



José Sabogal, *Caravaca de Almería*, 1918.

# La pintura indianista. José Sabogal en la Argentina

Roberto Amigo

Universidad de Buenos Aires de Argentina

La etapa argentina de José Sabogal (Cajabamba, 1888 - Lima, 1956) es un momento poco estudiado de su trayectoria, sin embargo es clave para comprender la génesis del indigenismo. Dos momentos son relevantes: la etapa de formación en Buenos Aires y Jujuy, con la elección de un lenguaje artístico, y la exposición celebratoria de 1928. En la historia del arte argentino su presencia ha pasado casi inadvertida, sin embargo la recepción de su obra, las redes de artistas que integró, permite pensar desde otro ángulo la habitual polaridad entre la *tradición* y lo *nuevo*, además de explorar las redes regionales más que las experiencias con la modernidad europea.

## José Sabogal / arte peruano / arte argentino / indigenismo / nacionalismo

The Argentinean stage of José Sabogal (Cajabamba, 1888 - Lima, 1956) is an understudied moment of his career, however, is key to understanding the genesis of Indianism. There are two relevant moments: the formation stage in Buenos Aires and Jujuy, with the choice of an artistic language; and the exhibition of 1928. In the Argentinean art history his presence has been almost unnoticed, however the reception of his work, the artists networks he integrated, allows the thought of another angle to the usual polarity between tradition and the new, moreover to explore the regional networks over the experiences with European modernity.

## José Sabogal / Peruvian art / Argentinean art / indigenism / nationalism

### Primera parte: la formación

José Sabogal (Cajabamba, 1888 - Lima, 1956) llegó a Buenos Aires en fecha difícil de precisar con exactitud<sup>1</sup>. Las referencias secundarias difieren al respecto, aunque probablemente haya sido a fines de 1911 o comienzos del año siguiente<sup>2</sup>. En su estadia europea había frecuentado, entre 1909 y 1911, la Escuela Libre de Desnudo y la Academia de España en Roma, donde debe haber adquirido las primeras herramientas para la composición de

1 Agradezco los comentarios y la documentación de archivo facilitada por Natalia Majluf.

2 Majluf y Wuffarden, 2013: 10-30; Sabogal no figura en el registro de inmigración; este se basa en los pasajeros de barcos de ultramar, al llegar en velero hizo escala en Montevideo y no se conservan registros fluviales. Para las relaciones entre Cusco y Buenos Aires: Kaon Arce, Gutiérrez Viñuales, Gutiérrez y Viñuales, 2009: 202-205



Sabogal y Bermúdez en Jujuy. Cortesía Museo Arte de Lima.

las figuras, según las fórmulas del naturalismo finisecular. Luego de realizar el habitual *grand-tour* por el norte de África y un tiempo breve en España se embarcó como grumete en un velero hacia Buenos Aires. Es posible que haya practicado la representación de tipos exóticos desde el orientalismo tardío, que el viaje por el Mediterráneo presupone para todo artista que lo emprende. A este escaso bagaje se suma la observación de los costumbrismos regionalistas, cuyo éxito notable de mercado comprobó en Buenos Aires, principal boca de venta en el extranjero de los talleres españoles.

La celebrada Exposición Internacional de Arte de 1910 no solo había agudizado la tensión no resuelta entre lo nacional y lo internacional, sino que también hizo notable la fractura entre los artistas de la generación decimonónica y de la camada del nuevo siglo que comenzaba a dominar los aparatos institucionales<sup>3</sup>. Así, los artistas descendientes del viejo patriciado y del comercio con ultramar se llamaban a retiro, aceptando destinos diplomáticos o la callada convivencia con los artistas hijos de la inmigración. Sabogal, entonces, se inserta como estudiante, en un momento clave: fue testigo del desplazamiento social y generacional dentro del arte argentino. Estos desplazamientos no ocurrieron sin disputa, se expresaron con virulencia durante la reforma de la educación plástica propuesta por Pio Collivadino en 1908. El nuevo director de la Academia Nacional de Bellas Artes estaba dispuesto a conducirla con mano de hierro en cuanto a horarios, asistencia y dureza en los exámenes<sup>4</sup>. Ernesto de la Cárcova y Eduardo Sívori, los amables maestros decimonónicos renunciaron: el arte como pasatiempo había terminado. La enseñanza se dirigió a formar profesionales no sólo en pintura y escultura, sino también en las artes decorativas e industriales. El dibujo era la herramienta fundamental, con las obligadas copias de yesos, ejercicios de sombreado y de perspectiva, para finalizar con la aplicación de color, modelo vivo

3. Los integrantes del segundo Grupo Nexus de 1907 (Fernando Fader, Pio Collivadino, Carlos Ripamonte, Cesáreo Bernaldo de Quirós, Justo Lynch, entre otros).

4. La Academia Nacional de Bellas Artes se constituyó en 1905, mediante la nacionalización de la firmada por la Sociedad Estímulo de Bellas Artes en 1878. Véase Maksetti Costa.

y paisaje al aire libre. Sabogal se incorporó probablemente en los años superiores tal como permitía el nuevo reglamento<sup>5</sup>; seguramente Collivadino avaló el tiempo de estudios en Roma, ya que el mismo se había formado en Italia entre 1890 y 1906. La mayor amistad en la Academia la estableció con el uruguayo Modesto Luccioni, artista de escasa relevancia que apenas logró que se aceptara alguna obra suya en el salón<sup>6</sup>.

Sabogal cuando obtuvo el título de profesor de dibujo aceptó un cargo docente en una escuela de la provincia norteña de Jujuy, que ocupó entre 1913 y 1917<sup>7</sup>. Era un momento clave para ser docente de dibujo, ya que habían impactado los debates renovadores en su enseñanza impulsados por la prédica de Martín Malharro: la obligatoriedad de la enseñanza del dibujo, tanto mediante lecciones pautadas como con el dibujo libre frente a la naturaleza, desarrollaba la percepción y ejercitaba la imaginación del niño, respetando las individualidades. A su muerte en 1911, lo sucedió su discípulo Walter de Navazio, con quien Sabogal ha tenido seguro contacto: lo retrató al lápiz con su aire melancólico y aristocrático, cuando obtuvo uno de los premios de pintura en el Salón Nacional de 1913.

Sabogal, además del dibujo, necesariamente tuvo que estar al tanto de los desafíos planteados a la educación: debía ser el instrumento para armonizar los elementos cosmopolitas de la inmigración en una nación homogénea. Para ello, Ricardo Rojas propuso que desde el sentido histórico se promoviera "un esfuerzo generoso y conscientemente realizado en favor del territorio, del idioma, de la tradición ó de la hegemonía futura del país", para ello había que regenerar el "patriotismo instintivo mediante "la restauración del espíritu indígena que la civilización debe salvar en todas partes por razones estéticas y religiosas."<sup>8</sup> En *Blasón de plata*, 1912, profundiza la idea del *indianismo*: instinto colectivo que proviene de la naturaleza, categoría que reemplaza la dicotomía civilización y barbarie. Otro aspecto de estas ideas circulantes era la oposición del cosmopolitismo de la gran urbe frente a la vida en las provincias del interior, que eran el reservorio de la tradición, del alma de la tierra argentina en donde perduraba la raíz hispana, cuestión expresada en las novelas y ensayos de Manuel Gálvez, tanto en *El diario de Gabriel Quiroga*, 1910, como en *El solar de la raza*, 1913<sup>9</sup>. Este programa de nacionalismo moderno se llevaba a cabo en el arte mediante la representación de los paisajes y tipos, tal como aconsejó al pintor José A. Merediz:

"Él debe ahora realizar en nuestros viejos pueblos en Jujuy, en Salta, en Catamarca lo que ha hecho en Segovia y Toledo. Será así el revelador de nuestro paisaje de provincia. En aquellas ciudades pobres, humildes, silenciosas, todavía coloniales, vive el alma de nuestra raza"<sup>10</sup>.

Así, Sabogal se formó bajo el impacto de las ideas nacionalistas que determinaban cuál debía ser el arte argentino. Recibió, sin duda, la confirmación de tal derrotero por los

5 No se conservan, salvo legajos aislados, los datos de los alumnos de la Academia Nacional de Bellas Artes, el archivo sufrió las consecuencias de la desidia y el estado edílico de las escuelas de arte.

6 En el Salón de 1916, Luccioni presentó "un retrato de expresión caricaturesca y escasa modulación", según el cronista de *La Nación*. Véase el paisaje de Luccioni conservado por Sabogal en Majluf y Wuffardes, 2013: 11, fig.4. Se menciona a Lino E. Spilimbergo como compañero de estudios, sin embargo ingresó cuando el artista peruano ya estaba radicado en Jujuy, egresando en 1917. Se menciona también a Italo Bochi que egresó en 1916, aunque la cesación de este con Bermúdez puede haber sido el punto de contacto con Sabogal. Sin duda, tuvo contactos con Alfredo Guillo que estudió en la Academia desde 1912 y fue defensor de la idea americanista en el arte.

7 Se reitera en la bibliografía que Sabogal trabajó en el Consejo Nacional de Educación, sin embargo no hay legajo con su nombre, por lo tanto nunca ingresó a la planta del mismo, empleo estatal muy solicitado. Aunque en la docencia hubo presencia de extranjeros, estos eran en su mayoría europeos, al respecto sólo se registra un docente peruano en Ciudad de Buenos Aires. En 1914, por ejemplo, había 44 escuelas y 75 docentes en la provincia de Jujuy, la mitad de ellos carecía de título. Consejo Nacional de Educación, 1915: s/p.

8 Rojas, 1909: 360.

9 Muñoz, 2012.

10 *Ibidem*.

logros que obtenían los defensores de esa estética en el Salón Nacional, como el italo-argentino Pompeyo Boggio que obtuvo el primer premio por *Tipos quichuas de la Quebrada de Humahuaca* en 1912, probablemente el primer salón oficial que observó el pintor peruano en Buenos Aires. Estos salones anuales, iniciados en 1911, fueron el espacio de la legitimación del arte nacional, que era comprendido como la representación de los tipos, las costumbres y, principalmente, los paisajes serranos o norños que desplazaron la representación de la *pampa*, hegemónica en el siglo anterior. Formalmente la modernidad se adjudicaba a las recetas postimpresionistas, con paletas luminosas y yuxtaposición de pinceladas; a la renovación cromática del naturalismo, y a la disolución del yo en la naturaleza cuyo resultado fue una pintura melancólica, de tintes grises y violáceos. Tendencias que compartían la práctica del *plein air*, que además de condición creativa era la expresión de la conciencia de la naturaleza, la verdad del territorio de la nación.

En Jujuy, el destino docente de Sabogal, se encontraba radicado José Antonio Terry. En 1910 emigraba a los salones pintura de tipos regionales como *Tipo salamanqueño* y *Tipo napolitano* realizados en su estadía europea. Por este dominio del género fue convocado, junto al mencionado Pompeyo Boggio, al viaje arqueológico del Museo Etnográfico de la Universidad de Buenos Aires por el noroeste argentino. Terry, finalmente, se estableció en Tilcara, donde se dedicó a la representación de los tipos lugareños. Además de los contactos con Terry, el joven Sabogal recibió la influencia mayor de Jorge Bermúdez, artista ya consagrado (*Puncho rojo* había obtenido el premio en el Salón Nacional de 1913) formado con el célebre español Ignacio Zuloaga. A los paseos conjuntos se sumaba otro artista aficionado Emilio Kunz<sup>11</sup>. La paleta de Bermúdez se hizo más luminosa cuando recorrió las provincias de Catamarca y Jujuy entre 1914 y 1915, marcada por el sol del norte. Antes de partir de la Argentina, Sabogal pudo presenciar el nuevo éxito de Bermúdez: en 1917 obtuvo el Premio Adquisición en el Salón Nacional por *Riña de gallos*, su obra más compleja por el movimiento de las figuras, alejándose de la sensación de estatismo de su pintura precedente<sup>12</sup>. La consolidación definitiva de Bermúdez ocurrió con la exposición de 1923 en la prestigiosa galería Witcomb: Ricardo Rojas lo definió como "el pintor de la raza". Un proceso similar ocurría en Lima con Sabogal. Sin embargo, el proyecto de escuela nacional que marcaba la obra de Bermúdez quedó trunco con su regreso a Granada y su temprana muerte<sup>13</sup>; el lugar vacante lo ocupó, en 1928, Cesáreo Bernaldo de Quirós con los gauchos federales del litoral. Quirós, al igual que Terry y Bermúdez, se había formado con la pintura de tipos regionales europeos, las huellas del regionalismo español en la pintura de Sabogal tienen su origen en estas mediaciones del arte argentino.

La consagración de un artista dependía de la suerte corrida en el salón anual, que garantizaba la inserción al circuito comercial de galerías. Ser aceptado era el primer éxito, porque la admisión dependía del jurado, siempre atenido a un estricto reglamento que controlaba la Comisión Nacional de Bellas Artes<sup>14</sup>. Sabogal realizó el recorrido habitual de la Academia al Salón: su primer ingreso lo logró en el IV Salón Nacional de Bellas Artes, de 1914, con dos óleos de paisaje del noroeste argentino. La crítica en el diario *La Nación* fue tan breve como lapidaria: "Inutilizada tela *Una calle de Jujuy* de José Sabogal." Este Salón adquirió relevancia por la negativa de Fernando Fader a aceptar el premio de tres mil pesos otorgado

11 Majluf y Wuffarden, 2013: 15.

12 Bermúdez que fallece en Granada en 1926, donde era cónsul desde hacía dos años, destino diplomático acorde a su filiación hispanista. Allí retoma la pintura de tipos regionales españoles.

13 Cuando Bermúdez se radicó en Granada rápidamente empezó con los motivos andaluces subrayando la comunidad formal entre la pintura nacional y el regionalismo español.

14 Recién en 1918 dos de los cinco jurados por sección fueron propuestos por los artistas; sobre esta cuestión véase Wechsler, 1999: 54.



Porpeyo Boggio, *Tres viejas en Tikara*, 1912. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

por el jurado a *Mantones de muñila*, ya que había tasado su obra al doble de valor<sup>15</sup>. Este precio superlativo no puede ser usado como parámetro para la obra de Sabogal que tasa sus obras entre los precios más bajos: *Una calle de Jujuy* a doscientos pesos y *Barrancas del Río Grande* doscientos cincuenta pesos. Por otra parte, el artículo 24 del reglamento dejaba fuera de concurso a Sabogal, ya que estipulaba que la recompensa se otorgaba únicamente a artistas argentinos y de "preferencia a las que tengan carácter nacional".

15 Se otorgaban tres premios en pintura. En 1914 se organizó el Salón de Recusados; curiosamente el salón oficial fue el más numeroso de la década con 440 obras.



José Antonio Terry, *El tierra de Acord*, 1931. Colección Museo Regional de Pintura José Antonio Terry.

La noticia de la actividad de Sabogal llegó a Lima por una nota firmada por Teófilo Castillo en 1916, cuando aquel expuso por primera vez de manera individual en la Biblioteca Popular de San Salvador de Jujuy<sup>16</sup>. En total presentó cuarenta telas, entre ellas *Gaucha jujeña* (se menciona como envío al Salón Nacional del año anterior), sin embargo no figura en el catálogo, a no ser que refiera a *Sosingo*, motivo de Tilcara cuyo título puede referir a la calma norteña o a un tipo popular<sup>17</sup>. Las obras de esta exposición fueron en su mayoría paisajes que permiten reconstruir el mapa de la zona: el artista recorrió la Quebrada de Humahuaca, Río Grande, Tilcara, Purmamarca y La Tablada. Este panorama del territorio era acompañado por las vistas de edificios coloniales, también de la ciudad de Jujuy. En septiembre de 1917 montó una nueva exposición más reducida con "retratos, una serie

de caricaturas y un grupo de paisajes y escenas de costumbres, entre los que resalta una tela titulada *Graynitos*."<sup>18</sup>

La obra de Sabogal en la Argentina se encuentra dispersa, pero las conocidas denotan la influencia de Bermúdez en los tipos, pero una mayor independencia en la construcción de algunos paisajes sin figuras, como *Cardón solitario*, que se asocia con la tendencia hacia una mayor síntesis y variación tonal. Otro paisaje localizado presenta un gran sauce, con caserío y montañas de fondo, en este caso pudiera ser atribuido a un artista argentino del período sin inconvenientes. Sabogal transita el camino del naturalismo sin sutilezas melancólicas: acepta la premisa de la verdad de la naturaleza, aquello que tiene la obligación de captar el artista; por eso opta por la representación objetiva, que permita al espectador aproximarse a ese ideal espiritual que la tierra encierra, más que a la intelectual combinación de visión y sentimiento, tan en boga en los artistas de su generación. Así, la pintura transmite el mensaje del territorio predestinado, donde a diferencia de la gran urbe predominaba incorrupto lo autóctono. La diferencia radical es la centralidad en el Perú de la discusión por la tierra que anula la posibilidad del paisaje, aun más como *ensführung*. La elección de la pertenencia a la corriente de Bermúdez y Terry permitió a Sabogal su transposición, ya que la objetividad naturalista facilitaba la deriva hacia la monumentalidad, el realismo o la síntesis figurativa.

16. Castillo tenía un fuerte vínculo con la Argentina; había trabajado como retocador en la casa de fotografía y galería de arte Witcomb de la calle Florida, donde realizaba sus pinturas de caballete. Luego abrió su galería propia asociado con Frestas. En las colecciones porteñas, sin embargo no tenía presencia, al contrario de las habituales acuarelas de Daniel Hernández.

17. Una pintura localizada en Jujuy que representa a la cabeza de un paisano norteño lleva el número del catálogo de la muestra de la biblioteca.

18. Majluf y Wuffarden, 2012: 15.

La prioridad de la pintura de "carácter nacional" para los premios del Salón fue un estímulo para el desarrollo de lo que se denomina "nativismo". Marta Penhos ha definido esta categoría como referencia "a un conjunto de valores vinculados a la tierra y a la tradición, identificaban contenidos e intenciones artísticas y, asimismo, legitimaban el presente al incluirlo en una genealogía histórica"<sup>19</sup>. El nativismo en las artes plásticas es la representación de los hombres en la tierra, que es naturaleza y cultura, ya que aquellos portan la fuerza de lo telúrico desde el mestizaje, resultado de la historia. La utilidad del término radica en que permite tomar distancia del indigenismo, cuyas bases ideológicas están marcadas por la plástica mexicana, y cuyo impacto regional es posterior. Es interesante apuntar que José María Ramos Mejía, a cargo del Consejo Nacional de Educación, sostenía que hacían falta dos generaciones de mestizaje para regenerar la raza que había sufrido la influencia migratoria<sup>20</sup>. Desde ya, al ingresar en los años veinte el nativismo toma un carácter más tradicional y visualmente conservador frente a la llegada de la modernización vanguardista. Tal vez sea necesario una mayor distinción dentro del nativismo (o abandonar este término cargado de connotaciones xenófobas que pueden llevar a confusión, ya que su uso local es asimilacionista, vinculado a la idea de mestizaje más que de esencia de la raza<sup>21</sup>). La pintura de tipos y costumbres norteros pueden nominarse como "indianismo", según el término cultural usado por Ricardo Rojas en *Blasón de plata* y profundizado en *Eurindia*, más aún cuando indianismo es a la vez tradición y destino. Así, no es sólo una rememoración conservadora sino un programa para constituir la identidad, un destino espiritual que debe lograr capturar a las masas inmigratorias. Superar la raza como factor material de la civilización implica en Rojas, como ha señalado Graciela Ferrás,

... comprender en el 'indio' raíces provenientes de las grandes civilizaciones del mundo, que confluyen en la elaboración de un tipo autóctono americano que encarna una dimensión universal y que, a su vez, constituye la base de nuestra nacionalidad. Al mismo tiempo que podría pensarse que la nacionalidad tenía un sustrato étnico en el indio, la idea de crisol de razas disolvía este sustrato en una dialéctica abierta de las razas 'por venir' que encontraba su sentido más íntimo en su facticidad: 'todo' es argentino en esta tierra, todo elemento extrínseco pasa a ser "otra cosa" al pisar este suelo; pasa a ser 'argentino'.<sup>22</sup>

El indianismo es también una manera de definir el sentimiento criollo por la emoción del territorio, por ello la preocupación constante de Rojas por las manifestaciones estéticas. Es la cuestión inmigratoria la que separa radicalmente las lecturas de representaciones similares en la Argentina y en el Perú: así Sabogal necesariamente debe abandonar la definición estilística de nativismo o indianismo, para capturar la de indigenismo que le permite rearmarse luego de su viaje a México. Sabogal es entendido como "pintor de indios", pero su mirada —a diferencia del muralismo mexicano no es historicista, aunque detenido en el tiempo y por lo tanto, en su carácter esencial, invariable y resistente a la modernidad<sup>23</sup>. La experiencia mexicana, por otra parte, fue un estímulo a su interés por las creaciones de la cultura popular, que era menor entre los nativistas argentinos. Es la superposición del

19 Penhos, 1999: 122. Mirko Lauer propone el término "indigenismo 2" para diferenciar el indigenismo político del cultural, relacionados pero no necesariamente ideológicamente afines, para el autor el indigenismo 2, conceptualmente, es una reversión. Lauer, 1997: 25-32.

20 Cfr. Puiggrós, 2003: 98.

21 Es importante diferenciar el uso del término nativismo en la Argentina, de su aplicación en Estados Unidos, donde es portador desde mediados del siglo XIX de connotaciones de xenofobia.

22 Ferrás, 2007: 13.

23 Majluf y Wuffarden, 2012: 74.



discurso mexicano sobre el aprendizaje argentino, lo que permite a Sabogal dialogar con la posición de intelectuales y literatos que generaron el marco de discusión sobre qué es la nación en el Perú.

Sabogal expuso nuevamente en el Salón Nacional en 1918, ya de regreso en Buenos Aires: como si preparase el regreso el envío consta de dos obras *Tarile Jujeta* y *Limeña*. Esta última es reproducida en el catálogo: la figura central de una tapada mirando seductoramente al espectador, con el fondo de arquitectura limeña y sus característicos balcones. Recuerdo a la distancia que señala el fin de los motivos regionales argentinos y anuncio de sus motivos criollos.

Además del envío al VIII Salón también expuso con la Sociedad Nacional de Artistas Pintores y Escultores (el núcleo de esta asociación lo formaban los Artistas del Pueblo) que convocó al Primer Salón "sin jurados y sin premios"<sup>24</sup>. En esta ocasión, Sabogal presentó una tela con mayor presencia de tipos populares: *Carnaval de Tilcara*. Es, sin duda, la mejor obra conocida de su etapa argentina, tanto en la soltura compositiva como en el manejo cromático. En este contra-salón confluyeron artistas de distintas tendencias estéticas reproduciendo la misma visibilidad del salón, sin embargo el sentido ya no era la competencia y la legitimación sino la convicción del arte como comunidad de trabajo. De este modo, Sabogal se relacionó con los artistas anarquistas que proponían el modelo de artista-proletario, la sindicalización gremial y la difusión popular del grabado. Sin embargo, la experiencia de Sabogal en el norte argentino, Salta y Jujuy, lo relacionaba con otra realidad social, distante de la cultura radical de los inmigrantes de los barrios porteños.

La figura de Sabogal permite pensar los grises entre el nacionalismo artístico, por un lado, y el núcleo duro de los artistas de izquierdas. Esto obliga a pensar la temprana relación de la representación erudita de la cultura popular de base campesina—cuyo mejor exponente fue Alfredo Gramajo Gutiérrez, en el salón oficial del año 1918—con los programas estéticos de las izquierdas. Sintomáticamente Sabogal presenta una escena de carnaval popular y campesino, ¿es otra de las puertas que abre antes de su definitiva partida? Desde las ideas de Proudhon—ya lo había argumentado Martín Malharro—era posible defender el arte nacional como participe de las emociones del pueblo, y desde allí validar la representación de la geografía en que se fusionaban hombres, costumbres y naturaleza<sup>25</sup>.

Otro aspecto interesante es la revaloración fuerte del grabado en la segunda mitad de la década de 1910, tanto por los mencionados *Artistas del Pueblo*—que utilizaban preferentemente el aguafuerte—como por una camada surgida de la Academia Nacional de Bellas Artes en la que destaca Mario A. Canale, que sumó a la enseñanza del grabado en la academia la práctica junto al italiano Alfredo Bosco, estupendo aguafuertista, que publicaba la revista técnica *El arte y la fotografía* en 1915. Canale fue el promotor de la Sociedad de Grabadores que editó, bajo su dirección, los tres números de la revista *El Grabado* en 1916, con xilografías del mismo Canale, Hugo Garbarini, Antonio Sibellino, Nicolás Lamanna, Cayetano Donnís, Gregorio López Naguil y Raúl Mazza. Los asuntos de *El grabado* son "populares": segadores, orquestas de tango, escenas de circo, etc. Esta revista tuvo amplia difusión en su momento por la actividad incansable de promoción de Canale, y es difícil que Sabogal no la haya conocido, más cuando en ella editaban sus láminas algunos compañeros de estudios.

24. Hubo un contra-salón anterior en 1914, también activado por los artistas de izquierdas.

25. La fuerza de la inmigración en la construcción de las izquierdas argentinas no facilitó que la representación del indígena y del campesinado fuese un asunto central, era más relevante la imagen de los cargadores portuarios. Este cambio desde mediados de los años treinta con la discusión sobre las nacionalidades oprimidas aunque en la versión del comunismo local se equiparaba a los nativos con los colonos (judíos) y, fundamentalmente, en los años cincuenta cuando el campesinado fue considerado sujeto revolucionario.

## Segunda parte: el artista consagrado

La inauguración, en las salas de Amigos del Arte, de la *Exposición de pintura peruana*; José Sabogal se postergó una semana, hasta el 7 de septiembre, a causa de la cantidad de obra a ser montada: 41 pinturas con motivos de Cuzco, Lima, Huancayo, Huanta y Puno, más 11 estampas de "estilo incaico" y 25 xilografías sobre Cuzco y Arequipa, que ocuparon las dos salas principales de la institución porteña por 10 días, tiempo habitual entonces de las muestras. El conjunto de grabados había sido exhibido antes en Montevideo, con escasa repercusión. Por el contrario la gran exposición en Buenos Aires consolidó la imagen de Sabogal como uno de los artistas centrales de la región para el público local y, a la vez, permitía confirmar la tesis de la posibilidad de la pintura de motivos americanos con lenguaje plástico moderno. El lugar elegido era el apropiado, ya que desde la apertura de las nuevas salas en 1927 –más de trescientos metros cuadrados– Amigos del Arte, institución privada fundada en 1924 por las damas de la alta burguesía porteña, se había convertido en el espacio relevante de la cultura argentina donde se cruzaban el arte nuevo con el más tradicional, el coleccionismo privado con la difusión del arte internacional, los escritores y artistas de las vanguardias formal rioplatense con los artistas anarquistas y comunistas que defendían el arte social. Fue el espacio –hasta su cierre a principios de los años cuarenta– que combinaba el prestigio institucional con los negocios del mercado de arte. Exponer en Amigos del Arte era una excelente opción: no sólo los artistas pagaban una comisión sustantivamente menor por las ventas realizadas en el local sino que además sumaban el mayor impacto de prensa por el prestigio "filantrópico" de la institución<sup>26</sup>.



Jorge Fernández. *Cafro viejo*, 1914. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

Esta sociedad cultural había demostrado siempre un fuerte interés por el arte americano<sup>27</sup>. La muestra de Sabogal se incorpora en esta línea constante, pero merece remarcarse la exposición, en el mismo año, de ochocientas piezas entre cerámicas y textiles de "arqueología peruana de Nazca y Trujillo" del Museo Etnográfico.

26 Por ejemplo el 2% de comisión frente al 20% de la prestigiosa galería Witcomb; Las salas también podían ser ocupadas por agentes del mercado, en este caso la comisión era del 10%. Artundo, 2008: 13-28.

27 En 1925 mostraron los mexicanos Rodríguez Lozano y Julio Castellanos; en 1927 los artistas uruguayos de Teso y artistas chilenos. Intenta marcar el interés por lo peruano: en 1925 objetos coloniales e indígenas del Museo Ead de Lima, y muestra de motivos incaicos realizados por Siner; en 1927 joyería con motivos americanos de Santiago Cozcofino. *Ibidem*: 225-227.



José Sabogal, *Carnaval en Tarma*, 1918. Colección particular, Cortesía Museo Arte de Lima.

Sin duda, 1928 fue uno de los más relevantes en la calidad y diversidad de las exposiciones en las salas de Florida 639. Entre ellas la gran muestra de Pedro Figari, ocupando tres salas, que presentaba su singular lazo entre motivo tradicional y lenguaje plástico moderno; los frisos de Alfredo Gramajo Gutiérrez, las pinturas de Alfredo Guido y los tejidos indígenas para el pabellón argentino de la Exposición Ibero Americana de Sevilla. A la vez fue un año clave para la difusión de los Artistas del Pueblo, que era otro de los vínculos de Sabogal desde 1918, la extraordinaria muestra póstuma de José Arato, la de Guillermo Facio Hebéquer y las maquetas de teatro de Abraham Vigo. Estas menciones afirman que la muestra de Sabogal no actuaba extemporáneamente en Buenos Aires, sino que permitía establecer filiaciones desde el propio calendario de Amigos de Arte. Dos muestras antológicas de gran importancia para la historia del arte argentinos se llevaron a cabo también en 1928, la primera de los artistas modernos conocidos como el Grupo de París (Horacio Butler, Aquiles Badi, Héctor Basaldúa, Antonio Berni y Lino Enea Spilimbergo), y la segunda la de Cesáreo Bernaldo de Quirós con su célebre serie de los gauchos entrerrianos que actuaron, desde entonces, como definición ideológica del arte nacional. Esta última antecedió a la de Sabogal, con éxito de público notable. En las otras dos salas de Amigos del Arte, al mismo tiempo que Sabogal, se montaron los paisajes estructurados de Fray Guillermo Butler –un dominico adicto a la pintura de paisaje, tanto de los rincones franceses como de los de los alrededores de su convento

en la sierras de Córdoba— y los motivos gauchos del campo argentino del acuarelista Alberto Güiraldes<sup>28</sup>.

La obra de Sabogal fue reproducida ampliamente en los diarios y revistas, en particular *Indio de Paucartambo*, *Nusta de Quequesana*, *Cuesta de Huayna Pato* e *Indecita Aymará*<sup>29</sup>. La participación en el salón de los independientes de 1918, el éxito en Lima y la compra de su obra en México fue la información reiterada en diversos periódicos.

Sabogal era consciente del desafío que planteaba seguir en la misma sala al éxito de Quirós: “estaban tratados en intensa gama roja que necesariamente tenía que ser perjudicial para los expositores siguientes. Y tal sucedió conmigo, al principio el público encontró desvaído mi cromatismo.”<sup>30</sup> La crítica, sin embargo, comprendió otros aspectos de su obra, en particular la relación entre el paisaje y las figuras; si el primero señalaba “preocupaciones del aire libre”, las figuras eran “expresiones sintéticas del carácter y el volumen.”<sup>31</sup>, arte “moderno, pero responsable”<sup>32</sup>. La obra de Sabogal funcionó, entonces, como un punto medio: modernidad no radical, que abrevaba en la tradición aunque la síntesis podía hacer perder la emoción atribuible al indígena: el dolor, el sufrimiento, la quietud, etc. La estilización lo alejaba para la crítica del impacto visual de pintores que apelaban a lo emocional. Una retórica más centrada en el ethos del discurso, que en lo patético de la forma, como Quirós.

Al regresar a Lima, Sabogal en una entrevista comenta que Victor Delhez había sido su principal “propagandista”, junto a las “atenciones” recibidas por Quirós<sup>33</sup>. Para Delhez, grabador belga y activo miembro de la Acción Católica, Sabogal era moderno en sus grabados, la pintura todavía no había logrado su forma<sup>34</sup>.

Las ventas fueron aceptables, entre ellas el Museo Nacional de Bellas Artes adquirió *Cruz Velázquez Cuzco*<sup>35</sup>, aunque el pintor tuvo enormes dificultades para cobrar la venta<sup>36</sup>; el Jockey Club, el principal de la elite argentina, optó por *Cuesta de San Blas*<sup>37</sup>.

Así, Sabogal en 1928 fue cooptado por los defensores de la “tradición”, con su beneplácito al punto que subraya que los artistas argentinos siguen “la cordura tradicional” fuera del

28 A la inauguración de las tres exposiciones de Amigos del Arte concurre el presidente Marcelo T. de Alvear. Amigos del Arte contaba con el patrocinio de su esposa Regina Pacini, otrora cantante lírica.

29 Era un momento de fuerte presencia del costumbrismo, realizado por artistas menores. Por ejemplo, en los mismos días que Sabogal, exponían Leonor de Reeves, tipos y paisajes del Chaco en la galería La Peña; Celina Macías de Méndez sus motivos típicos en la galería Zanetti. En Witcomb, la galería de mayor prestigio, mostraba obras del viaje al país vasco de la pintora Andrée Moch y F. Covello que también mostraba tipos y paisajes. En 1930 Amigos del Arte edita una colección de postales, alcanzaron 328 temas y 162.900 ejemplares. Sabogal se encontraba representado con dos motivos cuzqueños *Cuesta de Huayna Pato* y *Fuente de Acones*, más el tipo *Indecita Aymará* bien difundido por la prensa. *Artiando*, 2008: 246-247.

30 Don Quijote, 1928: [54-55]. En la misma entrevista afirma que visitó unas diez exposiciones por semana en Buenos Aires, simpática exageración, menciona con interés las de arte europeo entre ellas la de la colección González Garaño, que presentaba el paralelo del arte moderno con el africano.

31 “Pintura y escultura. Exposición del artista peruano José Sabogal”. *La Prensa*, Buenos Aires, 16 de septiembre de 1928.

32 “El pintor José Sabogal”, *El Diario*, Buenos Aires, 15 de septiembre de 1928.

33 Don Quijote, 1928: [54-55].

34 Delhez, 1928: 22.

35 *Majaf*, 2010, II: 237.

36 La partida para adquisiciones del año 1928 de la Comisión Nacional de Bellas Artes estaba agotada, por lo cual prometieron el pago para los primeros meses del año siguiente. El primer reclamo de Sabogal, en carta dirigida al director Cipertino del Campo esta fechada el 2 de junio de 1929, el último reclamo el 23 de septiembre de 1934, ya siendo director del MNBA Atilio Chiappori. La crisis económica de esos años se sumó al largo cierre del museo para la refacción de sus salas, probablemente ambos factores influyeron en la sorprendente demora. Legajo de obra, MNBA, Argentina.

37 Pericada en el incendio de la sede el 15 de abril de 1953, causado por manifestantes en reacción al atentado antiperonista ocurrido durante un acto sindical en la Plaza de Mayo.

impacto del futurismo, expresado sólo por Emilio Pettoruti (Sabogal, sin embargo, conservaba un dibujo temprano de Pettoruti). Desde ya, los artistas nacionalistas podían llevarlo a sus filas, aunque su obra había sido comentada por la prensa de los más diversos signos políticos<sup>38</sup>. En un contexto marcado por los debates entre la "tradición" y el "arte nuevo", la obra de Sabogal actúa desde otro discurso modernizador, el americanista. Demostraba la posibilidad de una modernidad propia. Tal vez por eso el ataque furibundo y breve del arquitecto Alberto Prebisch desde la revista católica *Criterio*, defensor del arte puro y la arquitectura moderna:

Si no peruana, como lo pretende el autor, esta pintura es, por lo menos, pésima. Supone así la falacia de ciertas peregrinas teorías americanistas en el arte. No es de la copia más o menos fiel de un motivo regional que ha de salir un arte americano [...] el gran arte supera el regionalismo anecdótico.<sup>39</sup>

De este modo, la exposición de Sabogal en Buenos Aires, ya con su lenguaje artístico consolidado, fue un capítulo más entre la disputa entre las vanguardias y la tradición nacional, sin embargo un par de años después la politización creciente ante el avance del fascismo obligó, rápidamente, a poner otras discusiones e imágenes en escena<sup>40</sup>. ◆

38 Véase el listado de críticas en Majuf y Wuffarden, 2013: 278-279.

39 Prebisch, 1928.

40 Los grabados de Sabogal fueron por la izquierda como ocurrió en la exposición de 1939 en el Teatro del Pueblo, espacio cultural del comunismo argentino. El proceso abierto en 1922 con la estadía en México de Sabogal inicia la deriva definitiva del artista peruano del indianismo al horizonte indigenista. La relación con Mariátegui ubicaba a Sabogal en las izquierdas para el lector argentino; ajeno a las distinciones del medio peruano. En 1939 los comunistas necesitaban exhibir su potencia en la lucha contra el fascismo, sumar a Sabogal en la exposición era marcar la unión latinoamericana en esa lucha. Es decir que hay una lectura desde el vanguardismo de izquierdas argentino cuyo eje es el contra-salón de 1918 y la maestra de 1939.

## BIBLIOGRAFÍA

- Amigo, Roberto y María Isabel Baldassarre**  
2006 *Maestros y discípulos. El arte argentino desde el Archivo Mario A. Canale*. Buenos Aires: Fundación Espigas.
- Amigo, Roberto**  
2011 *Grandes pinturas argentinas y latinoamericanas del MNBA*. José Sabogal. Buenos Aires: MNBA-Clarín.
- Artundo, Patricia**  
2008 *Institución, arte y sociedad: la Asociación Amigos del Arte*. En *Amigos del Arte 1924-1942*. Buenos Aires, Malba-Fundación Constantini.
- Castillo, Manuel Ángel, Alfredo E. Lattes y Jorge Santibañez (coords.)**  
2008 *Migración y fronteras*. México Norte. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte y Plaza y Valdés.
- Consejo Nacional de Educación**  
1915 *La educación común en la Capital, provincias y territorios nacionales*. Buenos Aires: Consejo Nacional de Educación.
- Delhez, Víctor**  
1928 *Del pintor peruano José Sabogal*. Átrea, 15:22.
- Don Quijote [Solari, Carlos]**  
"Notas de arte. Entrevista con José Sabogal". *Mundial*, Lima, año VIII, n. 439 [9 de noviembre de 1928]: [54-55].
- Gálvez, Manuel**  
1916 *La vida múltiple (arte y literatura: 1916-1916)*. Buenos Aires: Sociedad cooperativa "Nosotros", 1916.
- Higham, John**  
2002 [1955]. *Strangers in the Land: Patterns of American Nativism, 1860-1925*. Rutgers University Press.
- Falcón, Jorge**  
1986 *José Sabogal*. Lima: Instituto Sabogal de Arte.
- Ferrás, Graciela Liliana**  
2007 Ricardo Rojas: inmigración y nación en la Argentina del Centenario. *Memoria & Sociedad*, (Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá) vol. 11, núm. 22, enero - junio de 2007.
- Kuon Arce, Elizabeth, Rodrigo Gutiérrez Viñuales, Ramón Gutiérrez y Graciela María Viñuales**  
2009 *Cuzco-Buenos Aires. Ruta de la intelectualidad americana (1900-1950)*. Lima: Universidad San Martín de Porres.
- Lauer, Mirko**  
1998 *Andes imaginarios. Discursos del indigenismo 2*. Cusco: CBC.
- Majluf, Natalia**  
2010 José Sabogal. En Museo Nacional de Bellas Artes. *La colección*. Amigo, Roberto (direc.). D: 237. Buenos Aires: AAMNBA.
- Majluf, Natalia y Luis Eduardo Wuffarden**  
2012 *Sabogal*. Lima: Museo de Arte de Lima.
- Muñoz, Miguel**  
Manuel Gálvez, crítico de arte. *Caiana*. Revista electrónica de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA). Nº 1 | Año 2012, en línea desde el 4 julio 2012. <http://www.caiana.org.ar>
- Malharro, Martín**  
1911 *El dibujo en la escuela primaria. Pedagogía metodológica*. Buenos Aires: Cabaut y Cia. Editores.
- Penhos, Marta**  
1999 *Nativos en el salón. Artes plásticas e identidad en la primera mitad del siglo XX. En Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*. Penhos, Marta y Diana Wechsler (eds.): 111-152.41. Buenos Aires, CAIA-Ediciones del Illeguero.
- Rojas, Ricardo**  
1909 *La restauración nacionalista. Informe sobre educación*. Buenos Aires: Ministerio de Justicia e Instrucción Pública.
- Prebisch, Alberto**  
1928 José Sabogal (Amigos del Arte). *Criterio*, 20-septiembre.
- Pulggrós, Adriana**  
2003 *Qué pasó en la educación Argentina: breve historia desde la conquista hasta el presente*. Buenos Aires: Editorial Galema. *Terra. Vida y obra*. Jujuy, Museo Regional de Pintura "José A. Terry", Secretaria de Estado de Cultura, 1981.
- Torres Bohl, José**  
1989 *Apuntes sobre José Sabogal: vida y obra*. Lima: Banco Central de Reserva del Perú.
- Wechsler, Diana**  
1999 *Salones y contra salones. En Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*. Penhos, Marta y Diana Wechsler (eds.): 41-80. Buenos Aires, CAIA-Ediciones del Illeguero.
- Wiesse, María**  
1957 *José Sabogal, el artista y el hombre*. Lima: Compañía de impresiones y publicidad.