

"Un paisaje abecedario": la construcción de lo autóctono en José Varallanos

María Ortiz Canseco (Investigadora independiente)

RESUMEN

Este artículo trata de rescatar la figura de José Varallanos como paradigmática dentro de la clase intelectual que, a comienzos del siglo XX, quiso definir, y a veces representar, a la población de la sierra peruana, tantas veces reducida a una identidad homogénea bajo la etiqueta de "indígenas". Varallanos constituirá en este texto el hilo conductor para revisar la construcción de lo autóctono desde el lenguaje de la poesía y la pintura indigenistas, y permitirá analizar algunas de las técnicas por las que esta construcción supuso, ante todo, una representación de ellos mismos como clase intelectual emergente.

Palabras clave: Perú, poesía, pintura, indigenismo, José Varallanos

ABSTRACT

This article explores the paradigmatic figure of poet José Varallanos within the Peruvian avant-garde movement. Varallanos searched to define, and even to represent, the Andean population, usually described under a homogenizing identity, as "indigenous". Varallanos' texts will lead us through the construction of a native discourse in indigenista's poetry and painting. His texts will also help us to analyze some of the techniques through which that construction turns to be a self-representation of an emerging intellectual class rather than an image of the Andean population Varallanos and other intellectuals pretended to define.

Keywords: Perú, poetry, painting, indigenism, José Varallanos

“Un paisaje abecedario”: la construcción de lo autóctono en José Varallanos

Marta Ortiz Canseco (Investigadora independiente)

Según García Canclini, las corrientes principales que ponen en escena lo popular como signo cultural en el siglo XX son tres: el folclor, las industrias culturales y el populismo político. En todas ellas lo popular no es algo preexistente, sino algo que se construye. “La trampa que a menudo impide aprehender lo popular, y problematizarlo, consiste en darlo como una evidencia a priori por razones éticas o políticas: ¿quién va a discutir la forma de ser del pueblo, o a dudar de su existencia?”. Incluso en la existencia misma de lo popular juegan muchos prejuicios sociales, porque *se da por hecho* que existe algo popular característico de una determinada sociedad, pero su carácter *construido* queda en evidencia cuando tratamos de recorrer “las estrategias conceptuales con que se le fue formando y sus relaciones con las diversas etapas en la instauración de la hegemonía” (García Canclini, 2010: 196). Este monográfico sobre vanguardia e indigenismo peruanos trata de comprender el modo en que algunos de los intelectuales de la época quisieron construir y definir la categoría de *lo autóctono*. En este sentido, se suele caer en un error: el de considerar lo popular como algo autónomo, relacionado con un pasado rural, sin ver las influencias que las sociedades urbanas e industriales tuvieron sobre su redefinición. Ese rescate de lo autóctono se produce desde diversas esferas de la sociedad, pero aquí nos hemos centrado en aquellos emisores culturales peruanos que, en las primeras décadas del siglo XX, no solo reivindicaron dicha categoría, sino que pretendieron representarla.

Este proceso de apropiación se produce en todos los campos del arte. Mirko Lauer lo ha estudiado en la pintura, afirmando que el análisis cronológico no es válido para acercarse a las formas plásticas de la cultura peruana a lo largo del siglo XX (que él divide en tres grandes bloques: el arte preincaico, la artesanía popular y la tradición pictórica republicana), pues la valoración estética de los objetos preincaicos ha surgido en el siglo XX, “y nuestro conocimiento de ellos es casi exclusivamente tributario de una visión contemporánea”. La aparición del capitalismo produce una valoración diferente de la artesanía popular por parte de la cultura dominante y, por lo tanto, los tres espacios plásticos se unifican en un solo campo conflictivo gracias a la relación de dominación en la cultura y a la interpretación del pasado por parte de la cultura hegemónica (Lauer 1976: 11).

El conflicto que inmediatamente se presenta cuando mencionamos estas reapropiaciones de lo autóctono es el de la distancia entre los agentes

culturales que las producen y aquello que se reivindica. Esta distancia, que es característica del movimiento indigenista ya desde el siglo XIX (o incluso desde la conquista), ha sido señalada insistentemente por la crítica y constituirá, en este texto, un punto de partida. La cultura debe considerarse como un hecho social y una de las maneras de hacerlo es analizarlo “como instrumento para constituir la hegemonía de las clases dominantes y desarrollar la impugnación de las clases subalternas, legitimar la opresión o movilizar críticamente a los oprimidos, para conocer y comunicar pero también para enmascarar y dividir” (García Canclini 2006: 148). Las preguntas que nos haremos serán: ¿de qué manera el indigenismo, en tanto categoría cultural construida, tapó los problemas de la población andina rural?, ¿a través de qué mecanismos lograron los indigenistas reivindicarse como intelectuales a costa de su “representación” del indígena?

Tal y como señala William Rowe, el criollismo del siglo XIX había perpetuado la dependencia entre el campo cultural y el poder político, pues el intelectual producía modelos ideológicos acordes con el sistema de poder. El punto de partida estaba constituido por un esquematismo propio del positivismo que daba por sentada una cierta homogeneidad socio-cultural (pues el criollismo “no concibe un estado pluricultural”). Será la crisis de la oligarquía, a finales del siglo XIX y comienzos del XX, la que permita al intelectual emergente volver su mirada hacia los signos típicos de lo nacional, y es entonces cuando aparece con mayor fuerza la conciencia sobre la heterogeneidad cultural del país, que en el Perú toma una forma más definida con los movimientos indigenistas. Lo interesante en el indigenismo, como en el criollismo, es que los aspectos contradictorios que encontramos en sus textos “son fértiles por su tipicidad latinoamericana”, es decir, porque no se trata de un paradigma europeo, sino que surge solo en el contexto de las mezclas culturales latinoamericanas (Rowe 1994: 706 y 716). La toma de conciencia a comienzos del siglo XX se realiza desde un sector muy concreto de la sociedad: la clase media emergente (mestiza), que consigue legitimar su propia voz a costa de reivindicar lo autóctono.

Cabe aquí llamar la atención sobre lo delicado que resulta hablar de esa “clase media emergente y mestiza”, pues se trata sin duda de una categoría demasiado reductora, que no hace justicia a esa cantidad de autores que pasaron, de una u otra manera, por el indigenismo. Marisol de la Cadena ha estudiado el modo en que la categoría racial de mestizo funciona como una pantalla homogénea para tapar una heterogeneidad difícilmente nombrable. Algunos intelectuales peruanos de los años veinte, sin embargo, quisieron identificarse con esta categoría porque necesitaban reivindicar una identidad intermedia entre lo indio y lo criollo que los representara. Lo que finalmente ocurre no es algo nuevo, pues tiene su origen en los primeros años coloniales, y es que algunos de los significados de la etiqueta

“mestizo” se convierten en obvios, mientras que otros quedan marginados, escondidos y tapados en esos significados dominantes (Cadena 2006: 55). Algo parecido articuló Serge Gruzinski cuando definía las categorías de *cultura e identidad* como nociones occidentales capaces de “bloquear ciertas realidades, transformándolas o haciéndolas desaparecer”. Aquello que se designa mediante esas dos palabras corre el riesgo de verse “fetichizado, cosificado, naturalizado y elevado a la categoría absoluta” (Gruzinski, 60 y 62). A comienzos del siglo XX gran parte de las ideas identitarias y culturales que los intelectuales peruanos rescataron se pueden definir como categorías absolutas con las que se tapaba la gran masa heterogénea que componía el país.

Resulta ya casi un lugar común afirmar que una de las causas de la aparición del indigenismo fue el ascenso de una clase media que actuó como representante letrada de ciertas reivindicaciones identitarias. José Vara Llanos (conocido como José Varallanos), a quien dedico estas páginas, constituye una figura paradigmática a este respecto y nos servirá de referente para acercarnos a lo que podríamos calificar con la paradójica fórmula de “indigenismo mesticista”, el de aquellos autores que pasaron por el indigenismo sin una conciencia clara de lucha social, pero que se identificaban de alguna manera con un sector de la sociedad heredero de la “mezcla” de razas (esa mezcla legitimada por el Inca Garcilaso de la Vega, entre otros). Nacido en Huánuco en 1908, Varallanos estudió Derecho en la Universidad de San Marcos, en Lima, adonde se mudó con su hermano Adalberto en 1926. Varallanos tuvo un papel muy activo en las publicaciones periódicas de vanguardia, no solo porque participó en la revista *Amauta*, fundada y dirigida por José Carlos Mariátegui, sino porque además dirigió las revistas vanguardistas *Abcdario* (1929) y *Altura* (1936), dentro del movimiento cultural de la sierra central del Perú.

Más que como poeta, José Varallanos fue conocido por su faceta como historiador. Dedicó varios años al estudio documental en el Archivo Real de Sevilla, donde se especializó en la obra de Guamán Poma de Ayala. Más tarde, fue senador por Huánuco entre 1956 y 1962, y escribió la *Historia de Huánuco*, publicada en Buenos Aires en 1959. Varallanos es autor de varios libros de ensayos e historia, entre los que me gustaría destacar el libro *El cholo y el Perú: introducción al estudio sociológico de un hombre y un pueblo mestizos y su destino cultural*, publicado en 1962. Este ensayo se inserta en la línea mesticista desarrollada por Uriel García en sus teorías sobre el “nuevo indio”, un tipo racial mestizo producto de la mezcla cultural histórica, a quien se le otorga el estandarte homogeneizante de “lo peruano”. Varallanos quiere situar su reflexión en un punto medio entre las tesis de Luis E. Valcárcel por un lado y Víctor Andrés Belaunde por otro. Para el primero, “el Perú es indio”, mientras que para el segundo, “lo

español encarna nuestra múltiple vida social”. Lo que propone Varallanos es una tesis ecléctica: “somos mesticistas, cabe el término: cholistas”. Así, “la mezcla, la simbiosis, la transculturación de lo español y de lo indio, es precisamente lo que caracteriza al cholo y a lo cholo y, por ende, al Perú y a lo peruano”. El autor pretende una incorporación al ritmo de la civilización occidental, pero sin renunciar a las “auténticas bases étnico-sociológicas” del Perú (Varallanos 1962: 12).

Cabría preguntarse en este punto cuáles son esas “bases”, y si sería posible enumerarlas y clasificarlas. Como en el caso de las “mujeres del tercer mundo”, estudiado por Chandra Talpade Mohanty, en este caso debemos observar cada figura de esa esfera vanguardista/indigenista, para intentar comprender algunas piezas del enorme crisol de voces que surge en esos años. El uso de la expresión “mujeres del tercer mundo” es problemático porque al hablar de ese grupo como una categoría estable “se asume una identidad antihistórica y universal entre las mujeres, fundada en la noción generalizada de su subordinación” y se limita “la definición del sujeto femenino a la identidad de género, ignorando por completo identidades de clase o étnicas” (Talpade, 12). Podríamos utilizar estas palabras para hablar de la categoría de indígena (resulta abrumador, ya que hablamos del tema, el silencio sobre *la indígena* cuando se habla de indigenismo), pues para los conquistadores europeos resultó de lo más natural identificar a sus adversarios como indios, englobándolos en una categoría homogénea y reductora, basada en una raza (culturalmente construida), que no permite reparar en especificidades. De la misma manera que se construye una cultura autóctona desde las capas letradas de la sociedad, también el concepto de raza vernácula se forma desde la cultura (Young, 54). En la historia peruana, la categoría de raza no tiene tanto que ver con el color de la piel sino que se configuró, según Marisol de la Cadena, primero a través de los esquemas de la fe (la limpieza de sangre promovida por la religión), después se heredó en los esquemas científicos de la Ilustración y la Revolución Industrial, y siguió vigente a través de las etiquetas homogeneizantes del capitalismo, pero siempre desde el punto de vista de las costumbres culturales.

En todo caso, no se trata aquí de volver a señalar la distancia que existe entre el intelectual indigenista y el indígena mismo, ni el vaciamiento cultural del indígena que surge como consecuencia de la integración de las culturas subalternas en el mundo moderno del capitalismo. Esa distancia, como he dicho, debe ser ya el punto de partida, y me interesa aquí ver qué hay en esa distancia, cómo se produce y cuáles son los cruces que se dan en ella. Sería imposible resumir los problemas o reducirlos a uno solo, pues en los años veinte podríamos encontrar decenas de contradicciones por cada intelectual que reivindicó la figura del indígena. Por eso, y porque cada

“mestizo de clase media”, si pudiéramos englobarlos a todos en esa etiqueta, (re)produce sus propias contradicciones de muchas maneras diferentes.

Para ello, nos centraremos en algunas composiciones poéticas de José Varallanos, quien como se ha dicho representa muy bien al intelectual de clase media que en los años veinte (y después) se preocupa por ese “otro” peruano, al que hay que definir y situar. En el ensayo de Varallanos sobre el cholo en el Perú existe toda una teoría sobre lo mestizo, que en realidad se adapta perfectamente a lo que Marisol de la Cadena define como la “categoría pura” de lo mestizo. Aunque dicho ensayo se publicó en los años 60, en un contexto político muy concreto, con la polémica reciente sobre la legitimidad de “lo indio puro” o “lo mestizo” como agentes de la “peruanidad”, puede sernos de gran ayuda para acercarnos a la poesía de juventud de Varallanos, para comprender cómo se forma literariamente un intelectual o cuáles son los gérmenes de las ideas que desarrollará posteriormente en forma de ensayo.

El poemario que me interesa destacar en este artículo es *El hombre del ande que asesinó su esperanza. poemas unilaterales*, publicado en 1928. Como punto de partida, es interesante observar la distancia de este libro con el publicado tres años más tarde, *Ciencia de la paloma i trébol*¹, pues puede servirnos para descubrir algunas de las direcciones por las que caminó el Varallanos poeta. El primer poemario constituye un claro acercamiento al indigenismo, con algunas escenas bucólicas y descripciones románticas de estampas andinas, pero con poemas largos de verso libre, muchos términos quechuas y reflexiones no solo sobre la figura del indígena, sino sobre sí mismo como observador y receptor de esa cultura; sobre este punto, que es el que nos interesa, nos detendremos más adelante. *Ciencia de la paloma i trébol*, sin embargo, se compone de poemas de estilo más tradicional, con ritmos castellanos clásicos, muy alejado del tono indigenista anterior.

¿Qué significa esta ida y vuelta entre ambos poemarios? Significa, ante todo, que el indigenismo funcionó como una categoría estética a la que los poetas podían acogerse en un momento dado. Rara vez el intelectual indigenista se veía comprometido políticamente con “el indígena” en su quehacer cultural o en su vida cotidiana. Existían, es cierto, algunos debates publicados en revistas y periódicos, en los que casi todos los intelectuales de la época participaron; pero pocas veces la movilización iba más allá de señalar los problemas a los que se enfrentaban. Al igual que el modernismo o el romanticismo, el indigenismo llegó a ser una etiqueta literaria que

¹ Los libros de poesía que Varallanos publicó en vida son: *El hombre del ande que asesinó su esperanza. Poemas unilaterales* (1928), *Ciencia de la paloma i trébol* (1931), *Primer cancionero cholo: cantares de amor* (1937), *Categoría de la angustia* (1939), *Elegía en el mundo* (1940) y *El caudal de los años: poesía y verso* (1972).

muchos autores utilizaron y desecharon. Por supuesto, no quiero negar el valor de reivindicaciones de autores comprometidos como Mariátegui o Valcárcel, para quienes la lucha social constituyó una parte crucial de sus proyectos intelectuales. En el caso de Varallanos tampoco se puede afirmar que fuera simplemente un capricho literario, pues como hemos visto, dedicó muchos años al estudio de la historia de Huánuco y a la reflexión sobre la raza mestiza del Perú. En todo caso, el libro *el hombre del ande...* se nos presenta como un híbrido muy interesante entre el indigenismo de moda en la época y la reflexión que posteriormente desarrollará sobre el mesticismo.

El primer poema de *el hombre del ande...* presenta como ninguno la discusión indigenista tal y como la vemos hoy en día: hay una voz poética que está hablando del “Hombre del Ande” en tercera persona, pero por momentos esta voz se identifica en primera persona con aquello de lo que habla, como en el verso “miradle la cara: cortada por todas las sombras; oh mi palidez de eternidad”. Sin embargo, lo que diferencia este poema de tantos otros indigenistas es la ambigüedad con que presenta el problema identitario de manera explícita, cambiando continuamente de la tercera persona a la primera:

hombre que tiene sus bolsillos llenos de abandonos frescos y recogidos.
silencios en su quipe, vientos bajo su poncho,
porque amo la naturaleza madura en montañas y todo lo que fue mío y
no soy.

El verso “todo lo que fue mío y no soy” resume eficazmente el dilema en que se encuentran algunos de estos intelectuales. El sujeto poético ama la naturaleza y todo lo que ha sido suyo pero con lo que ahora no se puede identificar; *lo que fue mío y no soy* podría equivaler a: *lo que fue mío (de mi raza) ahora no me define*. ¿Cómo hablar de sí mismo y de lo que le rodea? En ese mismo poema, Varallanos encuentra una solución muy apropiada para describir la naturaleza y la sociedad de su época desde el punto de vista de un intelectual de clase media: “unas sierras a lo lejos, y un paisaje abecedario”.

La expresión “paisaje abecedario”, que da título a este texto, resume eficazmente la encrucijada en la que se encontraban los intelectuales interesados por integrar a la población masiva del Perú en el proceso de la modernidad occidental. Es en este punto donde cobra valor la reflexión de Varallanos, pues queriendo ser indigenista, lo que hace es presentar el dilema del círculo social donde él mismo se encontraba. El hermano de José, Adalberto Varallanos, escribió el artículo “Datos para la crítica del mañana” cerca del año 1926, aunque no fue publicado hasta 1936. En ese

texto, Adalberto instaba a los artistas peruanos a fijarse en la naturaleza propia, para que el universo andino fuera descubierto y conquistado en beneficio de la literatura: “Para un arte inspirado en la naturaleza es una seguridad casi toda la sierra peruana”. Esa sierra, calificada por José como “paisaje abecedario”, constituye para muchos intelectuales un camino de ida y vuelta: la ida a un paisaje autóctono y la vuelta como traducción de ese paisaje a un lenguaje occidental. Así, la escritura en tanto “forma de relacionarse con la tradición” o como “expresión física de la tradición”, se asume plenamente en su sentido más racionalista (Urbano, XVIII). Existe una confianza ciega en la palabra escrita para la (re)creación del universo andino, como único camino de (re)encuentro con la tradición propia. La expresión “paisaje abecedario” pone sobre la mesa ese descubrimiento letrado de un paisaje autóctono como fuente de inspiración.

José Varallanos era muy consciente del contraste entre él mismo como intelectual y aquello de lo que quería hablar en sus textos. De hecho, en la sección “título i discusión”, que abre *el hombre del ande...*, ofrece estas aclaraciones: “hagamos más suaves las palabras de sangre/el contraste no es bello, pero nos pide atención”. Me parece que Varallanos, a lo largo de su trayectoria intelectual, trata de transformar ese contraste (que no es bello) en algo bello, un intento de traducción de la naturaleza vasta e inaprehensible en algo más manejable por el intelectual letrado. Es cierto que ese “nos pide atención” dice mucho de la década, pues prácticamente todos los intelectuales de la generación de Varallanos se preguntaron de una u otra manera cómo solventar esos contrastes radicales dentro de una misma nación. El problema surge cuando tanto el paisaje como el indígena aparecen en los textos vaciados de todo signo cultural. Y aquí son apropiadas las palabras que dedica Rowe a la novela *Doña Bárbara*, publicada por el venezolano Rómulo Gallegos en 1929:

Los sentidos están saturados por impresiones no transformables en una lógica del sentido. Por eso el paisaje es mudo, y el concepto de territorialidad, necesario para la formación satisfactoria de una nación moderna, queda obstaculizado por el dominio de la tierra por los animales, ausencia de sentido solo resoluble por la afirmación repetida de la soledad. Esta recuperación de una subjetividad ordenadora se acentúa con la transformación del sujeto en ‘el espíritu’ (universalización de la mentalidad civilista capitalina) y del territorio en ‘desierto’, vaciado de signos culturales. Es reconocible, por lo tanto, que el protagonismo de la naturaleza, lugar común de la historiografía literaria del criollismo, no es otra cosa que una operación proyectiva del deseo civilizado por la que se instrumentaliza el control simbólico de la tierra dentro de una axiología de apropiación de nuevos territorios (Rowe 1994: 710).

Según Rowe, en Perú el criollismo dio paso enseguida al indigenismo, y este ocupó gran parte del espacio que en otros países latinoamericanos es del criollismo; por eso este párrafo, aunque dedicado al criollismo de Gallegos, puede trasladarse con algunas similitudes al indigenismo peruano. La apropiación del paisaje andino por parte de intelectuales como Varallanos no tenía tanto que ver con una idea de nueva conquista política o territorial, como con el anhelo de encontrar un punto común que actuara de base homogénea para tapar o relativizar las identidades heterogéneas del país. Hay una mirada que responde a ese “deseo civilizado” por conseguir el “control simbólico de la tierra”; a ese deseo responden expresiones como “paisaje abecedario”, o la idea de la sierra peruana como seguridad para la inspiración del poeta. Tanto el indio como el paisaje en *el hombre del ande...* son mudos, porque, como dice Rowe, las impresiones que crean no se pueden transformar a la lógica del sentido marcada por el pensamiento occidental. Cuando esa experiencia es intraducible, el indio y el paisaje permanecen mudos, vaciados de sus signos culturales y convertidos en mero telón de fondo.

Algo parecido se ha señalado con respecto a los cuadros de José Sabogal y otros pintores indigenistas de comienzos del siglo XX. Según Mirko Lauer, Sabogal buscó cierta unidad espiritual en la “diversidad de lo peruano a través de una sola perspectiva visual, étnica y geográfica”. Lauer lo denomina “esfuerzo peruanista”, en tanto que durante esos años se necesitaban representaciones de lo autóctono y existía un deseo obvio de “incorporar la forma andina a lo criollo”. Lo que tiene de problemática la representación muda del indígena es la “versión sin conflictos de lo autóctono y lo agrario”. Un ejemplo claro de este tipo de representaciones es el cuadro *Retrato de un indígena*, pintado por Sabogal en 1925. Las pinceladas toscas, la tela gruesa que sirve de soporte, los colores terrosos, muy inusuales en el canon artístico colonial, hacen de esta pintura un verdadero logro cultural que permitió acortar las distancias “entre el Perú postergado y el que se estaba modernizando en esos años”. Desde luego, no se le puede quitar este mérito a las representaciones indigenistas de la época. Sin embargo, tampoco se puede negar que Sabogal, al permitir la entrada de todo lo andino en sus lienzos, de alguna manera consiguió imponer un país idílico que tapaba cualquier conflicto explícito sobre la nacionalidad (Lauer 2010: 45 y 46).

El indígena del retrato de Sabogal representa la imagen que una y otra vez encontramos del indio en la poesía indigenista peruana. Un indio solo, fuerte, con mirada nostálgica y llorosa, con expresiones de alguna manera occidentalizadas. El indio de este *Retrato* es capaz de todo, aparece al frente de una llanura, podría ser el altiplano, dueño mudo de una tierra muda. No hay conflicto en esta representación, más que el conflicto romántico

que vemos en su mirada, los ojos del explotado que siente y se expresa en términos occidentales. Esta imagen del indio mudo, con postura rígida y fuerte, que recuerda incluso a la rigidez y fortaleza de los mismos Andes (el indio como montaña, totalmente asimilado al paisaje, o más bien como una parte más de ese paisaje), está también al final del primer poema de *el hombre del ande...*, de Varallanos, en dos versos que podrían aparecer al pie del *Retrato de un indígena*, a modo de leyenda:

oh el hombre sostenedor del cielo: solo y fuerte
oh el hombre sin una llegada. Hombre del Ande y todos: pobres! oh el hombre

Cuando William Rowe menciona los *Cuentos criollos*, de Abraham Valdelomar, como un hito en la literatura criollista peruana, afirma que en ellos “la reducción de los habitantes a imágenes nostálgicas de estaticidad y bondad indica la ausencia de un proyecto de integración cultural. Más bien, se los mantiene a distancia” (Rowe 1994: 709). Exactamente esa es la distancia a la que me quiero referir cuando hablo de ese indio “solo y fuerte”, ese pobre indio indefenso, ese pobre hombre. Hay una empatía de los autores indigenistas hacia la situación del indígena, pero esa mirada que les impone un estado nostálgico, impotente, resignado, aunque fuerte y capaz, no hace sino enmudecerlos, mantenerlos a distancia.

Los poemas de *el hombre del ande...* reproducen de manera similar este patrón. Obviamente se trata de un poemario muy rico que no se puede reducir a esa visión del indio; al contrario, ya hemos visto que Varallanos es un agudo observador capaz de resumir de maneras muy explícitas los conflictos en los que se encontraba como intelectual. Otro de los temas recurrentes en este libro es el amor, donde la mujer objeto de su deseo es siempre serrana, construida en gran parte como tópico (campesina hermosa y letrada, que se mueve en un entorno idílico: “la ciudad será tu amiga, niña serrana”), capaz de manejar la naturaleza a su antojo, como en el verso: “alzabas el brazo hacia las punas i parabas los ríos”. Una mujer todopoderosa que, como el indio, permanece siempre a distancia, como en el noveno poema:

Para llegar a ti hay que pasar por la palabra antes del alba;
para llegar a ti tendré que desatar el huerto amarrado de frutos,
i votar estos mis cantos como hojas de cocca que enfermaron el aire
cerca del alba, por donde juegas desmenuzando las nubes,
atropellando mariposas que se posan en tus dedos:
fuente del día;
allí todo está pintado por tu boca,
allí no crece nada como una congona de añoranza

En este caso, la segunda persona a la que se dirige el poema, tal y como es descrita en el texto, tiene rasgos más criollos o mestizos que indígenas. Además, entre esa niña serrana y el poeta se encuentra siempre *la palabra*, como indica el primer verso citado. De nuevo, como en el “paisaje abecedario”, hay una mediación del lenguaje occidental que borra cualquier signo cultural propio o característico del poblador andino. William Rowe le da la vuelta al problema cuando habla de una “cultura rural tradicional que se resiste a la integración al Estado moderno”. Es el indígena el que se resiste a ser definido en términos occidentales, y es en ese punto donde se hace necesaria la aparición del indigenismo como movimiento que trata de dar nombre y situar al indígena en un lugar concreto. “Del otro lado, hay un momento, un límite más allá del cual los signos internos de la cultura regional dejan de significar cuando se los lee desde un proyecto de integración nacional” (Rowe 1994: 716); es decir: se resisten a eso precisamente porque cualquier acercamiento externo que quiera ser integrador lo que hace es diluir los signos internos y característicos de esa cultura regional, quitándoles su significado.

Cuando los intelectuales de comienzos del siglo XX pensaron en el indígena, se propusieron definir (aunque lo que en realidad hicieron fue crear) una cultura que les era inaccesible y que poco tenía que ver con rasgos raciales. La raza se define en términos de cultura y la cultura es definida desde una perspectiva occidental. Por eso los indígenas que aparecen en *el hombre del ande...* y en tantos otros poemarios peruanos de la época, no se corresponden con las personas que habitaban los Andes, sino que se trata de una construcción idealizada de figuras capaces de hacerse cargo del estandarte de *lo peruano*. Siguiendo el concepto de “bio-poder” definido por Michel Foucault (en su *Genealogía del racismo*) como la autoridad del estado para “hacer vivir y dejar morir”, Marisol de la Cadena propone que, “si la misión explícita de ese bio-poder en América Latina fue “crear culturas nacionales” —hacerlas vivir— implícitamente, el otro lado de la misma moneda consistió en dejar morir a las culturas indígenas” (Cadena, 64). Si Varallanos describe en sus poemas a una niña serrana, campesina quechua, que sin embargo sabe leer y comprende los códigos occidentales del amor, lo que hace es crear una serrana ideal capaz de representar, en el imaginario de estos intelectuales, una cultura nacional. Exactamente de la misma manera en que ellos la representaban, como vemos en estos versos de Varallanos, donde se identifica con ese Hombre del Ande:

i yo el Hombre del Ande i sin N. i con este equipaje de tristeza
para irme de la vida en un avión invernal.
ah los aviones oscuros, atolondrados de espacio, que no me han de volver.

Tal y como señala Jorge Coronado, el indigenismo surge primero como una fuerza de oposición, pero pronto se convierte también en un conjunto de prácticas establecidas. No hay manera de identificar al indígena con ese conjunto de prácticas que son ajenas a él, pero no se trata tampoco de desautorizar esos textos que no representaban “fielmente” lo indígena. Como dice Coronado, “on the contrary, these works responded to the challenge of conceptualizing a modernity in such a way that might itself better accommodate the indio. But these efforts are not synonymous with a communication of indigenous culture from within”. Los autores indigenistas no deben entenderse solamente como guardianes de lo local, más bien, para comprender completamente el impacto de sus trabajos, deben ser considerados como hombres creativos que vieron en lo moderno una oportunidad de configurar sus contextos culturales para responder mejor a los problemas locales (Coronado, 9, 18 y 20).

Para terminar, recordemos el constante peligro de caer en la trampa discursiva propia del indigenismo: en el intento de hablar sobre el indigenismo desde la aporía que este produce, es difícil evitar que esa misma aporía no persista en el discurso, “porque falta todavía una representación nacional de esa población, es decir, cuando se escribe sobre ella, la aporía ya mencionada tiende a persistir en algunos de sus rasgos”. Lo autóctono cultural es una denominación demasiado totalizadora y genérica, que “se fragmenta en numerosas especificidades que la mirada criolla no logra articular en la cultura”. Tal es la aporía desde la que leemos el discurso indigenista: se trata de la fantasía de “pensar que el mundo no criollo era portador de un lenguaje traducible a los términos de la cultura occidental, y que descifrar ese lenguaje de formas y actos, personajes y colores, era un acto restaurador, ético y nacionalista” (Rowe 1998: web). Sin embargo, ese lenguaje a que suponían traducir al otro, el indescifrable, seguía siendo el lenguaje de los cuadros, de los poemas y de los relatos ajenos al mundo popular de los Andes: “era el lenguaje de su propia mirada vanguardista occidentalizada, y finalmente criolla” (Lauer 1997: 23). Los intelectuales indigenistas crearon, al reivindicarla, una cultura supuestamente autóctona; la cultura popular de la que habla García Canclini, que no es preexistente, sino que se crea y se define. Esa creación responde al deseo del intelectual por comprender la cultura nacional como totalidad, “una totalidad imaginaria que surge de la dificultad de imaginar el espacio nacional”; y en definitiva, “¿no sería lo criollo el nombre que se da a ese deseo? (y “lo autóctono” el nombre de lo que se quiere incorporar)” (Rowe 1998: web).

Bibliografía

Cadena, Marisol de la. “¿Son los mestizos híbridos? Las políticas conceptuales de las identidades andinas”. En: *Universitas Humanística* 61 (2006): 51-84.

Coronado, Jorge. *The Andes imagined: indigenismo, society, and modernity*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2009.

García Canclini, Néstor. *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. México D. F.: Siglo XXI, 2006 [1.ª ed. 1979].

_____. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós, 2010 [1.ª ed. 1990].

Gruzinski, Serge. *El pensamiento mestizo. Cultura amerindia y civilización del Renacimiento*. Barcelona: Paidós, 2007 [1.ª ed. 1999].

Lauer, Mirko. *Introducción a la pintura peruana del s. XX*. Lima: Mosca Azul, 1976.

_____. *Andes imaginarios. Discursos del indigenismo 2*. Cusco: CBC; Sur, Casa de Estudios del Socialismo, 1997.

_____. “Sabogal polémico, importante, nacional”. En: *Maestros de la pintura peruana: José Sabogal*. Lima: Punto y Coma Editores, 2010: 44-47.

Mohanty, Chandra Talpade. “Bajo los ojos de occidente. Academia feminista y discurso colonial”. En: Suárez Navaz, Liliana y Hernández, Aída (eds.). *Descolonizando el feminismo: teorías y prácticas desde los márgenes*. Madrid: Cátedra, 2008. En: http://www.feministas.org/IMG/pdf/articulo_libro_descolonizando_el_feminismo-pdf

Rowe, William. “El criollismo”. En: *América Latina. Palavra, literatura e cultura* II. Ana Pizarro (org.), São Paulo: Editora da Unicamp (1994): 705-717.

_____. “De los indigenismos en el Perú: examen de argumentos”. En: *Márgenes* 16. Lima: Casa de Estudios del Socialismo, 1998. Reseña escrita a propósito de la publicación de Lauer, Mirko. *Andes imaginarios. Discursos del indigenismo-2*, y Vargas Llosa, Mario. *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México: FCE, 1996.

“Un paisaje abecedario”: la construcción de lo autóctono en José Varallanos
Marta Ortiz Canseco

En: http://www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/WR_Indigenismos.html

Urbano, Enrique. “Introducción. La tradición andina o el recuerdo del futuro”. En: Urbano, H. [comp.]. *Tradición y modernidad en los Andes*. Cusco: Centro de estudios regionales andinos Bartolomé de las Casas (1992): VII-L.

Varallanos, Adalberto. “Datos para la crítica del mañana”. En: *Cultura* 1, Huancayo, 1936 [escrito en 1926].

Varallanos, José. *el hombre del ande que asesinó su esperanza. poemas unilaterales*. Lima: Minerva, 1928.

_____. *Ciencia de la paloma i trébol*. Lima: F. E. Hidalgo, 1931.

_____. *El cholo y el Perú: introducción al estudio sociológico de un hombre y un pueblo mestizos y su destino cultural*. Buenos Aires: Imprenta López, 1962.

Young, Robert J. C. *Colonial Desire: Hybridity in theory, culture and race*. London, New York: Routledge, 1995.