

El arte proletario en cuatro esculturas de Carmen Saco Arenas

Proletarian Art in Four Sculptures by Carmen Saco Arenas

Ximena Encinas Boyer

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

Contacto: ximena.encinas@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0001-5381-855X>

RESUMEN

La presente investigación analiza la representación del arte proletario en cuatro esculturas de la artista limeña Carmen Saco Arenas (1882-1948). Con base en las declaraciones de la artista sobre su deseo de crear un arte proletario, y también en el desarrollo y problemática de este movimiento artístico que surge a partir del inicio de la revolución soviética, es que se busca entender y explicar las condiciones estéticas y contextuales en que Saco Arenas produjo sus obras escultóricas. En primer lugar, se examina la vida de la escultora enfocando su formación artística, así como su militancia política, para luego analizar el movimiento del arte proletario y sus características dentro de la doctrina marxista. En último punto se aplica un análisis formal de cuatro creaciones escultóricas de la artista, fechadas aproximadamente en la tercera década del siglo XX. Este estudio también permite tener algunas luces sobre cómo se desarrolló este movimiento internacional en el contexto local de la ciudad de Lima de aquella época. Como resultado, se demuestra que Saco Arenas concibió una versión particular del arte proletario, siguiendo los valores esenciales de esta vanguardia, pero, a su vez, enmarcado en el contexto peruano de inicios del siglo XX e influenciado por el movimiento indigenista.

Palabras claves: Carmen Saco; Escultura; Arte proletario; Arte peruano; Indigenismo

ABSTRACT

This research analyzes the representation of Proletarian art in four sculptures by the Peruvian artist Carmen Saco Arenas (1882-1948). Based on the artist's statements about her desire to create a Proletarian art, and also on the development and problematics of this artistic movement that arises from the beginning of the Soviet revolution, we seek to understand and explain the aesthetic and contextual conditions in which Saco Arenas produced her sculptural works. In the first place, the life of the sculptress is examined, focusing on her artistic training as well as her political militancy, to then analyze the movement of Proletarian art and its characteristics within the Marxist doctrine. Lastly, we carried out a formal analysis of four sculptural creations by the artist, dated approximately in the third decade of the 20th century. This study also allows us to have some light on how this international movement developed in the local context of the city of Lima at that time. As a result, it is shown that Saco Arenas conceived a particular version of Proletarian art, following the essential values of this avant-garde, but, in turn, framed in the Peruvian context of the early 20th century and influenced by the Indigenism movement.

Keywords: Carmen Saco; Sculpture; Proletarian Art; Peruvian Art; Indigenism

1. Introducción

En el presente artículo se realiza un análisis de cuatro obras escultóricas de la artista limeña Carmen Saco Arenas (1882-1948), fechadas aproximadamente en la tercera década del siglo XX, y de su proceso de producción dentro de los límites conceptuales del arte proletario. De tal forma, se hace un acercamiento a la vida de la artista, para luego examinar el movimiento del arte proletario proveniente de la doctrina marxista, sus definiciones, características y recepción en el contexto peruano y así, finalmente, establecer la conexión que tuvo Saco con este movimiento internacional. Para el estudio del tema se usaron los métodos histórico-crítico y formalista.

Carmen Saco ha sido mencionada numerosas veces en distintas publicaciones que tratan sobre el arte peruano del siglo XX; sobre los artistas de la revista *Amauta* y del círculo de Mariátegui; sobre artistas mujeres y crítica de arte; también es reconocida por su participación en las primeras luchas feministas del país, y por sus diversos compromisos y militancias hacia causas sociales y políticas. Sin embargo, existen pocos estudios detallados que traten sobre su producción plástica, sus escritos críticos o sobre la relación entre su postura política y sus creaciones artísticas. Por ello, con este estudio introductorio pretendemos aportar al conocimiento colectivo acerca de la vida y obra de esta importante artista peruana.

2. Carmen Saco Arenas

Aun con la poca existencia de estudios profundos sobre la vida y obra de esta artista limeña¹, podemos encontrar tres fuentes fundamentales mediante las cuales es posible conocer más detalles de su biografía, y entender los dos aspectos principales que caracterizaron su vida: el arte y el activismo social.

La primera de ellas es el libro *La mujer peruana a través de los siglos*, de Elvira García y García, publicado en dos tomos en 1924 y 1925, que recoge algunas impresiones sobre la actividad artística de Saco durante su etapa de formación en la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA). El segundo recurso es la biografía realizada por Annina Clerici (s. f.), presente también en su tesis cuyo título traducido al español es *Primera etapa del movimiento de mujeres peruanas. Un repaso desde el primer programa básico feminista en 1911 hasta la concesión del sufragio femenino en 1955*, de 1996. Y la última fuente

es el conjunto de los propios escritos críticos de Saco, así como sus crónicas de viaje, ambos publicados en revistas como *Amauta*, *Varietades* y *Mundial*, entre las décadas de 1920 y 1930. Para fines de este artículo, se realizará un acercamiento a la vida de la artista a partir de estas tres fuentes mencionadas.

Carmen Saco Arenas fue una escultora, dibujante, grabadora y crítica de arte peruana nacida en la ciudad de Barranca, en 1882, y fallecida en Lima, en 1948. Junto a su producción artística y crítica de arte, también desarrolló una importante labor activista relacionada con el feminismo y otras causas sociales y políticas. Saco vinculó ambos aspectos de su vida de forma constante.

Al inaugurarse la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1919 en la ciudad de Lima, Saco fue de las primeras estudiantes en inscribirse, por lo que su formación se encontró directamente influenciada por artistas como Daniel Hernández, Manuel Piqueras Cotolí y José Sabogal². Egresó en 1926, y fue becada por el gobierno de Augusto B. Leguía para continuar sus estudios en Europa, en donde permaneció por tres años hasta su regreso al Perú en 1929, aunque según García y García (1925, p. 573) sus viajes al extranjero ya se realizaban durante sus años de estudio. Su estancia en Europa se realizó entre Inglaterra, España, Francia, Italia y la entonces Unión Soviética. Según Clerici (s. f.), Saco es considerada como la primera mujer peruana en visitar la URSS.

En Europa ingresó a diversos talleres para seguir su formación artística, tal y como señala Clerici (s. f.): “Este viaje la llevó por Inglaterra, Francia, Rusia, Italia y España, siendo discípula de los famosos Auguste Rodin, José de la Solana, y perfeccionando en Manises sus cualidades de escultora y ceramista”. Sin embargo, es poco probable que haya sido discípula directa de Rodin, ya que, para la fecha de sus viajes, el artista francés había fallecido, pero sí es probable que Saco haya ingresado como aprendiz a talleres de algunos escultores discípulos de Rodin.

Para ubicar el arte de Carmen Saco, primero debemos entender el contexto cultural en el cual ella desarrolló su obra. Las prácticas artísticas peruanas de los primeros años del siglo XX, y tal como sucedía en otros países de la región, recibieron la influencia de las vanguardias europeas. Pero también fueron determinantes diversos sucesos políticos y sociales para

la construcción de expresiones artísticas cargadas de mensajes de cuestionamiento y protesta al orden político establecido. Desde la Revolución mexicana en 1910, pasando por la Revolución rusa en 1917, y hasta el inicio de la guerra civil china en 1927, todos estos acontecimientos internacionales fueron potentes influjos que marcaron el pensamiento de artistas e intelectuales de la época. El indigenismo en Perú y otros países cercanos, el muralismo en México, el arte obrerista en Argentina, entre otros, constituyeron movimientos artísticos/políticos que se desarrollaron sobre la base de posturas socialistas y/o nacionalistas, y que también buscaron establecer una nueva configuración estética que fuera de acuerdo con sus fines ideológicos.

La obra plástica de Carmen Saco es categorizada dentro de la producción del grupo de artistas indigenistas de las primeras décadas del siglo XX; sin embargo, a diferencia de un gran número de estos artistas, ella fue abierta en manifestar sus posturas políticas y trasladar este discurso a sus creaciones. En tal sentido se le relaciona de mejor forma con la propuesta político/estética establecida por José Carlos Mariátegui, llamada “Indigenismo revolucionario”:

Como resultado de la conocida “polémica del indigenismo”, de la que participaron la mayoría de las revistas vanguardistas durante 1927, surgió uno de los *momentos productivos* del proyecto. Nos referimos al “indigenismo revolucionario”, que constituyó una aleación entre el vanguardismo indigenista y el socialismo marxista. Es decir, entre los nuevos modos de representación que venían de la mano de José Sabogal, Luis E. Valcárcel, Carmen Saco, los hermanos Alejandro y Arturo Peralta, César Vallejo, entre otros, y el proyecto de “Nuevo Perú” que se podía ejecutar mediante una refundación de la nacionalidad peruana. (Beigel, 2003, p. 23; énfasis del original)

El objetivo principal de esta postura político/estética era la de sustituir la visión romántica o idealizada sobre el pasado de los pueblos indígenas, por la promoción de una reivindicación de estos mismos y poder situarlos como sujetos principales de una lucha socialista. Ello fue practicado con mayor o menor acercamiento por varios de los artistas y pensadores que participaron en la revista *Amauta*.

En vida, la obra de Saco fue expuesta en di-

versas locaciones y ciudades alrededor del mundo. Iniciando con las producciones de su época de aprendizaje en los primeros salones escolares de la ENBA; Clerici (s. f.), menciona las exposiciones sobre sus obras que fueron realizadas en 1931 en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos; en varios salones privados de Lima; a escala internacional en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, y en España. Villegas (2013, p. 606) recoge la exposición realizada en el Estudio Peruano de Artes Decorativas, en junio de 1926. Otra de sus exposiciones fue realizada en la ciudad de París, en octubre de 1928, y se reportó en la revista *Varietades*, con fecha del 3 de julio de 1929.

El otro aspecto importante en la vida de Saco fue su activismo por causas sociales y políticas. Como feminista, dicho trabajo se reflejó en su participación en la organización por los derechos de la mujer “Evolución Femenina”, de la educadora y periodista iqueña María Jesús Alvarado Rivera. Posteriormente, a inicios de la década de 1930 y durante el gobierno militar de Luis M. Sánchez Cerro, Saco colaboró con Socorro Rojo Internacional, organización creada por la Internacional Comunista y la Confederación General de Trabajadores del Perú (CGTP), mediante la cual se exigían las libertades de los presos políticos socialistas que fueron víctimas de persecución por el régimen gobernante durante ese período.

Saco, además, fue una productiva columnista que escribió para las revistas de mayor circulación en Lima durante las décadas de 1920 y 1930, como *Varietades*, *Mundial* y *Amauta*. Contó con una diversidad de escritos, desde crónicas de viaje hasta artículos de opinión política y crítica literaria y artística. También en estas revistas se publicaron fotografías de sus obras, ya sean esculturas, grabados o pinturas. Para la revista *Amauta*, Saco fue colaboradora entre 1926 y 1930, año en que fallece José Carlos Mariátegui.

En el caso de su crítica artística, en este período podemos encontrar que Saco escribió sobre la trayectoria de artistas plásticos extranjeros y nacionales, sobre todo de quienes fueron cercanos a ella de alguna forma, ya sea porque influyeron en su estilo artístico o porque fueron contemporáneos y/o miembros de su círculo cultural, como los indigenistas. También realizó análisis críticos de obras de arte y crítica literaria. Si bien cada uno de estos textos

es distinto en forma, en ellos se pueden apreciar los valores estéticos que eran relevantes para Saco, así como los valores sociales que debía cumplir el arte de su época³.

3. El arte proletario

El arte proletario es un término que no explica un estilo estético, sino un fin artístico y social. Surge en el contexto de la revolución marxista de principios del siglo XX, en la Unión Soviética, propuesto por el movimiento de la cultura proletaria o *Proletkult* de 1917, una organización que buscaba trasladar la predominancia de la cultura burguesa por una cultura obrera, incluyendo un cambio en todas las manifestaciones artísticas.

Daniela Lucena (2006, p. 2) explica que el *Proletkult* basaba sus postulados en el análisis de la cultura a partir de su relación con las clases sociales y, por tanto, su objetivo era que la nueva cultura tendría que estar estrictamente ligada a la conciencia proletaria en contraposición de la burguesía. Este movimiento fue impulsado por el político marxista Anatoli Lunacharsky (cfr. 2000 [1918]) y otros pensadores, y se implementaron una gran cantidad de congresos, conferencias y organizaciones para debatir y difundir sus lineamientos a escala internacional. Sin embargo, desde un primer momento fue un tema polémico, ya que no llegaron a lograr acuerdos sobre cómo debía ser esta cultura del obrero, cuáles debían ser sus fines e, incluso, si realmente era importante enfocarse en este problema.

Es necesario señalar que, al igual que en otros países europeos, en Rusia también se desarrollaron vanguardias artísticas desde la última década del siglo XIX. El estallido de la revolución en 1917 no evitó que surgieran propuestas novedosas que podían, o no, inscribirse en la temática política-social soviética, como lo fueron el constructivismo, el suprematismo o el cubo-futurismo. El Estado soviético, en cambio, prefirió y difundió el realismo socialista⁴ (Vocnović, s. f.), debido al rechazo que ocasionaban las vanguardias extranjeras, como el subjetivismo y el abstraccionismo, al considerarlas como elementos de un “arte decadente”:

[...] los artistas de la revolución optaron por crear un arte que no fuera capitalista, decadente y burgués. La nueva Rusia debía crear un arte

con un claro objetivo: debía ser “inteligible para millones” y que sirviera a las necesidades tanto del pueblo como de su régimen. (Calvo, 2017, párr. 11)

Si bien este era uno de los ideales más difundidos sobre el arte proletario, no podría decirse que este fue expresado solo a partir del realismo socialista, empezando por el hecho de que el propio término de “arte proletario” no fue defendido por todos los pensadores, filósofos e incluso artistas que seguían esta línea política. Por ejemplo, León Trotsky, quien escribió varias opiniones sobre el arte y la cultura marxista (véase Lugo, 2017), manifestó en su libro *Literatura y revolución*, de 1924, que se mostraba en desacuerdo sobre el uso de estos términos:

Términos tales como “literatura proletaria” y “cultura proletaria” son peligrosos porque reducen artificialmente el porvenir cultural al marco estrecho del presente, porque falsean las perspectivas, porque violan las proporciones, porque desnaturalizan los criterios y porque cultivan de forma muy peligrosa la arrogancia de los pequeños círculos. (Trotsky, 2002 [1937], cap. VI, párr. 31)

Y es que, finalmente, nunca se produjo una claridad en el debate sobre la expresión material de esta locución, ya que no todos se mostraban de acuerdo sobre si se había logrado producir arte proletario, o si era un fin al que se debía llegar después de un tiempo; tampoco sobre si existía un arte transitorio o cuáles debían ser las diferencias estéticas respecto al llamado arte burgués⁵.

En el caso del Perú, quien fue uno de los principales difusores de las vanguardias modernistas europeas durante las primeras décadas del siglo XX, José Carlos Mariátegui, también transmitió sus pensamientos sobre el movimiento de la cultura proletaria. Según Fernanda Beigel (2003), Mariátegui mantuvo una posición neutra respecto al arte proletario, pues señalaba que aún no existían las condiciones para la creación de un orden socialista.

Otra opinión era la que tenía el poeta César Vallejo, quien en su libro *El arte y la revolución*, publicado décadas después de su muerte, en 1973, y en donde recoge una serie de ensayos que hizo tras su visita a la Unión Soviética, si bien afirmaba la exis-

tencia de un arte proletario, para él este no era más que una propuesta partidista y radicalizada. Mencionaba, además, que no existía un arte proletario puro, porque el obrero estaba impregnado del espíritu burgués.

Carmen Saco expresaba, en cambio, una postura más favorable hacia el arte proletario, que incluso se puede observar a través de sus textos críticos. Pero la declaración más clara sobre este tema es la que se encuentra presente en *La mujer peruana a través de los siglos*, de Elvira García y García, que hace referencia a lo que señaló Saco a la autora:

Ella misma [Carmen Saco] decía: “Mi arte, como arte, no puedo juzgarlo; pero mi empeño y mi deseo principal, es hacer arte proletario. Quiero ir al pueblo, porque en él, encuentro la fuente de mi inspiración, porque lo amo, y porque siento con él”. (1925, p. 573)

Para el momento de tal cita, se podría entender esta declaración como una meta a conseguir. Sin embargo, es importante señalar que, según lo expresado, la artista limeña identificaba parte de su obra a partir de relacionarla con el arte proletario, por lo que también podría entenderse como un camino que se había iniciado y buscaba perfeccionar.

4. Análisis de las esculturas de Carmen Saco

En este apartado se realizará, en primer lugar, un acercamiento a la obra escultórica de Carmen Saco, para, en segundo lugar, detallar a través de un análisis formal cuatro obras escultóricas de la artista.

Está documentada la producción de esculturas por la artista desde su paso por la ENBA, ya que participó en las exposiciones escolares que realizó esta institución bajo la dirección del pintor Daniel Hernández. Para este período de su vida, su producción escultórica se encontraba desarrollándose en una libertad creativa temática y estilística, consecuencia directa de la metodología educativa propuesta por Hernández en la Escuela, tal y como menciona Escobar (2018), y no se inscribía solamente signada por un carácter social relacionado con el indigenismo. Ello se puede apreciar en la escultura que formó parte de la exposición escolar de 1923, llamada *Knock out*.



Imagen 1. “Knock out” (1923), Carmen Saco. Escultura para la exposición escolar de 1923 de la Escuela Nacional de Bellas Artes.

Otra de sus esculturas, ejemplo de la variedad temática que practicó en sus años de formación, se aprecia en el libro *La mujer peruana a través de los siglos*. García y García (1925) adjuntó una fotografía de una obra de Saco Arenas llamada ¡Edad Feliz! Aunque no se menciona fechas ni otros detalles formales, es probable que se vincule con la producción hecha en sus primeros años de formación en la ENBA.



Imagen 2. “¡Edad feliz!” (s. f.), Carmen Saco. En García y García, 1925.

Durante la etapa en que Saco inició la publicación de sus crónicas y críticas artísticas en la revista *Amauta*, es decir a partir de 1926, también se publicaron fotografías de las obras que fue produciendo, aunque se desconocen los lugares en donde las hizo, las fechas exactas y otros datos formales. Sin embargo, al revisar los detalles de las fotografías se puede deducir que son esculturas modeladas en arcilla y se muestran en un formato pequeño o mediano.

Estas obras presentan un carácter social muy definido, ya que todas se relacionan con una temática socialista e indigenista, que se aprecia no solo en la representación de las escenas sino también en los títulos. Ejemplos de ello son los monumentos escultóricos *La Humanidad*, y *Los Proletarios*, al igual que la figura *El Proletario de la Revolución*.



Imagen 3. Monumento "Los Proletarios", por Carmen Saco (c. 1928), fotografía (8,9 x 13 cm), soporte papel. Fuente: <http://archivo.mariategui.org>.



Imagen 4. Monumento "La Humanidad", por Carmen Saco (c. 1928), fotografía (13 x 9 cm), soporte papel. Fuente: <http://archivo.mariategui.org>.

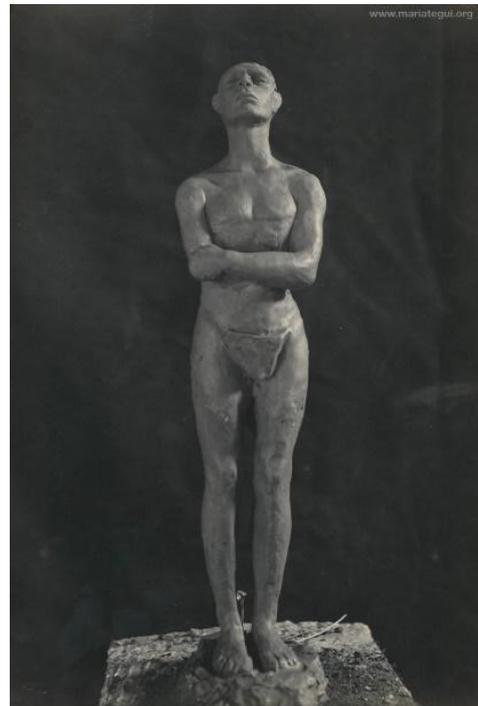


Imagen 5. "El Proletario de la Revolución" (c. 1928), fotografía en gelatina de plata (11,3 x 17,2 cm), por Carmen Saco. Fuente: <http://archivo.mariategui.org>.

Otra de sus esculturas, esta de carácter público, de mayor tamaño y tallada en piedra, es *La Mendiga*, una obra sin fecha que se encuentra en el jardín trasero del complejo Felipe Mac Gregor, en el campus de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Sin embargo, la escultura podría estar datada cerca de 1925, ya que es mencionada en un artículo crítico del literato Alberto Guillén del mismo año (Villegas, 2013, p. 440).



Imagen 6. Monumento "La Humanidad", por Carmen Saco (c. 1928), fotografía (13 x 9 cm), soporte papel. Fuente: <http://archivo.mariategui.org>.

El estudio formal que realizaremos tendrá como objetos las últimas cuatro esculturas mencionadas, siendo las fotografías de las tres primeras pertenecientes al Archivo Virtual de la Casa Museo José Carlos Mariátegui, que datan de 1928, por lo que es probable que estas esculturas hayan sido realizadas en ese año o en fechas cercanas. También es importante señalar que, en las inscripciones hechas por la misma artista en las fotografías se señala que algunas de ellas eran maquetas, es decir que eran obras que aún no estaban finalizadas.

El monumento “Los Proletarios” es un conjunto escultórico en bulto redondo y con figuras adosadas, modelado en arcilla. Tiene cuatro lados: dos anchos y dos angostos. Se aprecian tres niveles que ordenan las formas y figuras del conjunto. En el primer nivel se encuentra una figura masculina de pie. Él se encuentra sobre una pirámide escalonada de tres gradas, que conforma el segundo nivel, y de cuya base se extienden bloques sobresalientes en las esquinas y centros, que serán sostenidos por figuras adosadas en los cuatro lados, a modo de cariátides, en un tercer nivel.

Estas figuras son, en su mayoría, femeninas, adultas e infantiles, que visten con polleras, mantos y *llicllas*. Se presentan también algunos objetos como canastas, sacos de alimentos y vasijas de cerámica. Todas estas figuras están sobre una plataforma base, también compuesta por bloques.

La composición del monumento es equilibrada y estática, a excepción de la figura masculina superior, que presenta un movimiento ondulante, por tener las piernas cruzadas y el tronco dirigido hacia la izquierda. Se aprecia una simetría en la composición, ya que el conjunto puede dividirse en tres partes horizontales en cada uno de sus cuatro lados.

Las expresiones de los rostros de las figuras adosadas del tercer nivel son de tristeza y desesperanza, como la figura que parece doblarse hacia la izquierda mientras es sujeta por dos niños. Según las indicaciones que se encuentran al reverso de las fotografías, quizá de letra de la propia artista, se deja entender que cada una de las caras de este monumento presenta un conjunto de figuras relacionadas entre sí y que tienen un nombre en particular.

Ejemplo de ello son “Campesina” o “Madre Proletaria”, que hacen referencia, la primera, a la mujer que tienen a su lado un saco de alimentos, que

parecen ser papas; mientras que la segunda señala dos escenas que muestran a la figura superior femenina desnuda que corona el monumento, y también a la figura femenina encorvada presente en uno de los lados que se encuentra acompañada por dos niños que la sujetan.

El segundo monumento es “La Humanidad” y presenta un formato parecido al anterior, es decir, un bloque rectangular que en sus cuatro lados muestra figuras adosadas y escenas. Sin embargo, para esta obra solo hemos podido ver uno de sus lados y un detalle de una de las esquinas. El primero se llama “Los moscovitas parten de Europa”, en el que se aprecia un plano lleno de elementos que parecen ser símbolos e imágenes mitológicas, y que en el extremo inferior izquierdo deja ver dos figuras masculinas vestidas con abrigos, guantes y botas que parecen conversar y revisar un libro.

Mientras que el detalle muestra a otros dos personajes llamados “Méjico y China”, que son una figura masculina vestida con sombrero, camisa y pantalón, que abraza a una figura femenina de ojos rasgados que presenta un vestido enterizo. Ella tiene sobre sus rodillas un libro abierto. Esta composición es equilibrada y simétrica, y tiene un carácter estático.

La escultura llamada “El Proletario de la Revolución” es una figura masculina que se encuentra de pie, manteniendo una posición estática y rígida. Tiene el rostro mirando hacia arriba y la expresión es seria y solemne. Los brazos se encuentran cruzados y las piernas rectas y juntas. Está desnudo y descalzo, a excepción de una pieza triangular que cubre los genitales, y se encuentra parado sobre una plataforma circular.

La escultura “La mendiga” es una obra de mayor tamaño, y está tallada en piedra. Se trata de una figura femenina sedente, cubierta por un gran manto que cubre su cabeza y cuerpo; su rostro es apenas mencionado, con una expresión de las cejas y la nariz. Tiene levantado el brazo izquierdo en el que sostiene una vasija y se encuentra sobre una gran plataforma cuadrangular.

Estas cuatro piezas presentan un estilo de ejecución rápida, en donde las figuras y elementos parecen tener un grado de esquematización, aunque no llegan a perderse los detalles. Se desconoce si las tres primeras obras analizadas formalmente han sido policromadas debido a la calidad de las fotografías.

Sobre el estilo de las esculturas de Saco, Villegas (2013) señala que este fue influenciado por el modernismo primitivista de Auguste Rodin, enseñado por quien fue su maestro en la ENBA, el arquitecto y escultor Manuel Piqueras Coto. La artista buscaba llegar a la monumentalidad y valoraba la deformidad, entendiéndose esto último como el no seguir el canon estético clásico europeo imperante.

5. Carmen Saco y su arte proletario

Al tomar como ejemplos las esculturas analizadas anteriormente, los monumentos “Los Proletarios” y “La Humanidad”, además de las esculturas “El Proletariado de la Revolución” y “La Mendiga”, se puede apreciar cómo se desarrolla el arte proletario al que hace referencia la artista como una meta que deseaba alcanzar.

Estas obras reflejan una intención de visibilizar los diversos aspectos que componen la clase proletaria peruana de principios del siglo XX; es decir, la artista representa a quienes conforman las clases socioeconómicas bajas del contexto peruano. Así mismo, también hace referencia a los valores socialistas presentes en la doctrina marxista, como la internacionalización, el cambio de relevancia de la sociedad burguesa por el proletariado, el humanismo y la lucha de clases.

En el monumento “Los Proletarios” se aprecia la representación de varias personas que conforman la clase trabajadora peruana: mujeres y hombres campesinos, artesanos, vendedores y madres, como pilares que sostienen el sistema de la clase trabajadora. El propósito de que sea un monumento es el de rendir homenaje a las vidas de estas personas, pero también reconocerlas como víctimas de un sistema explotador, como se aprecia en las figuras de las madres precarizadas que son colocadas en las partes centrales en varios de los lados del conjunto escultórico. Aquí también es relevante la conexión que hace Saco por dejar en claro que se trata del contexto peruano, por los diversos elementos que se encuentran, como la arquitectura de estilo incaico, las vestimentas andinas de muchas de las figuras femeninas y los objetos presentes, como vasijas de cerámica.

Lo mismo sucede con la escultura “La mendiga”. El enfoque de la artista se centró en figurar la condición social de esta mujer, no como una persona

individualizada, ya que no se aprecia su rostro completamente, sino como una simbolización de la pobreza. Aquí no hay referencias a un contexto cultural o geográfico específico.

En el monumento “La Humanidad” se contempla la representación de los ideales marxistas a través de la exaltación a diversas sociedades que representan a la humanidad. Es un internacionalismo, pero enfocado en las naciones que habían protagonizado revoluciones de carácter socialista por aquel entonces, como la Unión Soviética, China y México, poniéndolas como ejemplos de progreso humano, al estar simbolizadas con libros, en alusión a la ciencia y la cultura, pero también por estar juntos, en referencia a la hermandad e igualdad.

El caso de la escultura “El Proletario de la Revolución” es la representación del hombre obrero como canon de la humanidad. No es la figuración de la individualidad, sino la simbolización de una clase social, el proletariado, a través de la imagen de un hombre sin más adiciones. En este caso tampoco hay referencias contextuales ni culturales en la figura, por lo que se entendería que se buscaba expresar un mensaje universal, que fuera entendido por todas las sociedades.

Saco mencionaba que quería llegar al pueblo a través del arte, por sentir una conexión emocional con este. También expresó la siguiente frase recogida por el periodista Luis Bernisone: “Mi vida se dedica al arte con el fervor de un apostolado. Me inspira el proletariado y todas las injusticias me sublevan. Mi sueño máximo sería ofrendar mi vida y morir de muerte heroica por un ideal de Redención” (1925, p. 3595).

A partir de sus propias declaraciones se puede comprender que ella partía desde una visión externa, ya que no pertenecía a esta clase económica-social. Sin embargo, esto no fue un obstáculo para tener un deseo de acercamiento hacia el pueblo, porque entendía las injusticias y opresiones que este sufría. Cabe señalar que la condición socioeconómica de la artista era privilegiada, pues era descendiente de una renombrada familia de personajes ilustres de la sociedad limeña; contó, así, con los medios para solventar su formación artística y viajes hacia el exterior del país en diversos momentos de su vida (*Variaciones*, 1925).

Si una de las ideas principales del arte proletario era representar a las clases trabajadoras a través de la visibilización de sus problemáticas, la valoración

positiva y la exaltación, además de buscar el reemplazo del canon impuesto por la cultura dominante, entonces las esculturas de Saco cumplieron con ello. Su obra escultórica mostró no solo los ideales del marxismo, sino también hizo notorias las realidades de las personas y aspectos que formaban parte de la cultura del obrero, en este caso contextualizada en el Perú de inicios del siglo XX.

Este último punto, la expresión de una clase proletaria peruana, es la que brinda un carácter único a la obra de Carmen Saco. Ella, también una artista indigenista, muestra elementos y características que hacen referencia a las sociedades andinas, costeñas y amazónicas del país, lo cual no solo está presente en las obras analizadas en este artículo, sino en un gran número de su producción escultórica, pictórica y gráfica.

6. Conclusiones

Carmen Saco Arenas fue una artista, crítica de arte y activista social limeña, que formó parte del grupo de los indigenistas y desarrolló su producción artística en la primera mitad del siglo XX. Es considerada como una artista que unió su obra plástica con su compromiso con diversas causas sociales y políticas de la época.

El debate sobre el arte proletario, como parte del movimiento de la cultura proletaria, fue

difundido a escala internacional a través de las organizaciones socialistas relacionadas con el marxismo soviético de las primeras décadas del siglo XX. No era una vanguardia estilística, sino un movimiento cultural y social.

Existían diversas posturas a favor y en contra del arte proletario. Una de las primeras fue la de la propia artista Carmen Saco, quien identificaba su producción creativa con poder lograr un arte proletario, es decir que expresara la cultura del pueblo trabajador. Ella logró este cometido, como se aprecia en las esculturas que realizó en el primer tercio del siglo pasado.

Cuatro de estas obras, los monumentos a “Los Proletarios” y a “La Humanidad”, así como las esculturas “El Proletario de la Revolución” y “La mendiga”, muestran la intención de exaltar y visibilizar a las clases bajas pertenecientes a la sociedad peruana de principios del siglo XX. En ellas se aprecia la simbolización de valores e imaginario socialistas como la lucha de clases, la universalidad y el progreso, por lo que puede categorizarse como arte proletario. También están presentes elementos relacionados con una estimación de la cultura andina, que tienen que ver con su producción como artista perteneciente al círculo de los indigenistas.

Notas

- 1 Algunos de los autores que han realizado análisis sobre diversos aspectos de la obra de Carmen Saco son: Fernando Villegas Torres, quien en su tesis doctoral “Vínculos artísticos entre España y Perú (1892-1929): Elementos para la construcción del imaginario nacional peruano” (2013), incluye a la escultora como una de las artistas peruanas del siglo XX que obtuvo una gran influencia y vinculación con las vanguardias artísticas españolas. También Saco es mencionada por Tauzin-Castellanos (2018) dentro de su publicación “L’art indigéniste au féminin: Julia Codesido, Elena Izcue et Carmen Saco”, quien analiza su producción plástica indigenista, sobre todo en comparación con la obra de Julia Codesido.
- 2 Sobre el proyecto estatal de la ENBA, su interés político subyacente y la relación con el indigenismo, el modelo artístico/educativo aplicado por su primer director y plana docente, así como sobre el desempeño estudiantil de Saco durante sus años de formación en esta institución puede revisarse la tesis de Héctor Escobar Tapia (2018): *La influencia de Daniel Hernández en el lenguaje visual de sus estudiantes y los inicios de la Escuela Nacional de Bellas Artes (1919-1931)*.
- 3 Algunos de los artistas sobre quienes Saco realizó artículos críticos fueron: el escultor francés Antoine Bourdelle; el pintor español José de la Solana, quien además fue su maestro durante su paso por ese país; y la artista peruana Julia Codesido. Saco también realizaba análisis críticos sobre obras artísticas, como el caso de su escrito dedicado a la Torre Eiffel (1927), o discusiones estéticas sobre el arte de su época, como su artículo titulado “Estética de la fealdad” (1925).
- 4 Desde el inicio del Estado soviético, muchos escultores rusos que habían tenido una formación anterior enfocada en las vanguardias europeas se adaptaron a las exigencias estilísticas y conceptuales del nuevo gobierno para representar obras bajo el estilo del realismo socialista y/o del arte prole-

tario. Algunos de ellos fueron: Vera Mukhina, cuyas obras más famosas fueron las esculturas “La campesina” (1927) y “Obrero y koljosiana” (1937), o Nikolái Andreyev, con sus bustos de Lenin.

- 5 Es debido a las disputas intelectuales sobre el arte proletario que es difícil seguir su rastro durante las primeras décadas del siglo XX en Latinoamérica; sin embargo, fue un concepto que llegó a todos los rincones del continente, y muchos artistas lo desarrollaron a través de perspectivas únicas y diversas, siendo uno de los más reconocidos el muralista mexicano David Alfaro Siqueiros.

Referencias bibliográficas

- Clerici, A. (s. f.). Carmen Saco (1882-1948). <https://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=saco-carmen><http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=saco-carmen>.
- Clerici, A. (1996). *Die erste Etappe der peruanischen Frauenbewegung. Ein Überblick vom ersten feministischen Grundsatzprogramm im Jahre 1911 bis zur Gewährung des Frauenwahlrechts im Jahre 1955 (Primera etapa del movimiento de mujeres peruanas. Un repaso desde el primer programa básico feminista en 1911 hasta la concesión del sufragio femenino en 1955)*. [Tesis Romanisches Seminar], University of Zurich.
- Beigel, F. (2003). *El itinerario y la brújula. El vanguardismo estético-político de José Carlos Mariátegui*. Editorial Biblos.
- Berninsone, L. (1925, 7 de noviembre). La escultora nacional Carmen Saco. *Varietades*, 21(923), 3595-3596.
- Calvo, M. (2017). La Revolución rusa y cómo revolucionó el arte moderno. *Historia-Arte*. <https://historia-arte.com/articulos/la-revolucion-rusa-y-como-revoluciono-el-arte-moderno>
- Escobar, H. (2018). *La influencia de Daniel Hernández en el lenguaje visual de sus estudiantes y los inicios de la Escuela Nacional de Bellas Artes (1919-1931)*. [Tesis para optar el grado de magíster en Historia del Arte y Curaduría], Pontificia Universidad Católica del Perú. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/12910>
- Facultad de Arte y Diseño PUCP. (2021, 9 de diciembre). *Esculturas del campus PUCP*. <https://facultad.arteydiseno.pucp.edu.pe/noticias-y-eventos/contentnoticiaevento/esculturas-del-campus-pucp/>
- García y García, E. (1925). *La mujer peruana a través de los siglos*, tomo II. Imprenta Americana. <https://ufdc.ufl.edu/aa00019316/00002>.
- Lucena, D. (2006). *Cultura proletaria y vanguardia rusa. Discusiones en torno a la construcción de un nuevo mundo*. Universidad de Buenos Aires, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. <https://core.ac.uk/download/pdf/17338727.pdf>
- Lugo, F. (2017). Trotsky y el arte proletario. *La izquierda socialista*. https://marxismo.mx/trotsky-arte-proletario/#_ftnref8
- Lunacharsky, A. (2000 [1918]). Proletariado y arte. I Conferencia de Organizaciones de Cultura Proletaria de Toda Rusia realizada en Moscú, 15-20 de septiembre de 1918. *Marxist Internet Archive*. <https://www.marxists.org/espanol/lunacha/obras/arte.htm>
- Saco, C. (1925, 10 de enero). Recuerdos de viaje. Roma, la ciudad de las fuentes. *Varietades*, 21(879), 34-40.
- Saco, C. (1925, 8 de mayo). Estética de la fealdad. *Mundial*, 5(256), 5-6.
- Saco, C. (1927, mayo). La altura elemento estético. La torre Eiffel. *Amauta*, 9, 24.
- Saco, C. (1927, diciembre). Moscú, la ciudad mística. *Amauta*, 11, 37.
- Saco, C. (1928, febrero). José de la Solana. *Amauta*, 12, 12.
- Saco, C. (1929, septiembre-octubre). Balance sumario de Bourdelle. *Amauta*, 26, 54-56.

- Saco, C. (1929, noviembre-diciembre). Sugestiones del arte de Julia Codesido. *Amauta*, 27, 17-20.
- Tauzin-Castellanos, I. (2018). L'art indigéniste au féminin: Julia Codesido, Elena Izcue et Carmen Saco. *Artelogie*, 12. <https://doi.org/10.4000/artelogie.1983>
- Trotsky, L. (2002 [1937]). Literatura y revolución. *Marxist Internet Archive*. <https://www.marxists.org/espanol/trotsky/1920s/literatura/indice2.htm>
- Vallejo, C. (1973). *El arte y la revolución*. Obras Completas, tomo II. Primera edición. Mosca Azul Editores. https://fundacionbbva.pe/wp-content/uploads/2016/04/libro_000013.pdf
- Variedades. (1925, 19 de septiembre). ¿Qué prepara usted? *Variedades*, 916, 3113.
- Variedades. (1929, 3 de julio). El triunfo de Carmen Saco en España. *Variedades*, 1113, s/p.
- Villegas, F. (2013). *Vínculos artísticos entre España y Perú (1892-1929): Elementos para la construcción del imaginario nacional peruano*. [Tesis doctoral], Universidad Complutense de Madrid. <https://hdl.handle.net/20.500.14352/37835>
- Vocnović, S. (s. f.). Movimiento de arte del realismo socialista: historia, artistas y obras de arte. *Artlex*. <https://www.artlex.com/es/movimientos-artisticos/realismo-socialista/>.