad.



Fig. 5

Los Independientes

La presencia en la revista *Amauta* de algunos artistas que no seguían la estética sabogalina, dice claramente de la intención que tenía JCM de convertir la revista en una tribuna libre de opiniones e imágenes, donde se alternase lo nacional con el gusto internacional. Uno de ellos, Emilio Goyburo (1897-1962), alumno de Daniel Hernández, estuvo ligado a los Mariátegui desde el primer número de *Libros y Revistas*, febrero de 1926, órgano de información de la Editorial Minerva, de cuyo logotipo es autor (Fig.5). La diosa hija de Zeus ha sido representada de perfil, con rasgos estilizados y reluciente casco. La gracia y la fineza de las líneas han contribuido al éxito de esta imagen que, aunque aparece sin firma, reconocemos de Goyburo, si la comparamos con otro dibujo suyo, "Leda y el cisne", de 1926 (Fig.6), firmado con la misma tipografía que aparece bajo el busto de la diosa Minerva. Este dibujo, de excepcional calidad, indica los primeros brotes de vanguardismo pictórico en el Perú y la asociación del dibujante con Oquendo de Amat para realizar la portada de sus *5 metros de poemas* (1927), así lo prueba.



Fig. 6

Carlos Quizpez Asín (1900-1983), que regresa de España donde estudió entre 1921 y 1927, publica tres trabajos en el número 6 de *Amauta*, 1926, "Indios bailando", "Indios haciendo una alfombra" y "La Procesión de los Milagros" (sic) y puede llamar la atención que este pintor, considerado siempre como "independiente", se ocupase de temas indígenas. Quizpez

¹² Ver además "Cholita" de 1927; "Bañistas", 1928; "Las lavanderas", 1928; "Alegoría de los labradores", 1928; "Desnudo indio", 1928 y "Cabeza de cholita", 1930.

¹³ *Amauta*, N° 2, p. 20 y p. 27.

Así fue tocado, sin embargo, por la tendencia indigenista entre los años 1927 y 1928, por un indigenismo estilizado e idealizado, del que se apartará más adelante para seguir por las huellas del poscubismo.¹²

Veamos por fin el caso de dos colaboradores esporádicos de *Amauta*, que sin embargo tuvieron obra reconocida en Lima: me refiero a Carlos Raygada (1898-1953) que ilustra el artículo de



Fig. 7



Fig. 8

Honorio Delgado "Por qué gustan los ojos"¹³ (Fig.7) y Manuel Domingo Pantigoso (1901-1991), del que se publica en el mismo número el retrato de Magda Portal (Fig.8). Sus dibujos, de gran calidad y fuerza expresiva, se distinguen por su estilo moderno y sintético en la abundante iconografía de la revista *Amauta*.

¿José Carlos Mariátegui vanguardista?

En otro lugar hemos tratado el tema de las vanguardias y JCM,¹⁴ por lo que en esta oportunidad sólo conviene hacer una apretada síntesis. El término "vanguardia", que deriva del lenguaje militar, pasó a significar en Francia movimientos políticos y corrientes culturales de tendencia innovadora con relación a la cultura oficial. Más adelante interesó a la crítica y al sector de las artes figurativas, hasta identificarse con los movimientos artísticos del novecientos: simbolismo, cubismo, surrealismo, futurismo, dadaísmo, etc.¹⁵ JCM utiliza el término vanguardia para designar un movimiento renovador y revolucionario que correspondía al ideal político de su época.

Al principio la defensa de las vanguardias es entusiasta porque considera que la búsqueda de sus protagonistas es sincera. Más adelante, su concepto cambia cuando advierte que detrás de muchos de estos movimientos hay imitación, exotismo y versatilidad, que lo llevan a preguntarse, como Spengler, si las vanguardias no son un síntoma de la decadencia de la civilización occidental.¹⁶ "JCM cree ciertamente que las vanguardias reflejan la situación decadente de la sociedad europea" y nota, con acierto, la separación cada vez más notoria entre la obra y el público y que hay mucho snobismo y ostentación en sus planteamientos. JCM aunque reconoce algunos aportes de las vanguardias termina haciendo fundadas críticas a Breton, a raíz de su Segundo Manifiesto Surrealista, o a Marinetti, por su adhesión al fascismo.¹⁷

¹⁴ Castrillón Vizcarra, Alfonso. "José Carlos Mariátegui, crítico de arte". En: *Cuadernos de reflexión y crítica*, año 4, Lima, enero-junio, 1993.

¹⁵ Grassi, Luigi e PEPE, Mario. *Dizionario della critica d'Arte*. Unione Tipografica-Editrice Torinese, Vol.I, p.61, Torino, 1978.

¹⁶ Mariátegui, José Carlos. "Post Impresionismo y Cubismo". En: *Variedades*, Lima 26 de enero de 1924, Obras Completas, vol. 6, p. 60.

¹⁷ MARIÁTEGUI, José Carlos. "El grupo Surrealista y Clarté". En: *Variedades*, Lima, 24 de julio de 1926; también en O.C. vol. 6, pp. 42 y 43. "Marinetti y el Futurismo". En: *Variedades*, Lima, enero de 1924; también en O.C. vol. 1, p.185.

Las imágenes de artistas extranjeros que JCM emplea para ilustrar *Amauta* son tan numerosas como las de artistas peruanos, pero basta citar algunos de los más importantes para darnos cuenta de lo que aprendió en Europa en materia de arte contemporáneo y el gusto ecléctico del director de la revista: Picasso, Matisse, Tatline, Rivera, Pettoruti, Mérida, Grosz, Bourdelle, Breton y Marinetti, entre otros.

De Pablo Picasso (1881-1973), *Amauta* publica un dibujo que representa a una mujer desnuda, de pie, con los brazos cruzados, tratada con líneas simples y estilizadas. El estilo de este dibujo puede ubicarse dentro de la etapa clásica a la que volvió Picasso en varias etapas de su vida. Sin embargo en *Amauta* no se publican ejemplos del cubismo de los años 1909-1914, la etapa más significativa de su producción, junto con Braque, que ha merecido reconocerse como vanguardia histórica. JCM se acerca al cubismo a través de Emilio Pettoruti (La Plata, 1892-París, 1971) a quien conoció en Roma en 1920 y con el que iniciará un diálogo provechoso en el corto tiempo que estuvieron en Frascati. Pettoruti dijo más tarde¹⁸ que esa experiencia "(...) Sirvió a Mariátegui para ponerse al corriente de los movimientos artísticos contemporáneos, y a mí para conocer las luchas de nuestra América, coaccionada". De Pettoruti, se publican dibujos y pinturas desde los primeros números de *Amauta*, dando cuenta de diversas etapas del pintor argentino, desde la simbolista, pasando por la realista, hasta el más logrado ejemplo de cubismo epigonal como el retrato de Alberto Hidalgo.¹⁹



Fig. 9

JCM se interesó por el tema del futurismo desde 1921, fecha de uno de sus artículos sobre esta corriente²⁰ y su postura frente a la propuesta marinettiana es de abierta crítica, privilegiando los aspectos políticos y dejando de lado los artísticos que alguna influencia tuvieron en el arte posterior. En el número 10 de *Amauta* se publica un artículo de Marinetti titulado "Movimiento Futurista", que reproduce además, la foto del autor dedicada a JCM (Fig.9). En este artículo el creador del futurismo habla de la crítica en términos de "máxima síntesis", "máxima sinceridad", cuya finalidad era informar rápidamente al lector. Sobre este estilo conciso y directo JCM demuestra su abierta simpatía y probada afinidad, haciendo una comparación singular entre el periodismo y el cinematógrafo.²¹

Llama la atención, sin embargo, la ausencia en *Amauta* de los pintores futuristas Boccioni, Balla, Severini, Russolo y en cambio aparezcan Ivo Pannaggi (Macerata, 1901- 1981) y Vinicio Paladini (1902-1971), arquitectos menos conocidos que, junto con Enrico Prampolini firmaron el Manifiesto del Arte Mecánica en 1923. Pannaggi, sin embargo, fue importante divulgador de la arquitectura moderna, como lo atestiguan sus artículos sobre Erich Mendelshon y Walter Gropius.²²

¹⁸ Pettoruti, Emilio. *Un pintor ante el espejo*, edición Solar-Hachette, Buenos Aires, p.146.

¹⁹ *Amauta*, N° 17, p. 69.

²⁰ Fechado en Roma, abril de 1921, publicado en *El Tiempo*, Lima 3 de agosto de 1921. Figura en *El artista y la época*, Lima 1980, O.C. vol 6.

²¹ (Prólogo) a *La Escena contemporánea*, Lima, 1925; también en O.C. vol.1, p. 11., Quinta edición, Lima, 1972.

²² Drudi Gambillo, Maria y Fiori, Teresa, *Archivi del Futurismo*, De Luca Editore, Roma, 1962, Vol II, p. 437.

Fuera de la corriente futurista, Piero Marussig (Trieste 1879 - Pavía 1937) se nutre del Jugendstil, el posimpresionismo y la Secesión vienesa, en una primera etapa; después de 1924 su pintura se vuelve más austera, endurece la línea y profundiza el color. JCM conoció a Marussig en Milán, a través de Pettoruti, y gracias a él se publica en *Amauta* una nota sobre el pintor triestino y se reproducen dos obras suyas pertenecientes a la segunda etapa.²³

Uno de los artistas que más gozó de la simpatía de JCM fue Georges Grosz (Berlín 1893- Nueva York, 1959). De él se había ocupado JCM en un artículo publicado en *Variedades* en 1925,²⁴ y para *Amauta* se tradujo un artículo del artista alemán titulado "El arte y la sociedad burguesa". También se reprodujeron sus acres y punzantes dibujos; uno de estos, "El Cristo de Georges Grosz" se publicó en el número 22 de *Amauta*, con una nota de Armando Bazán y debe haber causado un gran desconcierto en nuestra sociedad pacata de entonces, como lo fue la publicación de su álbum en Berlín en 1917 (Fig10).

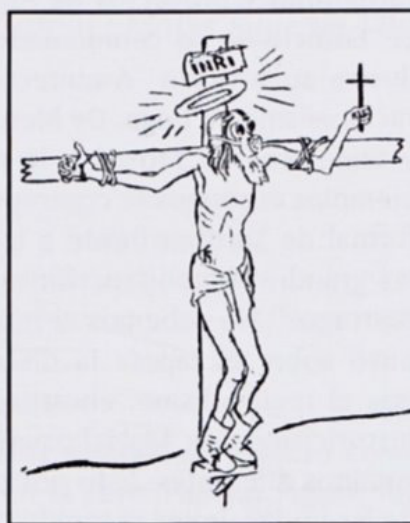


Fig. 10

Dentro de los artistas latinoamericanos es, sin duda, Diego Rivera el que más le interesa a JCM, como pintor y como hombre comprometido con los ideales revolucionarios de su época. De él dice: "Es, tal vez, el que con materiales más eternos y con elementos más históricos y tradicionales está creando una gran obra revolucionaria". Del pintor mexicano se publica en *Amauta* catorce reproducciones de sus obras, en dos números seguidos.²⁵

Aunque en *Amauta* se publicaron artículos sobre arte y literatura rusos (baste citar los de Ylia Ehrenburg y Anatolio Lunatcharski), JCM contó con pocas ilustraciones que permitieran al lector peruano darse una idea del acontecer plástico ruso de la década del veinte. Se sabe, por estudios recientes, que en Rusia existió la inquietud vanguardista desde antes de la llegada de Marinetti (1914) y que artistas como Larionov, Gonscharova, Burliuk habían participado en la exposición del nuevo grupo de artistas "Unión de la juventud" en 1910. En el año 1912, Larionov organiza en Moscú la exposición "Rabo del asno", donde, además de los ya citados, figuran Malevich y Tatlin. El movimiento vanguardista ruso siguió sus actividades en Rusia como en Europa hasta el año 30, más o menos, donde se atempera y se adapta a las circunstancias políticas y en el año 34 se lo condena en nombre del "Realismo socialista".²⁶

En *Amauta* se reproduce una obra de Abram Archipov (1862-1930): "Joven campesina de la provincia de Raizan", (ca. 1927), obra que se inscribe dentro de un colorido folclorismo, y un cuadro de Vladimir Tatlin (1885-1953): "El modelo vivo", sin ninguna información sobre los autores y sin explicar las tendencias. Luego de la muerte de JCM y estando la revista bajo la dirección de Ricardo Martínez de la Torre (Nº30, junio-julio de 1930), se

²³ *Amauta*, Nº 22, pp.55 y 56; también en Enciclopedia dell'Arte Garzanti, Milán 1973,p.182.

²⁴ *Variedades*, 20 de junio de 1925; también en O.C. vol. 1, p. 182.

²⁵ *Amauta*, diciembre de 1926, Nº 4 pp. 6, 7 y 8; también enero de 1927, Nº 5, pp. 5, 6, 7 y 8.

²⁶ Valier, Dora. *Histoire de la peinture, 1870-1940*. Editions de la Connaissance S.A. Bruxelles, 1963, p.64.

publica algún material gráfico con el título "Arte ruso", cuya temática es abiertamente propagandista y se inscribe en los requerimientos del realismo socialista.

JCM se preocupó también por la arquitectura contemporánea y publicó en dos oportunidades fotografías y proyectos de Alberto Sartoris y Enrich Mendelsohn. Del primero presenta el "Edificio de las comunidades artesanas de Turín" y el proyecto de "Casas obreras" que ilustra su artículo "Arquitectura internacional", obras presentadas dentro del estricto racionalismo en boga. De Mendelsohn se reproduce una fotografía del edificio de correos y telégrafos de Moscú y la maqueta de una fábrica de Leningrado. Curiosamente los ejemplos europeos se contraponen a las imágenes de arquitectura peruana: así, la limpieza formal de Sartoris frente a la casa Yunka de José Sabogal en el Parque de la Reserva, y las grandiosas construcciones de Mendelsohn frente a las ruinas incaicas del dibujante Buitrago.²⁷ No sabemos si intencionalmente, pero desde luego sin ninguna malicia, JCM puso sobre el tapete la discusión sobre modernidad y provincia, en un momento en que el regionalismo, encarnado en las imágenes arquitectónicas de Camino Brent y los historicismos de Malachowsky, Jochamowitz, Sahut y Piqueras en la capital señalaban caminos diferentes. Esto nos prueba lo eficaz que resulta la crítica en imágenes y el papel de las ilustraciones escogidas por JCM para su revista.

Es indudable que JCM busca una presentación moderna para su revista, acorde con el movimiento de renovación europeo. Y aunque en su apariencia exterior las portadas indigenistas nos remitan a un arte periférico y nacionalista, en su interior las imágenes plantean el debate, dialécticamente, entre centro y periferia, entre Europa y Lima.

¿Cómo se explica la preferencia de JCM por cierto tipo de imágenes? Para responder a esta pregunta quizás nos pueda servir la propuesta de Lionello Venturi quien hace una distinción entre gusto y crítica.²⁸ Para el estudioso italiano, el "gusto" es un juicio promovido por el sentimiento y logrado por referencias a ciertos patrones estéticos que son fácilmente reconocidos y forman el sentido común de una determinada sociedad. En cambio "crítica" sería llegar a la conciencia del valor artístico de la obra, un conocimiento más especializado y particular que va más allá del sentido común y sabe ver y distinguir lo valioso, incluso, aunque vaya a contracorriente. Su programa iconográfico no obedece a un plan predeterminado y revela, por eso, un gusto ecléctico, miscelánico, donde se mezclan las vanguardias y el indigenismo, las portadas neocoloniales con el racionalismo arquitectónico, el arte chino con el mochica. Pienso que la formulación en imágenes de JCM puede calificarse como gusto, por tratarse de una preferencia personal que se expresa a través de una tensión entre lo nacional y lo internacional. En cambio, en sus textos sobre arte, JCM apunta a la formulación de conceptos estéticos que intentan esclarecer y valorar las propuestas de los pintores indigenistas (valores-signo), o la revalorización del arte popular peruano; pero también ejercer una crítica a la ideología subyacente en los casos del futurismo y el segundo manifiesto de Breton; y aun aventurarse a franquear los límites de la crítica misma hacia la creación literaria donde, el tema de la realidad y la ficción, de "la novela y la vida"²⁹, es uno de sus tantos aportes significativos.

²⁷ Amauta, N° 23, pp. 54 y 55; N° 24, pp. 38, 39 y 40.

²⁸ Venturi, Lionello. *Storia della critica d'arte*, Giulio Einaudi editori, Torino, 1964, p. 26.

²⁹ Mariátegui, José Carlos, *La novela y la vida. Siegfried y el Profesor Canella*, Empresa Editora Amauta, Lima, 10ª edición, 1984.