

MÁRGENES

ENCUENTRO Y DEBATE



LA IMAGEN DEL INDIO:

*Ricardo Bedoya, Gustavo Buntinx,
Peter Elmore, Mirko Lauer,
Roberto Miró Quesada, Deborah Poole*

LOS INDIOS Y EL MILENIO AMERICANO

Nelson Manrique

ENFERMEDADES EUROPEAS Y DESTRUCCIÓN DE LA
CIVILIZACIÓN ANDINA/*Domingo Martínez Castilla*

UTOPIA DE UNA LENGUA

Miguel Angel Huamán

LA FIESTA DEL TURUPUKLLAY

Fanni Muñoz

SOBRE HACIENDAS, SERVIDUMBRES Y OTRAS VERGÜENZAS

Maruja Martínez

PAÍS DE JAUJA

Edgardo Rivera Martínez

THOMPSON Y ALTHUSSER

Alberto Flores Galindo

5/20-00



**UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS
BIBLIOTECA CENTRAL**



DONACION

UNMSM-CEDOC

Márgenes

Encuentro y debate. Año VI, Nº 10/11, octubre de 1993

Comité Editorial

Maruja Barrig, Gustavo Buntinx, Humberto Campodónico, Reynaldo Ledgard, Nelson Manrique, Gonzalo Portocarrero, Oscar Ugarteche.

Miembro fundador

Alberto Flores Galindo (1949-1990)

Colaboradores

Rafael Drinot (Londres), Michael Löwy (París), Florencia Mallon (Wisconsin), Fernando Martínez (La Habana), Joan Martínez Alier (Barcelona), Rodrigo Montoya, Liisa North (Toronto), Deborah Poole (New York), Gerardo Rénique (New York), Guillermo Ro-chabrún, Yves Saint-Geours (París), Verena Stolcke (Barcelona), Ernst Tugenhadt (Berlín)

Edición: Maruja Martínez

Digitación: Gaby Quispe

Impresión: Tarea Asociación Gráfica Educativa
Psje. María Auxiliadora 156-164 - Breña
Telfs. 248104 - 241582

Correspondencia:

SUR Casa de Estudios del Socialismo
Apartado 14-0098. Lima, Perú

Av. Arenales 1080, Of. 404, Lima 11
Teléf. 72-4224

Los artículos incluidos en esta revista pueden ser citados o reproducidos, parcial o totalmente, indicando la fuente y enviando a SUR dos ejemplares de la publicación.

Esta publicación ha recibido el apoyo de la Agencia Sueca de Cooperación Científica con los Países en Desarrollo (SAREC).

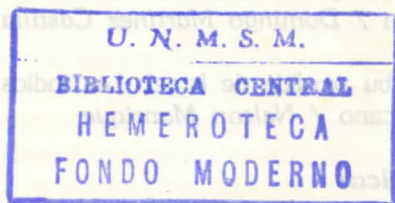
1. 02.12.14

EDITORIAL

105

115

Índice



Editorial	5
Del «Habitante de las cordilleras» al «Indio alfarero» Variaciones sobre un tema de Francisco Laso / Gustavo Buntinx	9
La pintura indigenista peruana. Una visión desde los años 90 / Mirko Lauer	93
Los funerales de Atahualpa / Roberto Miró Quesada	107
Figuroa Aznar y los indigenistas del Cusco: Fotografía y modernismo en el Perú de inicios del siglo XX / Deborah Poole	115
El indigena en el cine peruano / Ricardo Bedoya	171
Dios y el diablo en las tierras del sol: La clave diabólica en la <i>Historia natural y moral de las Indias</i> , de José de Acosta / Peter Elmore	183

Utopía de una lengua /
Miguel Angel Huamán 201

La fiesta del Turupukllay en el mundo
andino / Fanni Muñoz 211

Al germen lo que es del germen: enfermedades
europeas y destrucción de la civilización
andina / Domingo Martínez Castilla 233

La tribu perdida de Israel. Los indios y el milenio
americano / Nelson Manrique 253

Crónicas

Sobre haciendas, servidumbres y otras
vergüenzas / Maruja Martínez 315

País de Jauja /
Edgardo Rivera Martínez 323

El marxismo occidental /
Alberto Flores Galindo 327

Algunas actividades de SUR en 1993 333

Reseñas

La ciudad como escenario de modernidad /
Eduardo González Cueva 341

Filosofía y cultura /
Kleber Reyna

Clasismo y nuevos escenarios /
Federico Tong

EDITORIAL

RECORDAR DE dónde venimos para saber quiénes somos. La máxima es especialmente pertinente ahora, cuando el autoritarismo político, asociado con el liberalismo económico, tienden a copar el sentido común, rechazando la historia, interpelándonos sólo como individuos racionales, ávidos de mayores ingresos. Ciertamente no como seres humanos con necesidades afectivas y con un pasado que nos fundamenta.

La aversión del liberalismo triunfante por la historia tiene que ver con las cualidades subversivas de la memoria. En efecto, el recuerdo, en tanto nos hace revivir las posibilidades no realizadas que hemos dejado atrás, nos permite ver nuestro presente, no como un hecho natural e irremediable, sino como un resultado contingente, capaz de ser alterado. En lugar del conformismo, la resignación y el desencanto, la restauración de la memoria es el primer paso para el reencuentro con nuestra imaginación, para pensar futuros diferentes: un mundo justo, donde la satisfacción de unos pocos a costa de la marginación de los más sea definitivamente abolida; donde todos los hombres puedan realizar sus potencialidades personales sin sacrificar las de los demás: de mayor ilusión y entusiasmo. Sólo con el ejercicio del

pensamiento crítico podremos trascender la expectativa de la mera sobrevivencia, el habituarnos a un presente insatisfactorio.

La crisis de la izquierda facilitó la ofensiva ideológica neoliberal introducida en el Perú por Hernando de Soto desde 1986 y articulada políticamente por el FREDEMO. La debilidad de los proyectos revolucionarios luego de la liquidación de los socialismos realmente existentes invitan al escepticismo y a abandonar la acción política inmediata. Desde *Márgenes* seguimos concibiendo nuestra tarea como una apuesta a elaborar núcleos germinales de nuevas formas de pensar el país. Y también de imaginarnos a nosotros mismos. En esta perspectiva el regreso al pasado representa un peregrinaje en pos de imágenes de futuro. Imaginar un país distinto, reconciliado consigo mismo.

El presente número de *Márgenes* está dedicado a la mirada sobre el indio. A diferencia de lo que ocurre en el Ecuador o Bolivia, en el Perú no existe una reflexión indianista original. Lo que existe en su lugar son discursos *sobre el indio*, que han sido subsumidos en esa categoría proteica y multiforme que es el indigenismo.

Ya José Carlos Mariátegui llamó la atención sobre la importancia de este movimiento en la historia de las ideas y en la política en el Perú. El indigenismo propuso una lectura distinta del país, que se expresó en muy diversos terrenos del quehacer intelectual: literatura, política, arqueología, antropología, artes plásticas. En su vertiente radical intentó transformar el país, convencido de que la secular marginación de la población indígena era una clave fundamental para entender el fracaso del intento de construir una nación. Relegado después durante seis décadas, ha vuelto a llamar la atención en la medida en que el avance de la crisis de los años ochenta y el estallido de la violencia política pusieron en cuestión las imágenes que organizaban nuestra comprensión del país.

Los ensayos que siguen tienen como común denominador reflexionar no sobre el indio sino sobre la forma cómo éste ha sido visto, en aproximaciones que,

aunque no pudieron articular propuestas para solucionar los problemas del país, echaron luz sobre una parcela fundamental de la realidad peruana.

Desde la culpa, la solidaridad o el recuerdo de experiencias gratificantes, hubo peruanos que reivindicaron lo aborígen, que trataron de construir puentes, allí donde el colonialismo generaba sólo abismos. En la literatura y en la plástica, en el cine y la fotografía, el indigenismo reivindicó la estima por lo nativo. En la mayoría de sus versiones le asignó, además, un valor que trasciende la fascinación por lo arcaico, o el deleite por lo curioso. En sus propuestas más maduras el indigenismo asumió la cultura andina como un conjunto de tradiciones pujantes, capaces de sobrevivir el choque con la modernidad, de enriquecerla y con toda la posibilidad, además, de definir la identidad nacional. El reencuentro con la tradición indigenista tiene pues el sentido de buscar en nuestra memoria las semillas de futuros posibles.

Francisco Lazo (1823-1879) trabaja en el proceso plástico del siglo pasado, tanto para el Perú como para la América Latina. Sin embargo su obra no ha recibido aún el análisis detallado que amerita, a pesar de las múltiples sugerencias planteadas en ese sentido por algunas aproximaciones serias. Sobre ese vacío se erigen ambigüedades diversas desde el momento mismo en que los cuadros de Lazo fueron por primera vez expuestos. La historia de ellos es también la de sus manipulaciones. En el presente ensayo quiero rendir cuenta de esa complejidad tal como ella se expresa en un solo y crucial trabajo, el *Habitante de las condilleras*, mal conocido como el *Ajajero* o el *Indio ajajero*. El problema de su identificación es también el de su lectura y todo el impase ideológico que ella acarrea. La densidad del tema no permite que se le agote en este espacio, pero intentaré presentar algunas posibles líneas de interpretación. Por las mismas razones obtendré datos biográficos y demás aspectos generales que son ya de conocimiento general.

La imagen más amplia es la de Juan Manuel Ugarte Espino, *Apoteosis de Francisco Lazo*, Lima, Ed. Universidad,

así como no podemos articular propuestas para solucionar los problemas del país, excepto las sobre una parcela fundamental de la realidad peruana. Desde la culpa, la solidaridad o el recuerdo de experiencias gloriosas, indigenistas o no indigenistas, lo que se trata es de construir puentes. En la literatura el colonialismo genera sólo diálogos. En la literatura y en la política, en el cine y la fotografía, el indigenismo reinventó la patria por lo nativo. En la mayoría de las versiones se asignó a los indios un valor que trasciende la explotación por lo precario o el debilitamiento por lo curioso. En las propuestas más modernas el indigenismo se sumó a la cultura india como un conjunto de tradiciones por las que se debe salvaguardar el choque con la modernidad, de este modo y con toda la posibilidad, además, de definir la identidad nacional. El movimiento con la tradición indigenista tiene pues el sentido de buscar en nuestra memoria las semillas de futuras posibilidades. En el Perú no existe un solo indio, como tampoco en los países que lo han adoptado como categoría política y cultural. Lo que existe es un conjunto de tradiciones que han sido y están siendo redefinidas.

Ya José Carlos Mariátegui llamó la atención sobre la importancia de este movimiento en la historia de la literatura y en la política en el Perú. El indigenismo creó una lectura distinta del país, que se expresó en muy diversos terrenos del quehacer intelectual: literatura, política, antropología, arqueología, etc. En su momento, el indigenismo transformó el país, creó una nueva visión de la realidad peruana, una visión que era una clave fundamental para entender el país y para intentar construir una nación. Relegado por casi sesenta años, el indigenismo ha vuelto a llamar la atención en la medida en que el país se enfrenta a la crisis y se conserva la esperanza de que el indigenismo pueda ofrecer una solución.

Los autores que siguen como comitentes de la cultura india en la literatura peruana son: José Carlos Mariátegui, José María Arguedas, César Vallejo, etc.

DEL "HABITANTE DE LAS CORDILLERAS" AL "INDIO ALFARERO"

VARIACIONES SOBRE UN TEMA DE FRANCISCO LASO

Gustavo Buntinx

A Miguel y Sebastián,
arcángeles de la guarda.

TEMA

EXISTE YA un virtual consenso sobre el papel central que Francisco Laso (1823-1869) ocupa en el proceso plástico del siglo pasado, tanto para el Perú como para la América Latina. Sin embargo su obra no ha recibido aún el análisis detallado que amerita, a pesar de las múltiples sugerencias planteadas en ese sentido por algunas aproximaciones serias. Sobre ese vacío se erigen mistificaciones diversas desde el momento mismo en que los cuadros de Laso fueron por primera vez expuestos. La historia de ellos es también la de sus manipulaciones. En el presente ensayo quiero rendir cuenta de esa complejidad tal como ella se expresa en un solo y crucial trabajo, el *Habitante de las cordilleras*, mal conocido como el *Alfarero* o el *Indio alfarero*. El problema de su denominación es también el de su lectura y todo el importe ideológico que ella acarrea. La densidad del tema no permite que se le agote en este espacio, pero intentaré presentar algunas posibles líneas de interpretación. Por las mismas razones obviaré datos biográficos y demás aspectos generales que son ya de conocimiento general¹.

¹ La biografía más amplia es la de Juan Manuel Ugarte Eléspuru, Ignacio Merino. *Francisco Laso*, Lima, Ed. Universitaria,

El Habitante de las cordilleras (fig. 3) fue pintado en París para la Exposición Universal de 1855. Según algunas versiones el artista trabajó a marchas forzadas, lo cual quizá ayude a explicar su factura por momentos abreviada. Fuera de ciertos detalles, el atuendo del personaje representado casi a cuerpo entero se convierte en una gran silueta negra y plana. Sobre ésta resaltan sólo el rostro del retratado y el ceramio que sostiene entre sus manos, ambos dramáticamente modelados por una luz cálida que acentúa lo misterioso de su presencia. Como ya varios observadores han señalado, este tratamiento le da al cuadro un sentido marcadamente escultórico, contribuyendo además a identificar la figura de barro con la del hombre que la exhibe. Ambas se ven también relacionadas entre sí por la sensualidad de los colores tierra con que han sido similarmente trabajadas. «Este alfarero parece cocido al sol», señala el crítico francés Du Pays², dando inicio a un equívoco que a la larga se impondría incluso en el medio peruano. En efecto, el título original sugería una amplitud de interpretaciones que los comentaristas de París prefirieron ignorar, saltando a desinformadas conclusiones sobre el oficio

Biblioteca Hombres del Perú, vol. XXXIII, 1966. También puede consultarse los textos de José Flores Aráoz, «Francisco Laso. Ensayo biográfico-crítico», en: *El Comercio*, Lima, 31 enero de 1937; «Francisco Laso. Peruano del siglo XIX. Ensayo biográfico-crítico», en: *La Prensa*, 7 marzo de 1937; y Evaristo San Cristóval, «Vida y obra de Francisco Laso», en: *El Comercio*, Lima, 25 de mayo de 1958. El catálogo de la retrospectiva de 1937 es útil aunque buena parte de la mucha información allí reunida ofrece problemas: José Flores Aráoz, *Catálogo de la exposición Francisco Laso*, Lima, Sociedad Entre Nous, s.p. 1937. Fundamentales a un nivel más teórico son los textos de Francisco Stastny: *Breve historia del arte en el Perú*, Lima, 1967; «Francisco Laso, pintor moderno», en: *Francisco Laso*, Lima, Museo de Arte, Catálogo de la Exposición conmemorativa de Francisco Laso - Primer Centenario (1869-1969), 1969; «En torno a la exposición Laso», en *El Comercio*, Lima, Suplemento Dominical, 7 de setiembre de 1969; Mirko Lauer, *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*, Lima, Mosca Azul, 1976, ofrece una visión polémica. Algunos otros materiales de interés aparecen consignados en la bibliografía.

² Evaristo San Cristóval, op. cit.

del retratado: «Alfarero, si se quiere», dice uno de ellos, «porque tiene en las manos un cacharro [...] como los segadores de Leopold Robert son segadores, porque se recuestan en un carro de trigo»³. Du Pays remata con una frase extravagante que haría fortuna: «¿Cómo serán los reyes en ese país si los alfareros tienen allí aire tan solemne?»⁴.

En esa línea no puede extrañar que las descripciones del cuadro hayan incidido sobre todo en los tópicos del hieratismo y la melancolía. Sin embargo en la obra misma estos elementos se confunden con una preocupación simbólica expresada mediante un juego de aparentes incongruencias: el espacio, impreciso y abstracto, escapa a cualquier tentación pintoresca; las facciones del retratado son más bien criollas (o en todo caso mestizas) pero el atuendo corresponde al de los indígenas surandinos de la época; además la vasija que porta no es una pieza contemporánea sino prehispánica. Estamos ante una imagen compuesta, una representación cifrada de clara intención alegórica.

Lo subraya el hecho que el huaco escogido sea la clásica representación mochica de un guerrero cautivo, en abierta referencia a la condición oprimida de los indígenas. Así lo sugiere Francisco Stastny⁵ quien hace notar la presencia del mismo ceramio en otro significativo cuadro de Laso, *Pascana en la cordillera*, generalmente fechada en 1851 (fig. 6). Debemos añadir que la pieza también puede ser vista en la obra inconclusa de mismo nombre que se cree pintada ocho años después (fig. 7).

³ Emilio Gutiérrez de Quintanilla, *Catálogo de las secciones Colonia y República de la Galería Nacional de Pinturas del Museo de Historia Nacional*, Lima, Imprenta Ramos, 1916.

⁴ Evaristo San Cristóval, *op. cit.*

⁵ Francisco Stastny, *Breve historia...*, *op. cit.*; «Francisco Laso...», *op. cit.* Alberto Jochamowitz, *Pintores y pinturas*, Lima, Imprenta Torres Aguirre, 1949, p.110, parece insinuarse en ese mismo sentido pero de manera más críptica: «su 'alfarero' que al sostener entre sus manos el huaco simbólico, en actitud simple y hierática, se recoje en honda meditación del misterioso destino de su raza».

Aunque el huaco no aparece en una tercera *Pascana* también conocida como *Haravicu* (narrador de historias, en quechua) y tradicionalmente fechada en 1868⁶ (fig. 8) tal reiteración acentúa la carga significativa invertida en ese elemento. Sobre todo si se toma en cuenta la preocupación del artista por mostrar siempre señales de deterioro en la vasija, aunque eso implique modificar la ubicación del daño según la posición en que ella se encuentra representada. Nótese que en ambas *Pascanas* falta una porción del tocado sobre la cabeza del prisionero, prenda que aparece completa en el *Habitante* (quizá para reforzar la relación entre el huaco y el rostro). En cambio allí la rodilla derecha del ceramio exhibe un ligero desprendimiento (fig. 4).

Es casi como si Laso quisiera remarcar que no se trata de una vasija nueva y contemporánea, sino de una ruina: el resto testimonial de un pasado grandioso que se actualiza simbólicamente en las manos del habitante moderno de la cordillera. Simbólica pero ambivalentemente. La evidencia de la espléndida tradición cultural a la que pertenece -y por lo tanto su reclamo de dignidad- es también el signo de su opresión presente. Un detalle decisivo: el cautivo carece de sexo, contra lo acostumbrado en este tipo de huacos. ¿Una nueva mutilación, más sutil y desplazada? Podría pensarse que el pintor decidió suprimir una presencia ofensiva motivado por el pudor y el decoro. Hay razones para creer, sin embargo,

⁶ No he encontrado evidencias que justifiquen este sistema de datación precisa, sugerido en primer término por José Flores Aráoz. *Catálogo de la exposición...* op. cit., y luego reiterado por otros autores sin que mediara una crítica adecuada de fuentes. Lamentablemente los criterios de Flores Aráoz no son muy confiables en este terreno: su catálogo ubica entre las últimas obras del artista piezas que -como *Santa Rosa* o el retrato de Pardo y Aliaga- se encuentran ya documentadas en 1860 (Anónimo, «Exposición de pinturas», en: *El Comercio*, Año XXII, N° 6531, Lima, 15 agosto de 1860). El problema excede los límites de este ensayo, pero me atrevo a sugerir que las fechas de las tres *Pascanas* -y probablemente también las de las fotos asociadas a ellas- necesitan ser revisadas.

que más bien existe aquí un interés por vincular el tema de la castración al de la situación de los indígenas y del país.

Esta interpretación no resulta tan forzada si se la relaciona con algunos de los escritos de Laso en *La Revista de Lima*. Allí el autor habla de cierta «idea filosófica» expresada en «muchos vasos representando al mismo personaje, a quien envuelve una culebra, y el modo como está colocado el reptil, indica que fue intencional: mas no podemos traducir la idea por temor de pasar por ingenuos e inmorales».⁷ Liberados por nuestra época de ese recato, alcanzamos a reconocer en esa sesgada descripción uno de los modelos iconográficos para la representación del cautivo en la cerámica Moche: un hombre maniatado cuya sogá al cuello se transforma en una serpiente rodeando el cuerpo de la víctima hasta alcanzar sus genitales con los colmillos. La castración ritual⁸.

Es significativo que el artista haya escogido precisamente esta imagen como ejemplo de la densidad conceptual de la plástica prehispánica. Utilizándola además para sus alegorías pictóricas, aunque con ligeras modificaciones comparables a la estrategia de distanciamiento empleada por el artículo citado. En el *Habitante* la serpiente extiende su cabeza por debajo de las piernas dobladas del prisionero, evitando incursionar en la zona púbica, que además se ofrece lisa. Encima de sus fauces, sin embargo, la grieta ya señalada en la rodilla izquierda logra aludir oblicuamente a la otra, innombrable, herida. No se trata de una censura sino de su neutralización mediante el desplazamiento. Tanto en el texto como en

⁷ Francisco Laso, «Algo sobre Bellas Artes», en: *La Revista de Lima*, Tomo I, Lima, 1859.

⁸ Más frecuente es la versión que muestra al prisionero atado y con los genitales expuestos, pero sin la amenazante presencia ofídica. Aún así, las evidencias mencionadas, y otras que se presentarán más adelante, no dejan duda de que Laso se inspiró en el primer tipo de piezas. Algunas de ellas se encuentran expuestas en el museo Larco Hoyle de Lima. Lamentablemente no me ha sido posible fotografíarlas.

el cuadro, la idea prohibida queda indirectamente comunicada. La imagen borra lo que la palabra calla, pero ambas insinúan lo necesario a su desviada manera.

Una cultura emasculada. Paradójicamente, sin embargo, esa mutilación adquiere un sentido fecundante al potenciar las connotaciones uterinas de la vasija en su ubicación estratégica sobre el vientre del personaje. Aunque probablemente inconsciente, este rasgo de ambivalencia sexual obliga a pensar en otros aspectos de la compleja personalidad de Laso. Tímido y tartamudo, por momentos misántropo y poseído siempre de un extremo afán moralista, sus obras y sus textos están atravesados de represión y ansiedad. Quizá sea esta tensión lo que secretamente anima -y potencia- todos los demás órdenes de ambivalencia en sus pinturas. Como la apariencia criolla del habitante de las cordilleras y otros personajes que se le relacionan: es sabido que el artista hizo fotografiar a sus amigos y modelos en atuendo indígena (figs. 9, 10), y existe un documento así de su propia persona (fig. 11). A veces se ha querido ver un autorretrato en el cuadro que nos ocupa. Sin entrar ahora a tallar en esa discusión complicada, es evidente que en trabajos como éstos el artista proyecta una crisis de identidad personal sobre los fragmentos dislocados de la escindida cultura peruana. Una actitud no ajena a la sugerida por la obra de Garcilaso o Arguedas.

Sin duda rendiría insospechados frutos una entrada psicoanalítica a la pintura de Laso. Pero no bastaría. Hay en su producción una marca histórica evidente que sin embargo suele ser ignorada, tal vez por su perturbador signo político aún hoy en día. El *Habitante de las cordilleras* suele ser legítimamente entendido como una reivindicación abstracta de la cultura nativa, pero por el contexto temporal y pictórico en el que se ubica puede también relacionarse con una de las pugnas centrales sobre el tema indígena al interior de la élite criolla: la abolición del tributo. Éste era, junto con la esclavitud, el más pesado de los lastres coloniales que la joven república arrastraba. Un año antes Ramón Castilla había

decretado, en pleno trance revolucionario, la eliminación de esa carga. Pero ya en el poder el caudillo siente los apremios fiscales y amenaza dar marcha atrás en la materia. Esto genera una reacción polémica por parte de los liberales de diversas tendencias que consideraban indispensable la libre disposición del trabajo indígena para el desarrollo del país. Entre los intelectuales que mantuvieron esa posición se encuentran Narciso Alayza y José Casimiro Ulloa, cuya amistad con el pintor se ve testimoniada por los retratos que éste les obsequiara, tanto en Lima como en París⁹. Años después todos confluyeron en *La Revista de Lima*, de la que saldría el partido civilista tras la muerte del pintor.

La de Laso era tal vez una posición extrema dentro de ese núcleo. Efraín Kristal¹⁰ hace una útil descripción de las propuestas liberales del momento, que van desde la integración del indio a la modernidad, dejando para los museos su cultura, hasta la «reorganización de la nación peruana mediante una revaloración de la cultura pre-colombina que haría del pasado histórico indígena un elemento integral de una nación nueva e integral». Frase interesante para empezar a describir la ideología en imágenes y el soporte social de obras como el *Habitante de las cordilleras*.

En el artículo citado, Laso equipara la cerámica prehispánica con la egipcia y la etrusca, como ya lo habían hecho Mariano Eduardo de Rivero y Juan Diego

⁹ La variedad de argumentos utilizados no deja de ser provocativa. Ulloa, por ejemplo, pasa de los postulados más idealistas y abstractos «La libertad del indio es tan sagrada como la de cualquiera [...] El trabajo debe ser libre para ser fecundo» (José Casimiro Ulloa, «Crónica de la quincena», en: *La Revista de Lima*, Tomo IV, Lima, 1861, p. 753), a reveladoras consideraciones prácticas: «El reclutamiento ha privado de sirvientes a muchas familias» (Efraín Kristal, *The Andes Viewed from the City*, Peter Lang, New York, 1987, p. 77). El progresismo de estos grupos se vio limitado por el horizonte de la clase a la que pertenecen, y el quiebre étnico que los separaba de las mayorías populares.

¹⁰ Efraín Kristal, *op. cit.*, p. 14.

de Tschudi. Pero además el artista menciona un huaco qosqño «digno de Luca de la Rovia, el florentino»¹¹. ¿La búsqueda de un clasicismo propio? Francisco Stastny¹² ha percibido en el *Habitante de las cordilleras* la primera valoración estética de la plástica nativa peruana. Tal vez sea también el primer esfuerzo por establecer un sentido alternativo de lo cultural, donde el arte actúa como modelo de transformación e integración social¹³. Otro texto de Laso -*La paleta y los colores*- es particularmente explícito al respecto, al derivar la teoría del color y sus combinaciones creativas hacia un encendido elogio del mestizaje¹⁴.

Cuadros y escritos de este tipo no deben ser vistos como arrestos individuales, aislados, ajenos a la circunstancia mayor de la que forman parte. Son también gestos políticos, impulsados por una vocación social. Así lo termina de sugerir el que en París Laso expusiera el *Habitante* junto a un retrato imaginario de Gonzalo Pizarro (fig. 2). Un conquistador, sí, pero también un rebelde que habría pretendido fundar una monarquía independiente y *mestiza* en el Perú. Igualmente sugestivo es que inmediatamente después pintara otra alegoría, mucho más explícita y ominosa: *La justicia*, en forma de una mujer robusta y de mirada severa que descuida la balanza para privilegiar la espada (justamente ubicada sobre su vientre) mientras al fondo un horizonte en llamas habla del rigor de su ley (fig. 5). Un año antes Laso

¹¹ Es significativo que Laso haya escogido como referente a este peculiar escultor que en la Italia del Renacimiento pasa del mármol y el bronce a la terracota vidriada, siendo por mucho tiempo reputado como inventor de esa técnica, cargando su obra de un sabor popular y arcaizante.

¹² Francisco Stastny, *Breve historia...*, op. cit.

¹³ En realidad ambas actitudes se encuentran ya sugeridas en el monumental libro anterior de Mariano Eduardo de Rivero y Juan Diego de Tschudi (*Antigüedades peruanas*, Viena, Imprenta Imperial de la Corte y del Estado, 1859), sobre el que más adelante volveremos.

¹⁴ Francisco Laso, «La paleta y los colores», en: *La Revista de Lima*, Tomo I, Lima, 1859, pp. 230-237.

publicó en París un folleto donde incita a sus compatriotas a luchar por «la rejeneración de la patria» a la espera de una «época de justicia, de castigo y de consuelo»¹⁵.

No sorprende que al exponerse ese y otros cuadros por primera vez en Lima en 1860, el cronista anónimo de *El Comercio* lo considere «un verdadero retrato de la diosa de la Venganza»¹⁶. Más elocuente aún es el silencio que prefiere guardar ante el *Habitante*, tras considerarlo «la obra maestra del señor Laso», pues «los críticos parisienses se han ocupado mucho de él y por lo tanto es inútil que nosotros lo elogiemos». Una actitud que marca el primer paso en la transformación del *Habitante de las cordilleras* en el *Indio alfarero*. Una construcción ideológica, destinada a negar la perturbadora complejidad de la imagen original: aún hoy en día resulta mucho más cómodo asumirla como la simple idealización de un personaje típico que reconocer en ella esa brillante y tan actual alegoría de un país de razas y tiempos contrapuestos. Nuestra modernidad irresuelta¹⁷.

¹⁵ [Francisco Laso] *El Barón de poco me importa, Aguinaldo para las señoras del Perú*, [...], París, Imprenta de Maulde y Renou, 1854. Fechado en enero, este texto es inmediatamente anterior al inicio de la revolución que llevó a Castilla al poder con el apoyo de los liberales, proceso que culminó en la eliminación del tributo y la manumisión de los esclavos. Existe una reedición de 1867 hecha en Lima por los enemigos de Laso con el fin de perjudicarlo difundiendo sus lacerantes opiniones sobre la racista sociedad criolla del Perú. Curiosa práctica que no ha caído del todo en desuso entre nosotros.

¹⁶ «[...] esa palidez que cubre su rostro denota un temperamento bilioso, colérico; la fijeza de la mirada es mas bien amenazadora que impasible; tiene los labios cerrados; y si agregamos a esto esa ciudad que se divisa en la lontananza presa de las llamas, tenemos un verdadero retrato de la diosa de la venganza». Todo lo cual no le impide al comentarista considerar «hermosísimo» al cuadro: «El colorido es admirable, los ropages delgados, naturales y ligeros, el dibujo correcto y el conjunto admirable» (Anónimo, «Exposición de pinturas», *op. cit.*, p. 2). En uno de los estudios para *La Justicia* aparece inscrito un elocuente lema: «Tardo pero no olvido».

¹⁷ Aquí termina el texto originalmente presentado en el 47º Congreso de Americanistas de Nueva Orleans. Esto fue posible gracias

VARIACIONES

Nuestra modernidad irresuelta. No un problema de tecnologías sino de subjetividades. La de los criollos del XIX se construye en un juego oscilante de afinidades y oposiciones, hacia un *afuera* cultural que por lo general se interioriza (el modelo europeo) y hacia un *adentro* social que con frecuencia se aliena (la realidad sociodemográfica del país). Lima está más cerca de Londres que de los Andes, decía Humboldt, no sin despectiva ironía. La obra de Laso se inserta en esa dialéctica, pero también la tensiona, hurgando en su complejidad y parasiando sus contradicciones. Tal doble registro hizo de ella una cifra misteriosa para sus contemporáneos, en el Perú y en Francia. Como también hasta cierto punto lo fue su deambulante existencia: un recorrido biográfico que intercala culturas y temporalidades con igual facilidad -o esfuerzo- como intercambia geografías.

El viaje es para Laso unión y cruce de distancias tanto simbólicas como físicas. Cualquier aproximación a

a la generosidad de Natalia Majluf, quien entre otras cosas accedió a exponer el ensayo que le remitió ante mi imposibilidad de viajar entonces a esa ciudad. Allí ella leyó una ponencia propia sobre la recepción otorgada al *Habitante de las cordilleras* por la crítica francesa de 1855; Natalia Majluf, «Defining National Painting: Francisco Laso's Inhabitant of the Cordillera at the Paris Universal Exhibition of 1855», ms., Ponencia presentada en el 47º Congreso de Americanistas, 1991. Al encontramos varias semanas después, me entregó una versión de su trabajo en la que pude comprobar -más allá de sus valiosos aportes sobre el lugar otorgado a esa pintura en el discurso europeo- algunas coincidencias en las líneas de investigación que veníamos desarrollando desde distintos países (Estados Unidos y Perú). Creo que es de honestidad académica resumirlas aquí.

Al igual que yo, Natalia Majluf analiza las sugerencias del cambio de título en el cuadro, centrando su discusión en los comentarios franceses pero con una referencia final a cómo esa circunstancia le permitiría a un espectador peruano del siglo XX soslayar la carga perturbadora implícita en el cuadro y en su nombre original. Mi colega también incide en la importancia de la grieta del cerámico como señal de su antigüedad. Además en las últimas líneas de su texto alude -sin entrar en detalles- a la abolición del tributo indígena y a la «dudosa etnicidad» del personaje que sostiene al cerámico.

su vida debería empezar por el trazo de las coordenadas cartográficas que la marcan. Aquéllas que lo llevan de su nacimiento en Tacna a una educación limeña, para luego desembocar tres veces en Europa, con alguna estadía en Arequipa. Y las otras coordenadas que hacia 1851 señalan su incursión crucial en Qosqo y Puno, el centro gravitacional de lo que luego sería llamado «el Perú profundo» y que muchos en privado aún denominan «la mancha india». Laso no saldría indemne de esa travesía, como lo demuestra el giro decisivo que su obra toma a partir de ella. Quizá también la decisión fatal de buscar la salud perdida en el camino a la sierra que lo conduciría a una muerte temprana y solitaria. Un último y trunco viaje a lo que se percibe como la entraña telúrica del país¹⁸.

Para Laso, como para otros criollos que seguirían sus huellas, el internamiento en los Andes es al mismo tiempo una introspección aguda: el encuentro friccionado de inconscientes colectivos y personales que recíprocamente se iluminan. Lo oscuro y reprimido del Perú, lo (auto)censurado de quienes lo dominan, la disidencia que a veces surge de esas raras articulaciones. Y el roce de todo ello con la imagen europea.

Demostrarlo a cabalidad requiere una dedicación y un acceso a fuentes que me exceden. Lo que a con-

Hasta allí las similitudes. Hay diferencias, sin embargo, sobre todo en la interpretación del retrato de Gonzalo Pizarro. Para Natalia Majluf la presentación de esa pintura en directa relación con el *Habitante de las cordilleras* tendía a reforzar el comentario sobre la opresión indígena surgida de la conquista. Pues «aún si fuera posible argumentar que Laso muestra a Gonzalo Pizarro bajo una luz favorable evocando su abortada rebelión contra la corona española, esta pretensión se ve invalidado por las connotaciones algo negativas de la ominosa mirada de Pizarro en el retrato de Laso». Sobre este punto prefiero mantener mi discrepancia, por razones que más adelante elaboré.

¹⁸ Laso nace en 1823 y muere cuarentiseis años después en Huarochiri, intentando llegar a Jauja para recuperarse de la enfermedad que contrajo cuando sirvió de voluntario en la lucha contra la epidemia de fiebre amarilla. Aparentemente el pintor había emprendido ese penoso trayecto sin compañía.

tinuación ensayo es apenas un señalamiento, inevitablemente parcial y disperso. Algunas entradas a los aspectos más subjetivos del problema; meras miradas sobre el cruce de miradas que hizo posible la elaboración de dos obras distintas sobre una misma imagen: el *Habitante de las cordilleras* y el *Indio alfarero*.

Las «cordilleras» de Humboldt y sus «habitantes» en Laso

El contexto inmediato para el que se concibe esa imagen es en sí problemático: la representación peruana en la Exposición Universal de París, un espacio eminentemente europeo donde, sin embargo, también se ponen en escena las relaciones entre el Viejo Mundo y sus áreas de influencia. Es interesante que para ubicarse en tal ámbito Laso indirectamente aludiera a un referente compartido, proporcionado por las célebres publicaciones de Alexander von Humboldt. En efecto, algunos de sus libros copiosamente ilustrados habían alcanzado importante difusión entre el público «culto» de ambos continentes, estableciendo una cierta idea en común del vasto territorio que las guerras por la independencia criolla abrieron a la curiosidad europea.

Un margen crucial de diferencia, sin embargo, distingue el sentido que esos textos e imágenes tendrían a ambos lados del Atlántico. Mary Louise Pratt introduce el problema con la deseada agudeza en *Imperial Eyes*, su notable estudio sobre la perspectiva ideológica de los viajeros europeos en América y los procesos de transculturación generados en torno a ellos¹⁹. Allí se plantean no sólo los intereses y prejuicios que gobiernan la visión europea, sino los inesperados usos que de ella harían las

¹⁹ Mary Louise Pratt, *Imperial eyes. Travel writing and transculturation*, Routledge, Londres y Nueva York, 1992. El interés de este libro supera los ocasionales esquematismos y algunos errores históricos que asoman en él sin afectar lo central de su argumento:

élites criollas. Parte de la ardua tarea de definir una imagen de nación acorde con la reestructuración de sus relaciones de grupo tanto con Europa como con las mayorías oscuras y dominadas del continente. La auto-invencción criolla. Un proyecto para el que era más útil y dúctil «la utópica estética americanista codificada por Humboldt»²⁰, que los estudios de otros autores, más estrictamente científicos, o las especulaciones técnicas de lo que Pratt llama la «vanguardia capitalista», dedicada a definir el potencial económico que la geografía americana ofrecía para la codicia de occidente.

La mirada de los criollos, entonces, no es siempre fruto de una interiorización acrítica -una *reproducción*- sino más bien una *apropiación*. Una transculturación que a veces desborda o invierte los sentidos originalmente planteados por los europeos. Quienes deben enraizarse para justificar su hegemonía encuentran necesario no sólo confrontar las incertidumbres del futuro, preocupación central de los viajeros, sino además lidiar con las ambigüedades del pasado²¹. También sus ecos demasiado vivos en el presente. Así lo sugiere la obra de Laso, añadiendo interesantes matices a otros casos mencionados en *Imperial Eyes*.

Un conocido paradigma define la imagen de nuestro continente surgida de su ocupación europea no en los ingenuos términos de un «descubrimiento» sino como una *invencción de América*. Así también lo entiende Pratt, quien percibe en las exploraciones de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX una efectiva *reinvencción* de ese espacio físico (y social). Empresa que conoce distintos momentos y variadas perspectivas. La de Humboldt reinventa el Nuevo Mundo fundamentalmente como naturaleza. Una naturaleza romántica hecha

San Martín aparece como mestizo y descendiente de la nobleza incaica, Túpac Amaru I como quemado vivo por los españoles en vez de decapitado, Bonpland como muriendo en Paraguay en vez de Uruguay.

²⁰ Ibid., p. 187.

²¹ Ibid., p. 185.

espectáculo y potenciada por fuerzas espirituales. Dramático escenario en el que la estética de lo sublime atraviesa la especificidad de lo científico²². Por momentos también al revés: su *Cuadro físico de los Andes equinocciales* muestra en corte vertical el perfil del Chimborazo dividido en dos: en un lado pinta con vivos acentos la variedad de climas y vegetación, mientras en el otro enumera fríamente los nombres de las plantas que ocupan las distintas altitudes.

Dos perspectivas que en casi toda la obra de Humboldt (hay excepciones no consideradas en *Imperial Eyes*) comparten el mismo desinterés por lo humano. Los americanos suelen aparecer sólo como presencias serviciales, instrumentos para la labor del europeo, cuando no como un encanto adicional de la naturaleza salvaje²³. A veces los nativos son apenas percibidos como «rema-

²² *Ibid.*, p. 120. En alguna carta Humboldt define el interés de su travesía en términos que ampliamente exceden la inevitable recolección de fósiles y plantas: «Nada de eso es el propósito principal de mi expedición. Mis ojos estarán siempre dirigidos a la combinación de fuerzas, a la influencia de la creación inanimada sobre el mundo animado de animales y plantas, a esa armonía», citado por Pratt, *op. cit.*, pp. 123-124.

²³ «¡Qué fabuloso y pródigo país estamos pisando! Plantas fantásticas, anguilas eléctricas, armadillos, monos, loros y muchos, muchísimos indios auténticos, semisalvajes» (Douglas Botting, *Humboldt y el cosmos*, Barcelona, 1981, p. 68). Más aleccionadora aún es aquella lámina que muestra *El Paso del Quindío*: varios nativos virtualmente desnudos cargan sobre sus espaldas sillas en las que personajes con trajes europeos viajan comodamente sentados e incluso leyendo; Alexander Von Humboldt, *Atlas pittoresque: Vues des cordillères et monuments des peuples indigènes de l'Amérique*, París, 1810. Este singular modo de transporte era todavía utilizado por algunos hacendados peruanos hasta la reforma agraria iniciada en 1969. Lo llamaban viajar «a lomo de indio». Humboldt recoge la expresión «andar en carguero» y otra que alude a los portadores como «caballitos», pero de inmediato proclama su repugnancia por una institución que permite «hablar de las calidades del hombre en los términos que califican el andar de los caballos y las mulas», *op. cit.*, pp. 13-19. Poco de esa actitud se percibe en la stampa, sin embargo, donde el juego de luces privilegia la musculatura de los cargueros ocultando a sus empleadores bajo un discreto sombreado.

nentes de hordas indígenas»²⁴. No puede entonces extrañar que uno de sus libros más importantes -*Vistas de la naturaleza*- sea resumido por el propio Humboldt como «una serie de escritos originados en la presencia de los más nobles objetos de la naturaleza -en el océano, -en los bosques del Orinoco, -en las sabanas de Venezuela, -y en las soledades de las montañas peruanas y mexicanas»²⁵. Es la última frase la que nos interesa, ese sentido de lo grandioso y *deshabitado*. Una actitud marcadamente ideológica que adquiere expresión gráfica no sólo en los materiales que Pratt analiza sino en láminas no consideradas por ella, como las que aquí reproducimos del *Atlas pittoresque: Vues des cordillères et monuments des peuples Indigènes de l'Amerique*.

Una de ellas (fig. 16) nos muestra los géiseres de Turbaco en Colombia. Un paisaje exótico pero apacible, donde las suaves emanaciones de la naturaleza admiten la perturbación de dos pequeñas figuras humanas, significativamente contrastadas: un indígena que, virtualmente desnudo, atiende al discurso del acompañante europeo ubicado delante de él. Este es el propio Humboldt, reconocible por su característico atuendo que ni siquiera en medio del trópico omite los pantalones rayados y un aparatoso sombrero de copa. Aunque su figura da la espalda al espectador, es ella la que protagoniza el momento al levantar un brazo para dirigir hacia el géiser nuestra mirada... y paradójicamente también la del nativo que le sirvió de guía hasta ese paraje, como lo indica el propio autor en sus comentarios a las ilustraciones²⁶. Dada la posición, es probable que también el brazo indígena se encuentre extendido, pero desplazado de la representación por el modo preciso en que se le superpone el de Humboldt. Un gesto que expropia el conocimiento nativo, tan claramente como la distancia cultural entre

²⁴ Mary Louise Pratt, *op. cit.*, p. 134.

²⁵ *Ibid*, p. 125.

²⁶ Alexander Von Humboldt, *Atlas pittoresque...*, *op. cit.*, pp. 239-241.

los ropajes de ambos cuerpos metaforiza aquella otra que supuestamente separa la civilización de la barbarie. La vista frontal del indio no es tal vez denigrante, pero termina por asimilarlo a la naturaleza pintoresca tan cuidadosamente descrita en el resto del cuadro²⁷.

La otra imagen (fig. 17) es más específica a nuestros fines. Se trata de una imponente vista del Chimborazo desde el llano de Tapia en que Humboldt inicia el ascenso que le daría tan amplia fama en Europa²⁸. Dominada totalmente por la majestuosa representación del pico nevado, la escena construye su interés en el contraste dramático entre la gélida omnipresencia de esa cúspide -entonces considerada la más alta del mundo- y la vida agreste de la meseta que se extiende a sus pies, básicamente representada por los auquénidos y cactáceas que ocupan el primer plano. Bastante marginadas y hacia el fondo, aparecen en pequeños grupos las figuras diminutas de un número indeterminado

²⁷ La superposición de brazos se repite en otra significativa lámina, la *Vista de Cajambé*, donde además es un segundo europeo quien con su bastón abre el camino. Sin embargo la situación se invierte en la estampa que representa las ruinas circulares de Ingapilca, cerca a Cañar. Allí es el nativo quien señala el monumento a los viajeros, tal vez en relación con un pasaje posterior donde Alexander Von Humboldt (*Ibid.*, pp. 113-114), describe los restos de Inca Chungara y se refiere a los «indios viejos» como «los anticuarios del país», en el sentido de curiosos o conocedores de tales antigüedades. Aún así, el sabio alemán se preocupa por poner a prueba y en duda la interpretación que allí recoge sobre la función de ciertos detalles arquitectónicos en el monumento, corrigiendo la opinión nativa con la suya propia, como lo hará también en otros lugares del libro.

²⁸ Humboldt no llegaría a coronar esa cumbre pero alcanzó a establecer una marca mundial de montañismo que permanecería intocada por décadas. En realidad el mismo punto fue alcanzado en esa ocasión por el francés Aimé Bonpland, el criollo Carlos Montúfar y un servidor mestizo. El mérito, no obstante, fue exclusivamente atribuido al explorador alemán (Douglas Botting, *op. cit.*, p. 140). Como bien señala Pratt, es significativo que Bolívar se sintiera luego impelido a seguir su huella y sobrepasarla: un elocuente acto de autoafirmación criolla entendida como emulación y superación del ejemplo establecido por Humboldt, a quien por cierto el venezolano lo conoció -y admiró- en Europa.

de indígenas, sin otros rasgos distintivos que los de sus vestimentas andinas. Varios de ellos portan, sobre sus cabezas o bajo los brazos, equipos y provisiones para la escalada. A una prudente distancia, el propio Humboldt o su compañero Aimé Bonpland (abrigado a la usanza local, es cierto, pero con sombrero) recoge muestras botánicas (fig. 18). El texto explica que tales figuras fueron ordenadas «con mucha inteligencia» por el artista para lograr «que el ojo pueda seguir la gradación de planos, y captar la profundidad de la meseta». No hay discurso más ideológico que el que se articula desde la pretensión de una neutralidad científica.

Algo en el paisaje y los animales permite relacionar esta obra con las *Pascanas* que años después realizaría Laso. Pero sobre esa afinidad se impone una fundamental diferencia en la atención prestada al elemento humano. El artista peruano privilegia y dignifica las presencias caracterizadas de los indios, otorgándoles casi toda la carga espiritual o simbólica que Humboldt reserva para el orden geográfico y natural. En Laso son los cuerpos indígenas y sus gestos los que definen la composición, dotando de sentido al paisaje que les sirve de marco. Sin duda hay relaciones buscadas y establecidas entre ambos elementos, pero el discurso que él ensaya no es meramente ecológico sino ante todo étnico y cultural.

Por cierto dos láminas de *Vues des cordillères* parecen ofrecer semblanzas excepcionales de indios de Michoacán, en primer plano y de cuerpo entero. La lectura del texto, sin embargo, deja en claro que los modelos para tales figuras no fueron los nativos mismos sino sus tallas de madera, remitidas por el autor a la reina de Prusia. Esta las habría hecho reproducir y sobre ese dibujo basa Humboldt el de su libro, antes que sobre sus propias observaciones, más interesadas en el paisaje que en quienes lo habitaban. El título de ambas ilustraciones es *Costumes des Indiens de Méchoacan* (*Trajes de los indios de Michoacán*), y sobre ese tema se concentra el comentario que las acompaña, abundando en detalles sobre la fibra vegetal con que se elaboraban tales ropajes.

Al observar las láminas, concluye el autor, «uno queda impactado por la extravagante mezcla (*mélange bizarre*) de la antigua vestimenta indígena con los trajes introducidos por los colonos españoles». La frase proyecta resonancias sobre el *Habitante de las cordilleras*, como aún más significativamente lo hace el hecho que las figuras representadas en esas estampas posean rasgos bastante occidentalizados, e incluso una de ellas (fig. 19) exhiba barba y bigote. Lo interesante, en todo caso, sería cómo Laso logró procesar esta posible influencia derivando su carácter meramente ilustrativo hacia una clave alegórica.

Efectivamente, es dudoso que el pintor peruano ignorara estas *Vues des cordillères*, tan célebres y comentadas en la época. Sobre todo considerando que sus primeros estudios artísticos los realizó en Lima con el quiteño Javier Cortés, quien trabajó para Humboldt como dibujante. De hecho, es tentador pensar en el *Habitante de las cordilleras* como otra respuesta -aún más incisiva que las *Pascanas*- a la concepción del explorador alemán. Ello va sugerido en el propio título, desde su apropiación del término geográfico: es como si Laso se hubiera propuesto pintar el habitante *ausente* en la imagen europea de las cordilleras consagrada por Humboldt. Lo que ahora se margina de la representación -hasta el punto de desaparecerlo- no es al indio sino al paisaje antes hipostasiado (las vistas, ese término tan elocuente). La figura humana ocupa un primer plano absoluto. Y en sus manos la arqueología adquiere un sentido contemporáneo.

Este último es un detalle fundamental. La atención que Humboldt niega a las presencias vivas del presente la derrocha sobre las ruinas monumentales del pasado, aunque las considera rudas y sin interés estético. Su propósito es ubicarlas en relación de analogía con las «vistas pintorescas»²⁹. Al igual que las huacas peruanas,

²⁹ «[...] no puede desconocerse que el clima, la configuración del suelo, la fisonomía de los vegetales, el aspecto de una naturaleza

el teocali de Cholula es definido como un «monte hecho a mano» cuya impresión lejana es la de «una colina natural cubierta de vegetación»³⁰. La lámina correspondiente (fig. 20) muestra la pirámide desde su lado más conservado, pero aún así mimetiza sus formas con el horizonte grandioso de montañas, mientras Humboldt y Bonpland -impecablemente vestidos, elegantemente posados- señalan y conversan. Recostado a sus pies, un indígena de sexo indefinido observa pasivo la escena. Pasivo pero no gratuito: su cuerpo yacente y casi desnudo establece otro eco con el perfil de los cerros al mismo tiempo que destaca con su diferencia el de los europeos³¹.

Cultura nativa asimilada a naturaleza «de un modo que garantiza el status inferior de la América indígena», según el resumen que Pratt³² ensaya no de estos grabados sino del texto que los introduce. El argumento precisa de algunos matices: «el príncipe que escogió este sitio no era insensible a las bellezas de la naturaleza», escribe Humboldt al describir el paraje donde se ubica Inca-Chungara; «él pertenecía a un pueblo que no tenemos

risueña o salvaje, influyen en el progreso de las artes y el estilo que distinguen a sus producciones; *influencia más sensible a medida que el hombre se encuentra más apartado de la civilización* [...] Preciso es para conocer el origen de las artes estudiar los accidentes del sitio que las ve nacer. Los únicos pueblos en que hallamos monumentos dignos de notar son montañeses, que aislados en la región de las nubes, sobre las más elevadas mesetas del globo, en medio de volcanes cuyos cráteres están siempre rodeados por perpetuos hielos, no admiran en la soledad de estos desiertos sino lo que interesa a la imaginación por la magnitud de las masas; y así señalan sus obras el sello de la *salvaje naturaleza de las Cordilleras*». Alexander Von Humboldt, *Sitios de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América*, Buenos Aires, Solar/Hachette, 1968, pp. 10-11. El énfasis es mío.

³⁰ *Ibid.*, p. 17.

³¹ Lamentablemente aquí sólo he podido reproducir la versión algo modificada que se publica en la edición popular de *Vues des cordillères* (1814). En ella desaparece la figura indígena, mientras que Humboldt y Bonpland asumen poses más naturales.

³² Mary Louise Pratt, *op. cit.*, pp. 133-135.

el derecho de llamar bárbaro»³³. De igual manera considera que la cultura mesoamericana alcanzó en el siglo décimo un desarrollo superior al de todo el norte de Europa. Pero la referencia es a una grandeza extravagante y exótica: al describir para los europeos la pirámide de Cholula, Humboldt explícitamente se identifica con Herodoto presentando el templo bárbaro de los babilonios a los civilizados griegos. Y en todo caso se trata de una grandeza perdida, difícilmente reconocible en la imagen que se ofrece de sus herederos. «Los lazos entre las sociedades que se arqueologizan y sus descendientes contemporáneos permanecen absolutamente oscuros, de hecho irrecuperables», observa nuevamente Pratt. Allí donde el tratamiento del paisaje desterritorializa a los pueblos indígenas, la perspectiva arqueológica los *deshistoriza*, enajenándolos de su propio pasado y de las aspiraciones y reclamos que sobre esa base pudieran construir. «La imaginación europea produce sujetos arqueológicos separando a los pueblos no-europeos contemporáneos de sus pasados precoloniales, incluso coloniales. Revivir la historia y la cultura indígenas como arqueología es revivirlas como muertas. El gesto simultáneamente las rescata del olvido europeo y las reubica en tiempos idos»³⁴.

Una actitud también frecuente entre algunos criollos peruanos, y eventualmente puesta de manifiesto por la consagración otorgada a obras como los *Funerales de Atahualpa* de Luis Montero, sobre la que más adelante nos detendremos. La opción de Laso es precisamente la contraria. Iluminar la presencia reprimida del pasado en el presente, evocar en sus ruinas las latencias contenidas. Despertarlas.

Lo arcaico y lo porvenir

Esta idea subvertida del pasado lleva la marca de una fuente hoy bastante olvidada pero decisiva en la confor-

³³ *Ibid.*, pp. 113-114.

³⁴ *Ibid.*, p. 134.

mación de cierta imagen decimonónica de los tiempos prehispánicos. Se trata de *Antigüedades peruanas*, la excepcional obra de 1851 publicada por Mariano Eduardo de Rivero y Juan Diego de Tschudi en Viena. El trabajo es en esencia responsabilidad del primero de los nombrados, pero el enorme costo de su edición le obligó a solicitar el apoyo del sabio europeo, incorporándolo al proyecto. Además de respaldo económico, Tschudi parece haber contribuido con algunas precisiones eruditas, pero no cabe duda que la perspectiva ideológica corresponde fundamentalmente a la mentalidad criolla de Rivero.

«No era solo nuestro objeto dar una descripción de las ruinas de edificios suntuosos, tristes reliquias de grandeza y poder del imperio de los Incas, de sus ídolos y artefactos encontrados en las huacas y túmulos», explica el prefacio, «sino el cuadro de una nación sumamente interesante por su historia trágica»³⁵. También por el valor paradigmático adjudicado a su organización social. Los autores reconocen la falta de libertad en el Tawantinsuyo, así como su relativo atraso técnico, pero le adjudican una clara superioridad política. «La nación tal vez mas culta del Nuevo Mundo, y seguramente la más distinguida por su carácter», es además la que en su organización interna «había resuelto muchos problemas que actualmente ocupan las más vigorosas mentes europeas». Y en esa medida se ofrece como un modelo alternativo -aunque enigmático- al que los criollos tendrían acceso privilegiado a través del estudio de sus monumentos (etimológicamente: *memoria*). Fragmentos de una antigüedad cuyas ruinas arrojan vislumbres del futuro deseado.

La distancia que aleja esta perspectiva de la ofrecida por Humboldt queda resumida en una de las impresionantes láminas del atlas adjunto al texto principal (fig. 21). Se trata de una vista, panorámica y grandiosa,

³⁵ Mariano Eduardo de Rivero y Juan Diego de Tschudi, *Antigüedades peruanas*, Viena, Imprenta Imperial de la Corte y del Estado, p. VII.

del valle de Pachacámac. En abierto contraste con las ilustraciones ya discutidas, como las de la pirámide de Cholula o los géiseres de Turbaco (fig. 16, 20), es la cultura misma la que aquí se ofrece como espectáculo, integrando las presencias naturales al protagonismo de los restos arqueológicos. El mar, los cerros, tres islas, pierden definición gráfica para priorizar el paisaje de ruinas. Más revelador aún, el cuerpo erguido y frontal que abarca al conjunto con su gesto indicativo es el de un indígena vestido a la usanza prehispánica, mientras un personaje blanco escucha, absorto y reclinado, de espaldas, casi sumiso, la lección que le llega del pasado. Y es a los pies del nativo que yace algo parecido a un libro (fig. 22).

Una y otra figura se ven simbólicamente separadas por una grieta que sin embargo no llega a quebrar el muro de adobe sobre el que ambas se encuentran ubicadas. ¿La conquista como una fractura por reparar, una comunicación por restablecer entre los antiguos indios y los criollos actuales? La posibilidad de un vínculo secreto entre lo arcaico y lo porvenir. Así lo sugiere el propio texto, sobre todo ese romántico pasaje en que Rivero descansa de sus fatigas arqueológicas meditando sobre el esplendor destruido por los conquistadores mientras contempla las ruinas de Chavín. Por supuesto el explorador ignora que años después se le atribuiría a esa cultura un papel fundacional en el desarrollo de la civilización andina. El azar no existe, sin embargo, y es en ese preciso paraje que Rivero establece una comunicación metafísica con el espíritu de los antiguos. Las lajas sobre las que reposa se encuentran «gravadas con ciertos signos, ó diseños que no pude descifrar», pero su sentido contemporáneo le (nos) es revelado en la forma de una voz ancestral que surge de los túneles sagrados para formular un reclamo histórico.

Es un reclamo similar el que atraviesa y anima un proyecto como el de *Antigüedades peruanas*. Más allá de su evidente vocación científica, la arqueología queda en él entendida no como un quehacer erudito sino

vivificante. El pasado cataliza el presente. Más allá de las reconocidas limitaciones del imperio incaico, Manco Cápac habría echado los cimientos de un orden social y espiritual que abre el camino para el acceso de los pueblos andinos al goce de la libertad racional. La llegada de los españoles frustra ese proceso, pero su realización es una tarea actual inspirada en el ejemplo de cierta imagen de la antigüedad peruana que se idealiza casi en los términos de un clasicismo propio. Una voluntad política que se insinúa a lo largo de todo el libro hasta quedar explícitamente asumida en esas conmovedoras líneas finales que bien ameritan ser largamente citadas:

«Pueda esta publicación sacar de su letargo á la juventud peruana, puedan nuestros desvelos avivar su entusiasmo y hacerles comprender que el polvo que pisan, latió, vivió, sintió, pensó en otro tiempo; que la justicia debe llegar tarde, ó temprano para todo individuo, ó pueblo; que Babilonia, Egipto, Grecia y Roma no son los únicos imperios que merecen servir de pábulo a una imaginación generosa; que á sus piés yace una civilización naufragada, petrificada como Niobe en su noble quebranto; que huellan distraídos una mina arqueológica no ménos rica y opulenta que las celebradas minas de oro y plata de su país, y como estas, apénas cubiertas de una ligera capa de arena; que miles recuerdos líricos, que innumerables efectos dramáticos, que los mas sabios consejos políticos y morales, deben brotar de un orbe fallecido, pero galvanizado por el estudio y entusiasmo artístico. Pueda sobretodo comunicarse su ardor y dominar la opinión, esa reina del mundo, esa corriente impetuosa que debe arrastrar á los gobiernos para que con sus subsidios, autoridad moral é innumerables medios, emprendan la obra gigantesca de la regeneración del pasado. ¡Dichosos nosotros si coronados fuesen nuestros labores, viendo asociarse á los sabios y

artistas bajo la dirección de un gobierno inteligente, activo y paternal, como el de los Incas, hijos del Sol, y salir la civilización peruana del polvo que la cubre, como Pompeya y Herculano, en estos últimos tiempos, de la lava que por tantos siglos las sepultaba!»³⁶.

Un capítulo más en la siempre renovada historia de la utopía andina. Pero un capítulo criollo: en *Antigüedades peruanas* el indígena contemporáneo es una virtual ausencia, un vacío cubierto por la figura del criollo que se asume como heredero de la gran tradición perdida. Allí están, para demostrarlo, ilustraciones como la ya presentada, y esa reveladora insistencia con que se emplea el posesivo en primera persona para aludir a «nuestros Incas». No es entonces tan sorprendente el que la obra de Rivero y Tschudi ejerciera una influencia sensible dentro de los sectores ilustrados de la opinión pública peruana. El libro es motivo de frecuentes citas en la literatura de la época, mientras *La Revista de Lima* publica una biografía de Rivero y lo menciona junto con Humboldt como una de las fuentes principales para la *Historia antigua del Perú* de Sebastián Lorente³⁷. Esta combinación de referencias es la que también parece actuar en Laso, de un modo más críptico pero más creativo³⁸.

Antigüedades peruanas fue presentada en la misma Exposición Universal en que se exhibió el *Habitante*

³⁶ Mariano Rivero y Juan Diego Von Tschudi, *op. cit.*, p. 309.

³⁷ José Casimiro Ulloa, Bibliografía. *Historia antigua del Perú é Historia de la conquista del Peru*, por Sebastián Lorente, en: *La Revista de Lima*, T. VI, Lima, ¿1862?, pp. [253]-263.

³⁸ Hay sin duda discrepancias entre el artículo *Algo sobre Bellas Artes* de Laso y el capítulo que al mismo tema le dedican Rivero y Tschudi, pero también interesantes puntos de contacto. Entre ellos la ya mencionada comparación de la cerámica andina con la etrusca y la egipcia, además de la valoración de un mismo huaco qosqueño en el que se representa a un hombre dormido. Laso, «Algo sobre bellas artes»..., *op. cit.*, p. 78; Rivero y Tschudi, *op. cit.*, p. 227.

de las cordilleras. Es altamente probable, sin embargo, que Laso tuviera conocimiento anterior de tan significativo y reputado trabajo, como lo sugiere el hecho crucial -pero hasta ahora ignorado- de que en el atlas de Rivero y Tschudi se incluya una muy explícita representación del prisionero moche con sus genitales atrapados por la serpiente (fig. 23). «Ignoramos la significación de este emblema», escriben los autores después de ofrecer una descripción detallada del huaco, al que llaman «Conopa», vinculándolo así con las «deidades de familia» o «dioses domésticos»³⁹ discutidos en el texto⁴⁰.

Un error que, sin embargo, hace aún más sugerente el que Laso haya escogido representar precisamente ese tipo de vasija, como también lo hace el que ella y otra reproducida en la misma lámina sean consideradas entre «las obras de barro mas perfectas, y que atestiguan los progresos sucesivos en la plástica (prehispánica)»⁴¹. Pero lo decisivo para nuestra argumentación es que esta segunda pieza, estratégicamente ubicada junto al «cautivo», muestra una mujer de cucullas y con las piernas agresivamente abiertas, exhibiendo un gran oficio en el bajo vientre, lo cual «hace suponer que está dando á luz una criatura» según la interpretación de Rivero y Tschudi (fig. 24)⁴². A pesar del recato con que en ambos casos se expresan, la disposición de los grabados esta-

³⁹ Rivero y Tschudi, *op. cit.*, pp. 166 y 167.

⁴⁰ «Bajo el nombre colectivo de Conopa, ó Chanca, significaban los Peruanos todas las Deidades menores adoradas solo por las familias é individuos» (Rivero y Tschudi, *op. cit.*, p. 168). La siguiente es la descripción completa del huaco: «Lámina XXIV. Conopa, figurando un Indio Orejon, sentado con sus piernas cruzadas. Lleva en la cabeza una especie de gorra, tiene la nariz aguileña, la boca cerrada y las facciones muy marcadas, dando á la fisonomía un carácter severo. Del cuello sale una culebra enroscándose sobre el pecho, costado y pierna izquierda, y la cabeza va á colocarse en las partes genitales. Ignoramos la significación de este emblema». *Ibid.*, p. 320.

⁴¹ *Ibid.*, p. 227.

⁴² «Conopa representando una muger, cuya cabeza está ceñida con una soga, y sus extremidades caen sobre el pecho. En las orejas lleva argollas y en el cuello una especie de collar. La postura particular en que se halla hace suponer que está dando á luz una criatura;

blece densas relaciones entre las dos imágenes y sus sentidos aparentemente encontrados de castración y parto⁴³. Hasta el punto que la propia figura de la mujer gestante podría ser leída como la de un hombre mutilado. Ciertos rasgos formales hacen pensar que Laso tomó como modelo al huaco mismo antes que a su reproducción en *Antigüedades peruanas*. Así también lo sugiere el que en *Algo sobre Bellas Artes* (1859) haga alusión a un número reiterado de vasijas similares a las que él habría tenido acceso. Pero no cabe duda que tal yuxtaposición de imágenes en la obra de Rivero debe haber actuado poderosamente en su interés por estas piezas. El atlas incluye también la representación de dos esculturas de origen Muisca (Colombia) en posiciones bastante aproximadas a las del personaje retratado por Laso: ambos sostienen sobre sus vientres cabezas cercenadas, una de ellas en la forma de un cuchillo ceremonial (figs. 25, 26). La decapitación es, por supuesto, una de las simbolizaciones arquetípicas de la castración. Se completa así una cadena de asociaciones en la que el *Habitante de las cordilleras* evidentemente se inserta, quizá de un modo más consciente que el admitido en la apertura de nuestro trabajo. En todo caso quedan confirmadas las

así se infiere por la expresión de la fisonomía que indica un vehemente dolor". Ibid., p. 320.

⁴³ El recato se manifiesta también en el texto principal, donde a pesar de la alta valoración que se le da a estos huacos, sólo se alude a «sus caras muy expresivas» omitiéndose toda consideración de sus cuerpos, tan sexuales y atormentados; *ibid.*, p. 227. En otros casos se llega a la censura explícita, como cuando se habla de cierto ceramio «que representa á un hombre y una muger en postura tan lúbrica y tan cínica, que no hemos juzgado conveniente publicarla en nuestro Atlas, ofreciendo además sólo la expresión voluptuosa de la cara del hombre un interés artístico»; *ibid.*, pp. 227-228. Aquí interesa recordar que el concepto moderno de pornografía, incluso la palabra misma, fueron contruidos en la Europa del siglo XVIII para nombrar y reprimir muchas inquietantes piezas descubiertas en las excavaciones de Herculano y Pompeya. El Museo Borbónico de Nápoles optó por guardarlas en un recinto de acceso restringido, como por cierto también lo ha hecho el Museo Larco Hoyle de Lima con obras prehispánicas similares. Restos antiguos que irradian perturbaciones modernas.

fantasías y ansiedades allí intuidas. La mirada cifrada que dota a una mutilación genital de connotaciones uterinas y fecundantes. También la fuerte carga de ambivalencia sexual que atraviesa toda la obra, potenciando *-libidinizando-* otros niveles de significación.

Principal entre ellos, el de un pasado concebido como presente y como *presencia*, fuerza actuante y perturbadora. En muy diversos niveles. No es necesario forzar demasiado la vista para percibir en varios indígenas de las *Pascanas* un eco de las sobrecogedoras momias reproducidas en las primeras cuatro láminas del mismo atlas (figs. 27-30). Unos y otras, además, se relacionan fácilmente con la cerámica del cautivo (alguna de las momias lleva una sogá al cuello). En efecto, hay una deliberada coincidencia entre la posición acucillada del prisionero prehispánico y la de los indios contemporáneos de Laso, que se aproxima también a la fetal del fardo funerario, figura por excelencia de lo reprimido pero latente⁴⁴. Además el hecho que la vasija no establezca otra relación con los demás personajes que no sea la de su forma análoga le da un carácter aún más emblemático y misterioso, casi una visualización de energías soterradas. No arqueología sino *historia viva*.

Estamos nuevamente ante una efectiva inversión de los términos planteados por Humboldt, pero además ante un desarrollo peculiar de la invocación de Rivero. «La obra gigantesca de la regeneración del pasado» es asumida por Laso en su sentido más radical y estricto. También el más político: la antigüedad recuperada en sus restos actuales y vivos, aunque amortajados. Los indios.

⁴⁴ En la lengua quechua una misma palabra *-malki-* sirve para designar tanto al fardo como al feto y la semilla. Pero nuevamente podemos encontrar algunas de esas asociaciones ya sugeridas en el texto de Rivero y Tschudi. Allí se cita un informe de Miguel Mesia, prefecto del Departamento de Amazonas en 1843, quien al describir el hallazgo de unas momias explica que sus cuerpos había sido doblados «á la manera que habitamos en el vientre materno á los cuatro meses de nuestra formación»; *ibid.*, pp. 275-276. Nótese, otra vez, la identificación implícita en el uso del posesivo en primera persona.

Podría discutirse el grado de mistificación ideológica que aquí opera, pero difícilmente su vocación de compromiso, el sutil y decisivo modo en que la inquietud social disloca la mirada arqueológica y su pretendida neutralidad científica. Un entrelazamiento peculiar, pero no necesariamente solitario. En otro aleccionador contexto -el comentario a los libros históricos de Lorente-Casimiro Ulloa habla del «aire de vejez» que supuestamente caracteriza «la fisonomía de ciertos indígenas», y las teorías que ello ha motivado sobre un origen del hombre americano anterior al del europeo. La explicación del crítico es más práctica y política, aunque no por ello menos poética: «estas ruinas de la humanidad no han sido la obra gradual y lenta del tiempo que gastará un día las razas como gastará la tierra, sino la obra impía y violenta de los hombres, el triste sello de la servidumbre, tan fatal á la organización como á las dotes del espíritu»⁴⁵.

Palabras que hasta cierto punto podrían leerse como un correlato literario de las figuras indígenas de Laso, de su significativa identificación con paisajes erosionados y huacos emblemáticos que confunden las señas de su antigüedad ruinosas con las de la castración. La diferencia está en la imagen ennoblecida que estos cuadros obtienen de todo ello. Casi la realización artística de ese pasaje en que Rivero vincula la conciencia de un pasado grandioso con el imperativo de un futuro redentor. Aquel llamado, en un solo aliento, a «comprender que el polvo que pisan, latió, vivió, sintió, pensó en otro tiempo; que la justicia debe llegar, tarde, ó temprano para todo individuo, ó pueblo». Denuncia y demanda que las *Pascanas* reúnen en una misma representación, casi como esos relatos míticos que resuelven las contradicciones en el propio acto de reafirmarlas⁴⁶.

⁴⁵ José Casimiro Ulloa, *Bibliografía...*, op. cit., pp. 260-261.

⁴⁶ Ideas similares a las de Ulloa pueden encontrarse en otro significativo texto de Laso, *Croquis sobre el caracter peruano*, donde la figura «del indio melancólico y abatido» es relacionada a la explo-

La invocación de Rivero va dirigida «á la juventud peruana», pero es evidente que su destinatario concreto es el sujeto criollo, quien sin duda es también el *lector ideal* de la pintura de Laso. Este último logra, sin embargo, introducir en ese limitado campo de visión la presencia todavía marginada del campesinado nativo, el *habitante de las cordilleras*. A diferencia de *Antigüedades peruanas*, su obra nos ofrece la primera reflexión artística sobre el conflictivo lugar que lo indígena *contemporáneo* ocupa en el imaginario criollo, en su autodefinición como tal. Un espacio donde lo *indio* actúa no sólo como alusión histórica o cultural sino fundamentalmente como categoría simbólica. Y fantasmática.

El retorno de lo reprimido

La modernidad de Laso no radica tanto en sus propuestas estrictamente plásticas como en el uso ampliamente cultural -y político- que hace de ellas. También, sin embargo, en su dimensión más íntimamente perturbadora. Páginas atrás aludimos a la personalidad del pintor como atravesada por la represión y la ansiedad. Podríamos igualmente haber hablado de la culpa. Un sentimiento que en el Perú entrelaza problemas de sexo, raza, clase. Elocuente en algunos de estos aspectos es la *Historia de Manuquita*, el relato autobiográfico y por momentos arguediano que Laso⁴⁷ hace de un robo infantil en la familia, del que se siente «cómplice pasivo». Se trata de un rosario enojado (justamente un rosario) sustraído de su casa por un compañero de escuela que lo intimida para comprometer su silencio. La sospecha, por supuesto, no cae sobre ninguno de los dos sino sobre una niña

tación y el olvido sufridos en manos «de sus patrones tiranos, y de una sociedad que desconoce»; en: *La Revista de Lima*, Tomo II, Lima, 1860, pp. 303-315.

⁴⁷ [Francisco Laso] El Barón de poco me importa, *Aguinaldo para...*, op. cit.

indígena a la que el pintor se refiere con amarga ironía como «un mueble ó animal que un diputado ó subprefecto había regalado a mi hermana»⁴⁸. Severamente torturada, la inocente termina por asumir el delito no cometido, «y esa confesión pesa sobre mí como fatal sentencia», escribe Laso; «esta ejecución ha sido uno de los puntos marcantes de mi vida... que siempre me atormenta y... que jamás puedo olvidar». Con apenas seis años de edad, «yo tenía conciencia de mi crimen»: tolerar en silencio la injusticia y ser parte de la sociedad que prospera en ella. Conciencia atormentada sobre la que se proyectaría todo otro orden de culpas, generando una estructura que encuentra expresión creativa en la actividad artística y la política, en el complejo entrelazamiento de ambas alternativas⁴⁹.

Efectivamente, mucho de la obra -y vida⁵⁰- de Laso podría ser interpretado desde las sugerencias proporcionadas por ese relato casi terapéutico y su necesidad quizá compulsiva de contarlo, aunque bajo la reveladora protección de un seudónimo. Sugerencias enriquecidas por las de sus demás textos y cuadros. La misteriosa amistad que mantuvo con el pintor francés Damery, las siempre frustradas tentativas amorosas, la recurrencia del referente onírico, las evidentes dificultades para llevar a su culminación muchas de las pinturas iniciadas, sus calladas insinuaciones...

Los comentaristas de la célebre *Santa Rosa* (Municipalidad de Lima, fig. 12) generalmente no pueden

⁴⁸ Énfasis del autor.

⁴⁹ La historia termina con los vanos intentos de ubicar a la víctima por parte de un Laso ya adulto y acosado por los remordimientos. Sólo logra enterarse que tanto ella como su hijo han muerto.

⁵⁰ «Lazo era la personificación de esos hombres que se consagraban por completo á los demás. Cuando su infatigable actividad no se ejercitaba en los asuntos públicos, se le veía solícito en las casas de misericordia de la Beneficencia de Lima, se le veía solícito, ocuparse de clamar las angustias de los que fueron sus amigos, de auxiliar á los pobres, en general, de hacer el bien». Federico Torrico, «Francisco Laso», en: *El Nacional*, año IV, N° 1175, Lima, 18 mayo de 1869.

evitar aludir a la carga pictórica y expresiva concentrada en sus manos, pero sin explicitar cómo ellas dibujan una alusión genital en la precisa zona del cuerpo sobre la que el *Habitante* sostiene al cautivo castrado⁵¹. Perturbación acentuada por la figura equívoca del niño Jesús hacia el que la santa dirige una mirada delicadamente ansiosa: parte de la reprimida tensión sexual que anima al cuadro vinculando sus formas con el éxtasis contenido que en él se procura representar. No deja de ser significativo que aquí la joven esposa del artista le haya servido de modelo. Ya Ugarte Eléspuru⁵² ha observado cómo en el autorretrato de 1867 (fig. 15) la presencia del pintor se ve desdibujada y sombría, en contraste con la semblanza de su mujer que en la misma obra ocupa un privilegiado primer plano «con sus rasgos enérgicos y hasta algo altaneros, casi autoritarios. Es la imagen de la matrona, segura de sí misma y de su posesión»⁵³. Acaso un eco -aunque muy lejano- de la actitud en la imagen ya citada de *La Justicia* (fig. 5), severa y «masculina» hasta en la inusual y connotativa disposición de sus atributos: espada erguida sobre el bajo vientre, con la balanza y sus platos ovalados colgando informes de ella⁵⁴.

Evidencias de este tipo podrían seguir acumulándose. Nada de todo ello importa demasiado, sin

⁵¹ «Suprimamos a su *Santa Rosa*, consumida por la emoción religiosa, la fisonomía, y toda la intención del artista persiste en la deformación ascensional del cuerpo; pero bastaría sólo la expresión de las manos, divinamente estilizadas, para penetrar en el pensamiento íntimo del autor» (Guillermo Salinas Cossío, *Apunte crítico*, en José Flores Aráoz, *Catálogo de la...*, op. cit., s.p.).

⁵² Juan Manuel Ugarte Eléspuru, op. cit., p. 117.

⁵³ Carlos Raygada, «Comentario a la exposición retrospectiva de Francisco Laso», en: *El Comercio*, 1937, supo ver algo similar. También Luis Eduardo Wuffarden, en un breve párrafo explicativo que acompañó a la obra cuando hace unos pocos años se la expuso en la Galería Pancho Fierro de la Municipalidad de Lima. Los enemigos de Laso no titubearon en hacer escarnio público de él por supuestamente vivir de las rentas de su esposa.

⁵⁴ En el emotivo artículo que le dedica a Damery -tan cargado de insinuaciones como de silencios- Francisco Laso, evoca las conver-

embargo, si no es puesto en relación con el contexto que le da un sentido más amplio, menos anecdóticamente personal. Aquél sobre el que el propio Laso proyecta sus conflictos íntimos iluminando así zonas de penumbra en la renaciente conciencia criolla. Aunque probablemente real, su autobiográfica «Historia de Manuquita» corresponde a un *topos* bastante generalizado en la cultura republicana y subsistente hasta nuestros días. *No era ella*, un cuento de Juan Vicente Camacho (1862) publicado precisamente en *La Revista de Lima*, describe un caso similar de robo infantil y tormentos infligidos sobre la sirvienta india, esta vez hasta el extremo de provocarle la muerte. Finalmente queda claro que el hurto fue cometido por uno de los propios hijos del verdugo⁵⁵. El narrador aprovecha para denunciar tanto las antiguas formas del tributo indígena como el mantenimiento del trabajo doméstico forzado, especialmente por el abuso que se le suele reservar a las así empleadas: «¿Has tenido, oh lector benévolo, o tienes en tu casa una cholita para el servicio? Si la tienes, es muy probable que para enseñarla al manejo doméstico hayas empleado el elemento del azote, y logres con tan eficaz medio hacerle perder la

saciones privadas donde el francés juzga sus obras con palabras «inflexibles como la espada de la justicia». Arbitraria o no, la asociación con el cuadro del mismo tema es inevitable; «Un recuerdo», en: *La Revista de Lima*, Tomo III, Lima, 1861

⁵⁵ *Revista de Lima*, vol. VI, Lima, 1862, p. 469. No parece haber aquí ningún elemento de exageración literaria, como tristemente lo demuestran prácticas que aún hoy se dan en el país. Para el siglo pasado, Carlos Aguirre (*The penitentiary and the «Modernization» of penal justice in nineteenth-century Peru*, Minnesota, University of Minnesota, Institute of International Studies, Third year workshop, working paper, N° 7, may. ms., 1992) ha encontrado historias parecidas entre las causas criminales preservadas en el Archivo General de la Nación. Como la de Ramona, una «cholita» de apenas doce años de edad a quien se le golpeó brutalmente durante siete horas seguidas por el supuesto robo de doce reales. «Dale duro que no siente», exclamaba la esposa del victimario hasta lograr su muerte. La señora le comentaría luego a su vecino que de no haber terminado así, tendrían que haberla apuñalado, pues «ése es el modo en que los cholos deben ser castigados».

vergüenza para que en su mayor edad sea una víctima más de esa vorágine espantosa que se llama prostitución». Las aguas turbias de la sexualidad asociadas al régimen doméstico de un orden social infame.

La relación podía llegar a ser aún más densa. Como en los numerosos relatos de relaciones ilícitas entre sacerdotes y jóvenes indias, cuya versión legendaria -el Manchaypuito- daría motivo a una de las composiciones más ambiciosas de Laso. Pero aún más elocuente es la tortuosa historia familiar narrada en *Si haces mal no esperes bien*, de Juana Manuela Gorriti (1861), donde un joven peruano se casa, sin saberlo, con su media-hermana mestiza, producto de la violación de una indígena por parte de un militar. A los cinco años de edad ella es raptada por su propio padre, quien ignorando el parentesco la envía a Lima como regalo para su mujer, «mi hermosa Pepa, esa malvada, que se divierte en dar torturas á las almas». Pero cerca a Chacabayo un grupo de bandoleros asalta a los encargados de entregar a la muchacha y ella es finalmente recogida por un botanista francés, cuyas palabras ante semejante hallazgo adquieren un sentido adicional en el contexto de nuestro trabajo: «Completé, a fe mía, mi bagaje de naturalista. Traigo en mi maleta el reino vegetal y el mineral. He aquí el animal. ¡A Francia, pues!». Años después el hijo del oficial viaja a París, donde finalmente queda fascinado por una joven melancólica que no recuerda su infancia y a la que desposa.

El final no es feliz, y el interés político de *La Revista de Lima* en este tipo de historias ya ha sido provechosamente analizado por Efraín Kristal⁵⁶, el cuestionamiento moral de corte indigenista forma parte de la denuncia generalizada que los intelectuales vinculados al sector criollo más modernizante (*la elite exportadora*) hacen del orden latifundista tradicional (*feudal* lo llama Kristal). La figura del indio en estos textos sería ante todo una especie de arma retórica y hasta dema-

⁵⁶ Efraín Kristal, *op. cit.*.

gógica en la pugna interna entre distintos grupos dominantes. Literalmente, «el indio visto desde la ciudad», para decirlo con la explícita frase que da título a dicha tesis.

El argumento se sostiene y es sin duda útil a la hora de organizar la reflexión, pero resulta inadecuado para explicar la complejidad de los procesos más íntimos y profundos que esa circunstancia mayor entraña. Así lo demuestra la densa trama que, en cuentos como el de Juana Manuela Gorriti, trasciende el enjuiciamiento político. Este se encuentra sin duda presente, hasta el punto de formular una reivindicación explícita en boca de la madre ultrajada y desposeída⁵⁷, pero en el relato se entretejen insinuaciones aún más oscuras. Como esa preocupación obsesiva por el incesto, sugerida incluso en los sentimientos que vinculan al joven protagonista con su otra -y reconocida- hermana. «Tú me amaste siempre con la temura protectora de un padre y la galantería exquisita de un amante», le escribe ella a París. Y el recuerdo de esa pasión reprimida lo lleva a enamorarse de la misteriosa mujer que cree hija de un científico. «Te es parecida de una manera sorprendente y extraña» le explica a su hermana legal, en una frase que inconscientemente alude tanto al parentesco como al mestizaje. Dos categorías que se articulan y confrontan en cualquier proyecto de nación para el país fracturado.

Es esa dialéctica traumática la que pareciera gobernar, en algún punto al menos, el espíritu de *Si haces mal no esperes bien*. La tentación endogámica del incesto podría relacionarse con la fantasía criolla de un Perú exclusivamente blanco. La alternativa es el encuentro con el *otro*, pero la violencia original de la conquista y su repetición patológica arrastra ese esfuerzo hacia formas

⁵⁷ «Dicen que nuestros padres, poderosos en otro tiempo, reinaron en este suelo que nosotros pagamos tan caro; y que los blancos, viniendo de una tierra lejana, le robaron su oro y su poder. No sé si es eso cierto; pero ahora que somos pobres, ahora que nada pueden ya quitarnos, nos roban nuestros hijos para hacerlos esclavos en sus ciudades». Juana Manuela Gorriti, «Si haces mal no esperes bien», en: *La Revista de Lima*, Vol. IV, 1861, p. 157.

encubiertas del tabú. Desembocan así en tragedia los intentos del amor por instaurar un nuevo orden simbólico, una nueva e híbrida legitimidad. Ese mestizaje que torna misteriosamente bella a la niña va acompañado por los signos precoces de la tuberculosis que al acentuar su atractivo actúa una y otra vez como instrumento de la fatalidad⁵⁸. Lo haría también al obligarla a buscar remedio en la sierra, donde encuentra su identidad -la madre indígena- y con ella el destino trágico que espera a toda la familia.

Las metáforas son tan evidentes como irresueltas. Su complejidad escapa la engañosa transparencia de la moraleja contenida en el título. Como escapa también a cualquier reduccionismo. Para comprenderlo así es necesario hurgar más allá de los reordenamientos económicos que fragmentan el consenso político criollo. Se torna preciso mirar además las otras fuerzas que ese proceso libera y transforma. Las subjetividades, los anhelos y fantasmas que se infiltran por entre las grietas de aquel orden fisurado. El flujo libidinal que saca a la superficie imaginarios soterrados, promiscuamente alternando códigos sexuales, raciales, sociales. El retorno de lo reprimido⁵⁹.

⁵⁸ «Tenía en sus morenas mejillas esa palidez aterciopelada que se adora en Francia, y que en Lima alarma tanto la temura de las madres». *Ibid.*, pp. 148-149.

⁵⁹ Podría pensarse que el de Juana Manuela Gorriti no es un caso representativo, dado su origen argentino. Todo lo contrario. Juana Manuela nació en la provincia andina de Salta, de donde casi púber pasó a La Paz casándose tiempo después con Manuel Isidoro Belzú, ese caudillo boliviano singularizado por el radicalismo de su prédica populista y antioligárquica. Vivió luego en Arequipa y llegó a radicar en la capital peruana durante treinta años, los más fecundos e importantes de su existencia. Allí presidió animadas tertulias, y consolidó una reputación literaria que la consagró en varios países, pero sobre todo en esa progresía limeña cuya sensibilidad se sentía expresada por su obra. Así lo manifiestan no sólo las publicaciones e incesantes muestras de aprecio, sino el respetuoso silencio que se mantuvo sobre su tempestuosa vida privada, matizada por una sexualidad altamente irregular para la época: adulterios durante su matrimonio, amoríos secretos tras enviudar, hijos naturales... Se habló

Una belleza nueva

En el centro de esta perturbación se encuentra la figura traumática de un mestizaje percibido no como fruto de la amorosa fusión de lo diverso sino como cifra oscura de la sujeción y el desprecio. Esa sombra colonial atraviesa la mentalidad criolla en el momento mismo en que ésta intenta iluminar una identidad republicana. Tal como lo sugiere Cecilia Méndez, la forma triunfante asumida por la nueva conciencia criolla se elabora en oposición y diferencia a lo *indio*. Lo indígena queda vinculado indefectiblemente con lo arcaico, mientras «los criollos se reservaron para sí los atributos de la modernidad»⁶⁰.

incluso de danzas rituales a la luz de la luna y cierta afición por vestir ropa masculina. Como fuere, su presencia determinante en el ambiente cultural de la época es innegable. Es muy probable que haya tratado a Laso, con cuya hermana llegó a trabajar en la redacción del semanario *La Alborada*.

Tras un olvido tan injusto como revelador, se está iniciando su reivindicación, sobre todo desde Buenos Aires. La trayectoria vital y literaria de Juana Manuela Gorriti, sin embargo, la ubica más bien en el círculo de inquietudes criollas dentro de la zona cultural andina, ampliamente entendida. Así también lo sugiere su *Cocina ecléctica*, una deliciosa recopilación de doscientos platos, «los más exquisitos que contienen las cocinas peruana, boliviana y salteña», -en: *Narraciones*. Buenos Aires, Estrada, 1958, p. LVIII-, matizada con anécdotas personales. Hasta en sus expresiones más domésticas y cotidianas, la cultura desborda y redefine las absurdas fronteras políticas impuestas por un sistema republicano malnacido. El orden cultural prevalecerá a la larga. Mientras tanto la figura de Juana Manuela Gorriti espera un mejor (re)conocimiento, desde varias perspectivas. Incluso una reivindicación feminista. (No he tenido acceso al reciente trabajo de Francine Masiello, *Between Civilisation and Barbarism*, Nebraska, University of Nebraska Press, 1992).

⁶⁰ Cecilia Méndez, «Incas sí, indios no: Apuntes para el estudio del nacionalismo criollo en el Perú», Lima, Primer Encuentro de Investigadores en Cultura «Alberto Flores Galindo», Universidad Católica, Noviembre de 1991, p. 33; «República sin indios: La comunidad imaginada del Perú», en: Henríque Urbano (comp), *Tradición y modernidad en los Andes*, Lima, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, 1992, pp. 15-41. Tal vez Cecilia Méndez generaliza un poco al ubicar la identidad criolla en las posiciones expresadas principalmente por una de sus fracciones, aunque ésta haya

La construcción de una identidad criolla es también la invención de una alteridad indígena. No se trata, empero, de una construcción homogénea y sin resquicios. Es lo que se desprende de nuestra lectura del *Habitante de las cordilleras*. Más explícito aún es el contraste de opiniones en *La Revista de Lima*, cuyo espectro excede en mucho lo sugerido en los relatos hasta ahora presentados. Allí, por ejemplo, el tema de la política de poblamiento supuestamente necesaria para desarrollar al país deviene en términos que anuncian la consagración racista de frases oprobiosamente en uso hoy en día: «buena presencia», «mejorar la raza»⁶¹.

sido la dominante. También podría discutirse si esa conciencia criolla efectivamente cuaja sólo a partir de los años 1830. Sería quizá útil pensar en términos de procesos más antiguos pero en constante reelaboración. Categorías ideológicas tan cargadas como la de lo *criollo* -o lo *indio* o lo *mestizo*- difícilmente reconocen partidas únicas de nacimiento. Y su perpetua redefinición se da también en un sentido complementario, como en algunas proclamas de Túpac Amaru o en esa frase libidinalmente esperanzada con que Garcilaso dedica la segunda parte de sus *Comentarios Reales* «a los indios, mestizos y criollos del grande y riquísimo imperio del Perú, el Inca Garcilaso de la Vega, su hermano, compatriota y paisano, salud y felicidad». Frase que aún hoy moviliza, y da dolor.

Esto no invalida el interesante aporte en las reflexiones de Cecilia Méndez, a las que lamentablemente no puedo hacer justicia aquí y que, por cierto, no descartan explícitamente una visión más amplia del problema. Aún así, dado el significativo uso que hago de su argumentación histórica, tal vez no esté fuera de lugar señalar mis discrepancias con algunas de sus apreciaciones más personales. En particular, aquéllas que desfasadamente se proyectan sobre la obra de Alberto Flores Galindo, *Buscando un Inca*, leída desde una perspectiva a mi juicio insostenible y curiosamente ajena a la sofisticación que suele caracterizar el discurso de Cecilia Méndez. En este terreno sus opiniones son, más que erradas, injustas con la complejidad y matices en el pensamiento de Alberto Flores Galindo, aunque tal vez aplicables a la versión caricaturizada de él que sus detractores circulan, en términos chata y mezquinamente políticos antes que genuinamente intelectuales.

⁶¹ La introducción de «individuos inteligentes, activos, robustos, bien conformados y aun de hermosa presencia» -plantea Felipe Masías - «modificaría en su sentido provechoso, físico y moral» a la población peruana. La propuesta del articulista es promover la inmi-

Incluso José Antonio de Lavalle⁶², otro de los amigos retratados por Laso, propone un programa inmigratorio dirigido a los europeos, pues «inteligencia, civilización, robustez, energía y hermosura física se encuentran reunidos en ellos», constituyendo «el mejor elemento de civilización, de adelanto, de riqueza y de regeneración social que puede aplicarse al Perú». El articulista señala, sin embargo, que tan dignos sujetos no pueden ser destinados a jornaleros en las haciendas, por lo que admite considerar otras alternativas e inicia un instructivo juego de comparaciones entre la raza china y la negra. Si bien la primera es valorada por sus habilidades para ciertas tareas y su carácter «sumiso», la última resulta favorecida por ser «mas susceptible de mezclarse con la raza blanca ó con la indígena y de esa mezcla salen otras razas, sino tan perfectas como la caucasiana, á lo menos superiores á la etiópica y á la mongólica»⁶³. Pero finalmente el autor insiste («aunque se nos tache de cansados») en una inmigración estrictamente europea: «El Perú es un país poblado por gran variedad de razas, y cuya civilización está, por desgracia, muy lejos de ser perfecta, ¿á qué aumentar esa variedad introduciendo chinos? ¿á qué aumentar el número y la fuerza de los negros? ¿á qué por último, introducir una población que lejos de civilizar nuestras masas, las embrutezca y degrade mas? Procuremos que el elemento blanco domine en el Perú, y que su población crezca con pobladores, hábiles, inteligentes, cultos y civilizados».

gración de alemanes e irlandeses. «Apuntes para un plan de inmigración en vasta escala», en: *La Revista de Lima*, Lima, Tomo III, 1º julio de 1860, pp. 9-10.

⁶² José Antonio de Lavalle y Arias, «Crónica», en: *La Revista de Lima*, Lima, 1860, pp. [803]-811.

⁶³ «Un término medio» -agrega con generosidad señorial- «del cual han salido seres notables por la elevación de su carácter y de su inteligencia». El chino, en cambio, «dado a vicios solitarios y contranaturales, rara vez se mezcla con otras razas, y cuando lo hace, produce seres [...] que físicamente son monstruosos». Todo esto fundamentado por Lavalle exclusivamente en su «propia experiencia adquirida en el trabajo del campo».

Como se ve, la nota no tiene desperdicio y constituye uno de los documentos más interesantes en la (larga) historia del racismo peruano, entre otras razones por provenir de un contexto reputadamente progresista e ilustrado. La vocación de modernidad en los reformistas criollos arrastra un lastre de temor y desprecio a lo popular que condenaría esa esperanza al fracaso, tal como anteriormente condenó al orden surgido de la batalla de Ayacucho. Las consecuencias no dejan de perseguirnos⁶⁴.

No obstante hay una posibilidad crítica en esos grupos, una conciencia dolida que alcanza a manifestarse aunque sea en términos utópicos, más culturales que políticos. En la propia *Revista de Lima*, Laso⁶⁵ denosta ese pensamiento racista que considera ingobernable al Perú debido a su heterogénea composición étnica. Por el contrario, esta variedad asemejaría al país «con una paleta ricamente adornada con abundantes colores y variadísimos tonos (combinaciones de dos o más colores)». Se pinta mejor con cuatro colores que con uno, asegura el autor, y así como las mezclas cromáticas bien logradas exaltan las posibilidades expresivas del cuadro, «la mezcla de castas es útil, puesto que de la combinación de dos razas se tiene un producto superior á las primitivas». Fideas resucitado encontraría mejor modelo para su Venus desnuda «entre las cuarteronas de América, que en las alvas Polacas, Rusas ó Noruegas»⁶⁶.

⁶⁴ También el discurso de José Casimiro Ulloa «Crónica de la quincena», en: *La Revista de Lima*, T. IV, Lima, 1861, p. 755-muestra contradicciones de este tipo, aunque atenuadas. «Si los indios vagan como un pueblo salvaje y degradado» -reflexiona- «no puede acusarse de esto sino a los que la (sic) han reducido a este lastimoso estado, o lo mantienen en él». La solución ofrecida, sin embargo, no dista mucho de la de Lavalle: «Deseamos la inmigración, pero una inmigración moral y civilizadora: que nos traiga hábitos de orden, costumbres buenas y aún virtudes».

⁶⁵ Francisco Laso, «La paleta y los colores»..., *op. cit.*

⁶⁶ Frase que echa interesantes luces sobre cuadros como *La lavandera* (fig. 13), donde una delicada joven morena alcanza proporciones clásicas al levantar sus brazos para colgar la ropa en una típica

Una belleza nueva que también se expresaría en el ámbito de la moral y la política. Hasta el punto de identificar el concepto de democracia con el de la libre mezcla de razas. Laso extrema su argumento al proponer que «desde Carlos V y Felipe II, la democracia existe de hecho en la tierra de los Incas», pues los conquistadores «mezclaron su sangre con la sangre americana -y sus hijos mestizos heredaron los honores y la fortuna de los padres». Claramente no se trata de una afirmación histórica sino de un alegato político a través del cual se transparenta el deseo.

Una fantasía de fuertes rasgos garcilasistas. La utopía de un mestizaje vivido ya no como producto infame del desorden sexual, signo de ilegitimidad, sino como expresión honrosa de un encuentro reconocido y fecundante. César Díaz del Olmo ensaya un abordaje particularmente incisivo sobre este tema mayor al analizar «las consecuencias de no haber tenido un rey que se llamara Gonzalo I». El proyecto -o sueño- de un matrimonio entre el conquistador rebelde (Gonzalo Pizarro) y la heredera del trono incaico es allí visto como «modelo ejemplar de alianza». Su frustración «determinó que el mestizaje siguiera las líneas del modelo [...] que se caracteriza por el hibridismo y la bastardía». El primero de esos conceptos entendido desde su raíz etimológica griega: «*hybris*, que significa 'violencia e insolencia desenfrenada, lujuria y concupiscencia', y también 'desastre, desentrenarse aplicándose a los ríos y los burros grandes que rebuznan y se encabritan'»⁶⁷. El mestizaje como herida síquica. Garcilaso

terrazza limeña. El gesto quiebra el vestido y permite entrever el fustán. La palangana -jabonosa- y el jarrón -ambigüo, entre fálico y uterino- cierran el círculo de insinuaciones medidas.

⁶⁷ César Díaz del Olmo, «Psicosis y mestizaje», en: *Márgenes*, Nº 9, Lima, oct. 1992. pp. 188-189. Existen por lo menos dos publicaciones anteriores de este mismo ensayo, una en la revista *Virtual* de Arequipa y otra en *La República*, de Lima. Algunos fragmentos también aparecen en la *Revista de crítica cultural* (Chile). Es significativo que a pesar de esta difusión el texto no reciba aún la atención debida, quizá por las connotaciones demasiado actuales que lo desbordan.

habitó la profundidad de ese dolor y pretendió aliviarlo en el acto mismo de su escritura, contribuyendo con ella a cierta imagen de la insumisión de Gonzalo Pizarro como una de las instancias en que se pudo definir un destino distinto para nuestro desdichado país. Aunque necesariamente encubierto, éste es el sentido final que transmiten sucesivos pasajes de la *Historia General del Perú*, donde la figura de Gonzalo Pizarro es sistemáticamente idealizada, entrando para ello en polémica con otros autores⁶⁸.

Sin duda Laso conoció tan reputados textos de quien fuera lejano ancestro suyo. Esto ayudaría a entender cierto parecido entre su autorretrato de 1851 (fig. 1) y la semblanza imaginaria de Gonzalo Pizarro (fig. 2)

⁶⁸ «Gonzalo Pizarro fue uno de los más bienquistos que hubo ni habrá en el Perú; que con su nobilísima condición, se hacía querer de los extraños, cuanto más de los suyos» (Libro Tercero, cap. XXIV). «Por sus virtudes morales y hazañas militares fue muy amado de todos» (Libro Quinto, cap. XLIII). Incluso por los indios: sus actos de gobierno son juzgados dadivosos y comprensivos con los nativos (Libro Cuarto, cap. XXXV), y al describir su ingreso triunfal al Qosqo tras la batalla de la Huarina se dice que fue allí aclamado por los indios «llamándole Inca y otros renombres de Majestad que a sus Reyes naturales solían dezir en sus triunfos», aunque por disposición de un capitán español (Libro Quinto, cap. XXVII). «Fue señor de casi todo el Perú», concluye Garcilaso tras describir su trágica muerte, «pues lo poseyó y gobernó algún espacio de tiempo con tanta justicia y rectitud» (Libro Quinto, cap. LXIII). Todo ese capítulo es un homenaje evidente y emocionado, pero tal vez más elocuentes sean esas pocas líneas anteriores donde Garcilaso recuerda la manera destemplada en que Gonzalo «sintió y lloró» la muerte de un «indio querido [...] como si fuera uno de sus hermanos, y así lo dijo muchas veces» (Libro Tercero, cap. XXIV). Con la misma intención, todos los excesos y crueldades cometidos durante su rebelión son achacados a Carbajal, el temido «Demonio de los Andes».

Sin duda en esta particular visión de Gonzalo Pizarro pesó mucho su supuesta intención de convertir al Perú en una monarquía mestiza. Precisamente el modelo contrario al que terminó imponiéndose en el país con el repudio que los conquistadores hicieron de sus concubinas indígenas para poder casarse con españolas. Es el trato que la madre de Garcilaso recibió de su padre, famoso también por la facilidad con que dos veces cambió de bando durante la rebelión de Gonzalo Pizarro. La utopía garcilasista de una monarquía mestiza tuvo

que exhibe en París apenas cuatro años después: casi la misma pose, la misma acechante mirada. Demasiados niveles de sentido parecen estar aquí en juego como para agotarse en el carácter meramente descriptivo del título con que la obra fue presentada en la Exposición Universal: *Portrait de Gonzalo Pizarro, un des plus célèbres conquérants du Pérou, frère de Francisco Pizarro*⁶⁹. Si Laso escogió representar no al líder principal de la invasión española sino a su hermano tal vez ello se deba a que el tema profundo al que pretendía aludir no era el momento trágico de la conquista sino el ilusionado de la rebelión que se quiso mestiza⁷⁰.

La escena originaria

La propuesta implícita de Laso en 1855 queda mejor evidenciada cuando se la contrasta con el caso posterior de Luis Montero. Tras años de olvido y penuria, este artista alcanza una consagración internacional y limeña rayana en la apoteosis en 1867-1869 cuando vuelve de Florencia paseando por las costas americanas su obra magna, *los Funerales de Atahualpa* (pág. 109). Otro cuadro americano pintado en Europa y pensado para el público de ambos continentes. Demoras en terminar la pintura impidieron que se le incluyera en la Exposición Universal de París, pero fue exhibida con suceso en Florencia y

perdurable influencia en nuestro imaginario colonial, motivando importantes manifestaciones documentales y artísticas. Al respecto, véase Gustavo Buntinx y Luis Eduardo Wuffarden, «Incás y reyes españoles en la pintura colonial peruana. La estela de Garcilaso», en: *Márgenes*, Lima, Nº 9, diciembre de 1992, pp. 151-210.

⁶⁹ Natalia Majluf, *op. cit.*

⁷⁰ Sería pertinente comprobar la supuesta condición mestiza que le atribuyen a Laso tanto algunas conferencias de Juan Manuel Ugarte Eléspuru así como un escrito de José Flores Aráoz «La exposición de Pintura Francisco Laso», en: *La Prensa*, Lima, 8 diciembre de 1937- donde se razona que «el artista, por llevar en sus venas buena dosis de sangre indígena, sintió, en el trance de la creación plástica la sacudida de las telúricas fuerzas de la raza autóctona».

asistió a verla el propio Luis Bonaparte. Apenas un preludio del entusiasmo con que la obra sería recibida en Brasil, Uruguay y Argentina, culminante en un rotundo éxito peruano, nada ajeno al tema hábilmente escogido por su autor⁷¹. Con él Montero logró vincularse a cierta generalizada obsesión por la conquista que hace patente el carácter no definitorio de la independencia.

Si es que el Perú existe más allá de sus rasgos geopolíticos, hay que buscar su fundación no en Junín y Ayacucho (triumfos apenas criollos y sólo vagamente nacionales)⁷², sino en Cajamarca. Un origen traumático. E irresuelto: de allí la recurrente necesidad de simbólicamente desenterrar y volver a enterrar al Inca. Acen tuada para los grupos dominantes por la presencia siempre renovada de los indígena contemporáneo en espacios sociales que supuestamente le son vedados, casi como el retorno de lo reprimido en el terreno de lo síquico. El cuadro de Montero llena esa necesidad criolla del modo más grandilocuente y explícito.

Alguien⁷³ hablaba del llamado *encuentro* de Cajamarca (curiosa terminología) como una suerte de *escena originaria* nacional: la primera visión -real o imaginaria, pero siempre perturbadora- del coito paterno.

⁷¹ Luis Montero recibió la Medalla de Oro del Congreso y un premio económico muy significativo, al igual que una pensión vitalicia que su muerte inmediata le impidió gozar. El cuadro sería poco después (1872) reproducido en billetes de alta denominación. También el ejército chileno lo homenajeó, a su peculiar manera, considerándolo digno botín de guerra.

⁷² Había más peruanos en el ejército realista que en el patriota, mayoritariamente compuesto por tropas venidas al país con San Martín y Bolívar; Jorge Basadre, *El azar en la historia y sus límites*, Lima, 1973. Un dato nada determinante, por supuesto, pero sintomático de los vicios de origen en una revolución que se intentó hacer al margen de las masas postergadas del país. Para intelectuales como Luis Guillermo Lumbreras se trataría incluso de una «contrarrevolución criolla», destinada a prevenir cualquier nueva insurgencia andina tras la rebelión tupamarista.

⁷³ ¿Max Hernández? ¿Gonzalo Portocarrero? Escribo desde la distancia y desde la memoria. Y ambas me traicionan.

Un espectáculo terrible, ansiosamente percibido como acto de violencia inefable y brutal⁷⁴. Interesante que la república criolla de la segunda mitad del S. XIX estableciera como imagen oficial de esa escena su fúnebre culminación. Aquella bandera macabra de la muerte que cuelga sobre el cadáver de Atahualpa y virtualmente cierra el espacio físico del cuadro, definiendo también su signo ideológico: la conquista es hasta cierto punto denunciada y el elemento indígena queda finalmente reconocido, pero sólo para ser declarado, en el mismo gesto, una presencia muerta. Metafóricamente rota, como el connotativo cirio que en medio de la agitación se desploma. Literalmente encadenada (¿al pasado?), como los grillos que Atahualpa ya cadáver porta.

Sin detenerse en tales detalles, Roberto Miró Quesada⁷⁵ propone una perceptiva interpretación del cuadro dentro de esta misma línea. El único cuerpo reconociblemente indígena, nos recuerda, es el del difunto. Las collas que irrumpen desesperadas en el velorio tienen más bien apariencia italiana. Y su actitud, en todo caso, es doblegada y penosa: «El contexto indígena del cuadro es femenino, pasivo, suplicante, frustrado [...], además de ficticio [...] El contexto español, por el contrario, es claro, definido, ordenado, [...] erguido, perfectamente reconocible como español. Es además, un mundo viril y digno. Lo único viril indígena está muerto y secuestrado»⁷⁶.

⁷⁴ Confrontados con esa escena, los niños «no pueden por menos de considerar el acto sexual como una especie de maltrato o del abuso del poder; esto es, en un sentido sádico». Sigmund Freud, «Tres ensayos para una teoría sexual», en: *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, t. IV, 1972, p. 1209.

⁷⁵ Roberto Miró Quesada, «Los funerales de Atahualpa», en: *El Caballo Rojo*, suplemento cultural de *El Diario Marka*, Lima. Reproducido en este número de *Márgenes*.

⁷⁶ Un contraste reiterado, agregamos, por el candelabro caído cerca a la indígena que se retuerce en el suelo mientras una pieza similar permanece de pie al lado de los conquistadores. Ya algunos comentaristas decimonónicos habían notado la diferencia étnica en la representación del Inca frente a las de sus collas, pero sin entrar en

A su críptica manera, el *Habitante de las cordilleras* y su relación expositiva con el Gonzalo Pizarro postulan un sentido mucho más ambiguo, incluso en el nivel de significación sexual: la conquista percibida como castración y cautiverio, pero también -quizá- como ilusión de un mestizaje digno. (Podría ser aquí interesante un paralelo con los problemas de identificación, las fantasías y ansiedades encontradas que la *escena originaria* provoca). Todo un sentido distinto y fecundante para la perturbadora ambivalencia de la obra, esa confusión de atributos étnicos y culturales en que se codifica otro tipo de trastocamientos, oscuramente sexuales. Allí donde los *Funerales* mantienen cuidadosamente segregados a indígenas y españoles, hombres y mujeres, vivos y muertos, admitiendo sólo un contacto fugaz y violento, el *Habitante* sugiere la posibilidad de la incorporación del otro en un mismo cuerpo.

El cuerpo simbólico de una nación cuya definición estaba (¿está) en disputa. La opción de Laso es la del mestizaje, y para justificarla sus escritos procuran demostrar la relevancia histórica de los indígenas y sus descendientes aludiendo no sólo a las glorias pasadas de las culturas prehispánicas sino a las de personajes más inmediatos y polémicos. En un pasaje que parece evocar la dignidad perdida de los curacas coloniales, Laso reivindica la jerarquía de «el indio Pomacagua» y del «hijo de la Casica de Huarina, D. Andrés Santa Cruz (quien fue) coronel del ejército real en 1821; general del ejército Libertador en 1822, y Gran Mariscal y Protector de la Confederación Perú Boliviana en 1836»⁷⁷.

mayores consideraciones ideológicas. Por ésta y otras razones el artículo de Miró Quesada es particularmente útil, aunque ciertas generalizaciones pequen de esquemáticas. La obra de Laso pone en evidencia una mayor amplitud y complejidad en el espectro político peruano que lo que este autor está dispuesto a reconocer. El trabajo de Miró Quesada se origina en las discusiones del Seminario de Teoría Social del Arte realizado en Lima a principios de la década pasada, con la participación de Alfonso Castrillón, Mirko Lauer, Wiley Ludeña, Hugo y Juan Javier Salazar, entre otros.

⁷⁷ Francisco Laso, «La paleta y los colores», *op. cit.*

La importancia de esta última referencia no debe ser pasada por alto pues ella reivindica a la figura que concentró el odio racista de cierta élite limeña, cuyos intereses comerciales se veían amenazados por la Confederación. Desprecio y terror que se nutren del perdurable trauma provocado en la sociedad criolla por la revolución de Túpac Amaru.

Así lo plantea Cecilia Méndez al analizar los modos discursivos en que el racismo se vio política y culturalmente instrumentado contra el proyecto distinto de nación asumido por Santa Cruz⁷⁸. Este pasó a representar la imagen de un invasor considerado «ridículo» y «extranjero» por su condición de mestizo más que por su procedencia boliviana. Contra él se invocó un nacionalismo criollo que asumió ropajes incaicos, pero despojados ya de esa subversiva carga contemporánea que los curacas del s. XVIII supieron darle. Se trata, más bien, de un vaciamiento destinado a neutralizar el poder simbólico de lo indígena en una visión congelada del pasado: «una manera de establecer el carácter 'ya dado' de la nacionalidad, y de negar la posibilidad de que ésta se fuera forjando desde, y a partir de, los propios sectores indígenas, los mestizos, la plebe y las castas»⁷⁹. Una posibilidad implícitamente representada por los partidarios de la Confederación. «Mientras para unos la nación era algo definido y [...] 'cerrado', para los otros era algo aún indefinido, pero abierto, recién posible [...]. Mientras los unos apelaron a una retórica de grandeza inca para despreciar lo indio, los otros, sin ese discurso, respaldaron un proyecto de estado-nación

⁷⁸ «La Confederación suscitó en los sectores más militantes de la oposición limeña, lo que podríamos considerar la exteriorización más vivida de los sentimientos racistas desde que se fundó la república. Se trató de un momento crucial en la elaboración de concepciones sobre lo que era lo 'nacional-peruano' y lo que no [...] a partir de la exclusión y desprecio del indio, simbólicamente representado en el mariscal Santa Cruz»; Cecilia Méndez. «República sin indios: La comunidad imaginada del Perú», *op. cit.* p. 29.

⁷⁹ Cecilia Méndez, *Ibid.*, p. 32.

cuya composición étnica sería abrumadoramente indígena»⁸⁰.

El fracaso de esta última alternativa permitió «la consolidación de una idea criolla de 'nación', fundamentalmente racista»⁸¹. Pero observemos que no clausuró otras opciones al interior de la propia élite limeña. Algunas se verían reavivadas por el entusiasmo de luchas como la que en 1854 llevó al poder a Castilla, iniciando algunos quiebres definitivos con el orden colonial supérstite. Aunque pronto revelaría sus límites, esa revolución llegó al poder con un aliento popular que ciertamente superó al de la independencia. Es coherente que la participación de Laso en la Exposición Universal se haya dado bajo ese no tan lejano eco⁸². Tal vez también lo sea el que la aparatosa composición de Montero coincida con el encumbramiento de la nueva clase surgida de la consolidación de la deuda y la prosperidad guanera. El periodo que va de los años cuarenta a los sesenta del siglo pasado es generalmente percibido como un tiempo de transición, marcado por el progresivo agotamiento de la aristocracia colonial y el desarrollo de una oligarquía distinta, *moderna* a su manera, pero finalmente fracasada en su propósito de transformar al país desde una perspectiva europea. La diversa complejidad de las obras aquí discutidas tiene sin duda que ver con esta densidad de tiempos en que todo se redefine sólo para instaurar nuevas clausuras.

Allos agoreúein

La distancia entre esos dos momentos y las imágenes que ellos generan es evidente no sólo en lo que ambos

⁸⁰ *Ibid.*, pp. 35-36.

⁸¹ *Loc. cit.*

⁸² Al refutar la argumentación racista sobre la supuesta cobardía indígena, Francisco Laso recuerda emocionado el heroísmo de los indios que lucharon por Castilla, reivindicando así el valor y la lealtad que caracterizaría a los nativos cuando se encuentran bajo el mando

cuadros *representan* sino en sus respectivos *sistemas de representación*. Luis Montero opta por la *narrativa histórica*, ilustrando una anécdota tomada de William Prescott (quien a su vez se basa en Ondegardo) y fijado en su literalidad. Obra cerrada. Francisco Laso, en cambio, elabora *alegorías* cuya complejidad deja abierta una posibilidad utópica. El primero dignifica al indio como Inca sólo para exhibirlo ya cadáver y sepultarlo en el pasado. El segundo lo representa por encima de las señas de su opresión y proyectado hacia un horizonte por forjar. Los *Funerales de Atahualpa* son en realidad las fácticas aunque espléndidas exequias que cierta ideología criolla en consolidación otorga a lo que reconoce pero margina⁸³. El *Habitante de las cordilleras* es en cambio un *deseo* radical, difícilmente programático aunque tal vez vinculado a los reclamos y esperanzas de un momento revolucionario. Montero hace de lo indígena una presencia extinguida, casi una ruina arqueológica. Laso la llena de actualidad, articulando desde lo arcaico una perturbación contemporánea y un rumor futuro: el pasado porvenir⁸⁴.

El contexto político inmediato ayuda a entender pero no agota el sentido de piezas como el *Habitante*

de quien los aprecia y con quien se identifican. Francisco Laso, «Croquis sobre el carácter peruano»..., *op. cit.*

⁸³ «Para la nueva clase social emergente, lo indígena está de alguna manera presente; no está enterrado, sino que hay que enterrarlo. Y en este entierro de lo indígena, el inca está todavía presente y a la vista, muerto, pero *in situ*». Roberto Miró Quesada, *op. cit.*

⁸⁴ Puede, por supuesto, argumentarse que también la obra de Montero es alegórica en la medida en que ofrece una imagen del presente en términos de otra extraída del pasado a la que se le da valor emblemático. Toda historia es historia contemporánea y a ese *dictum* también responde la pintura que se quiere histórica: en las evocaciones neoclásicas de David encontramos el mejor correlato pictórico de los sucesivos avatares de la Revolución Francesa; Craig Owens, «The Allegorical Impulse: Towards a Theory of Postmodernism», en: Brian Wallis, (comp.), *Art after modernism: Rethinking Representation*, Nueva York, 1986, p. 210. Sin negar validez a este argumento, aquí utilizo el concepto de alegoría en un sentido mucho más estricto -y al mismo tiempo más lato- restringiéndolo al sistema interno de representación.

de las cordilleras. Tal vez deberíamos percibir en Laso otra instancia de aquel postulado de Benjamín que hace del arte una especie de historiografía inconsciente. En dos sentidos. Como síntoma cifrado de lo esencial pero reprimido de una cultura que sólo el tiempo devela. Y como refugio utópico en el que se postula un ideal de belleza y armonía que difiere del socialmente establecido.

Ver en los cuadros de Laso, entonces, el registro sensible en que una determinada cultura codifica al mismo tiempo lo que es y lo que pudo haber sido. Su alteridad, quizá su alternativa. Crucial aquí es la opción alegórica, en su sentido etimológico de «decir lo otro» (*állos* = *otro* + *agoreúein* = decir). Allí donde el símbolo (*sumballein* = juntar, reunir) ofrece la presentación conformista de una trascendencia inaccesible, la alegoría «coloca la posibilidad de la coexistencia de lo dispar en una lógica de complementaridad»⁸⁵. El modelo simbólico corresponde a la expresión de lo dominante autosatisfecho: la convergencia de valores. El alegórico da cabida a lo dominante en discrepancia con su propia hegemonía: lo divergente de sentidos que sin embargo coexisten. Lo *disidente*.

Ante la aparente inutilidad del arte y su falta de reconocimiento social en el Perú decimonónico -motivos de reiteradas quejas en los artículos que publica- Laso desvía su sentido hacia la construcción utópica⁸⁶. Dobles registros y mensajes cifrados: el nivel más denso de su pintura postula un lector ideal inexistente en su momento, pero tal vez asimilable a la esperanza de un país distinto. Un hombre (¿una mujer?) versado en la cultura europea y en sus transgresiones, pero también en la tradición andina y en sus transformaciones. Otra suerte de mestizaje.

⁸⁵ Flávio Kothe, *Para ler Benjamín*, Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves, 1976.

⁸⁶ Algún día quizá nos percatemos de un sentido alegórico (¿esotérico?) en obras aparentemente ajenas a esa categoría como *La música sacra*, también conocida como *El canto llano*. El personaje que asoma entre la penumbra del fondo recuerda poderosamente al que aparece en el *Habitante de las cordilleras*.

Fortuna crítica

Sutil, casi subrepticamente, Laso hace de su pintura el escenario imaginario de una redefinición profunda del Perú. Y en esto radica su mayor apuesta política, contra lo que ligeramente afirma Núñez Ureta⁸⁷. Por largos momentos es el arte mismo el que en él actúa como modelo de compromiso, y sólo al entrar en crisis esa posibilidad expresiva se vuelca Laso hacia la actuación pública que llenaría sus últimos años de agitaciones y desencantos.

Tras cumplir un distinguido papel en el combate del 2 de mayo de 1866, el artista actúa como síndico en la Municipalidad de Lima y es elegido con altísima votación al Congreso Constituyente de 1867, en comicios a los que sólo concurrían los sectores propietarios de la sociedad. Incursiona además en el periodismo político, donde parece haber gozado siempre de tribuna abierta. Desde esas posiciones se identificó con el protocivilismo y especialmente con la figura de Manuel Pardo, entonces vista como una esperanza de renovación y reforma en el país: Juan Mariano Goyeneche lo acusó de «rojismo»⁸⁸ y el oficialismo tildó a su organización de «partido Pardo», «atribuyéndole de este modo no sólo un carácter personalista, sino insinuando, además, que estaba integrado por gente de color o que tenía una política

⁸⁷ «Laso no alcanzó a ver la relación que podía existir entre su necesidad de enfrentarse a la realidad negativa de su país y el inmenso poder expresivo de la pintura. Intelectualmente, estaba envuelto en las inquietudes moralizadoras y de cambio. Artísticamente, seguía sometido a las normas de la disciplina». El problema está en la incapacidad de Núñez Ureta para percibir cómo la subversión artística funciona en cada lenguaje y en cada contexto; Teodoro Núñez Ureta, *Pintura contemporánea. Primera parte - 1820-1920*, Lima, Colección Arte y Tesoros del Perú, Banco de Crédito del Perú, 1975, p. 73.

⁸⁸ Término definido como «hostilidad a la religión, antagonismo con el ejército, amenaza a los derechos adquiridos»; Jorge Basadre, *Historia de la República del Perú*, Lima, Ediciones «Historia», 1961.

poco clara»⁸⁹. La del civilismo fue, sin embargo, una opción mayoritaria entre los grupos criollos, que en 1872 la llevarían al poder -y luego al fracaso patentizado en el asesinato de Pardo y la derrota bélica frente a Chile.

Laso no fue entonces un marginal, como a veces parece sugerir Ugarte Eléspuru⁹⁰. Sus críticas sociales y sus posiciones pro-indígenas podrían resultar molestas para algunos sectores, pero sin duda tenían respaldo en los grupos liberales e ilustrados que por entonces fundan, verbigracia, la Sociedad Protectora del Indio. En todo caso lo que desató la campaña de agravios contra el pintor no fueron sus propuestas artísticas sino sus esfuerzos por reformar el sistema de pensiones públicas (la llamada polémica de los «derechos adquiridos»).

Es, no obstante, sintomático el interés más bien relativo que su pintura despertó. Allí donde Ignacio Merino y Luis Montero obtuvieron reconocimientos oficiales, e incluso la compra de sus cuadros por parte del gobierno, Laso debió conformarse con menciones puntuales o algunas pocas notas reflexivas, casi siempre vinculadas a la estima personal⁹¹. El único de sus cuadros que alcanzó algo parecido a un éxito local, aunque póstumo, fue la ya aludida *Santa Rosa*. Sin duda a esto contribuyó -más

⁸⁹ Hugo Garavito Amézaga, *El Perú liberal. Partidos e ideas políticas de la ilustración a la república aristocrática*, Lima, El Virrey, 1989, p. 225.

⁹⁰ Juan Manuel Ugarte Eléspuru, *op. cit.*; Anónimo, «Proyección social de la obra de Francisco Laso», en: *Oiga*, Lima, julio, 1969.

⁹¹ Todavía en 1877 un comentario anónimo en *El Comercio* señala la conveniencia de trasladar una obra de Ignacio Merino del Palacio de Gobierno al de la Exposición, «donde puede muy bien figurar al lado del cuadro de los 'Funerales de Atahualpa'». No se mencionan las obras de Laso que en este último lugar se encontraban. En cambio al clausurar la Exposición industrial de 1869 José Pardo lamenta la reciente muerte de «dos grandes esperanzas» para la pintura nacional: Laso y Montero, «cuyos nombres viviran siempre en la historia del arte en el Perú». Entre las cuatro medallas principales otorgadas en esa ocasión, una es otorgada a Ignacio Merino. Anónimo. «Proyección social...», *op. cit.*

allá de sus calidades pictóricas, o las connotaciones sexuales elegantemente manejadas- el hecho que se tratara de una figura de culto vinculada al poder y casi prototípicamente criolla⁹². En cambio sobre sus representaciones indígenas -igualmente espléndidas en lo formal- se erigió un virtual silencio, sólo quebrado en vida de Laso por comentarios con autocensuras y desplazamientos. Tal vez debido a su carga política implícita, la dimensión alegórica en ellos fue entonces apenas entrevista.

Para entender mejor el signo histórico de Laso es entonces necesario desviar la mirada a esta otra y reveladora vida de sus obras: la recepción que les tributaron sus contemporáneos. Esa temprana fortuna crítica marcada por la insistencia en no ver más allá de las formas aparentes, borrando con el discurso todo sentido perturbador.

Así lo sugiere la interpretación literal -y errónea- de una pintura tan evidentemente alegórica como *Las tres razas*, originalmente expuesta por Laso en 1860 (fig. 14). «Este es un bonito cuadro de costumbres» - escribe el cronista de *El Comercio*, inaugurando un tópico - «en donde se ven perfectamente representadas las diversas fisonomías de tres razas distintas: la negra, la mulata y la blanca. El grupo es animado y tiene mucha verdad en todos sus detalles»⁹³.

⁹² El cuadro ha sido reproducido innumerables veces desde la celebración oficial del tercer centenario del nacimiento de la religiosa en 1886. José Antonio Lavalle y Arias, «Sin título», en: *El Perú ilustrado*, Año 3, N° 137, semestre II, Lima, 21 diciembre de 1889.

En una fecha tan reciente como 1989, ésta es la obra de Laso que el Banco de Crédito privilegia ubicándola en la cubierta del calendario dedicado al artista.

Más circunstancial fue la atención prestada a la *Alegoría del Congreso Americano* que Laso pinta para conmemorar ese encuentro de la diplomacia continental en Lima en 1864. El estudio fotográfico Courret adquirió los derechos de reproducción de la obra, en lo que puede ser un indicio del interés que en su momento llegó a despertar. Keith Mc Elroy, *Early Peruvian Photography. A Critical Case Study*. Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press, 1985, p. 40.

⁹³ Anónimo, «Exposición de pinturas», op. cit.

El énfasis -mío- subraya los dos tipos de distorsión que aquí operan. El primero reubica la obra en un género inofensivo, primordialmente interesado en asimilar la imagen de lo *otro* bajo el manto de un tipismo inocuo. El segundo, tan elocuente, adquiere todas las características de un lapsus, al confundir la presencia indígena con la mulata, más tranquilizante y aceptada en la racista mentalidad criolla de la época. Para ella la imagen de lo negro no lleva inscritos valores de autotomía que pongan en duda los privilegios de los blancos. Su presencia histórica en el país está subordinadamente ligada a la de los invasores españoles. Por esa y otras razones (su relativo peso demográfico, por ejemplo) la alteridad cultural que tal imagen ofrece a los sectores dominantes es hasta cierto punto asimilable⁹⁴. La presencia de lo nativo, en cambio, despierta otro tipo de asociaciones. La *cesura* de su imagen en el espacio doméstico criollo, actúa como la *censura* de una conciencia que no puede ignorar el estupro y la violencia frecuentemente implícitos en el origen mismo de esa servidumbre indígena. Hay también aquí una dimensión de esa culpa tan transparente en relatos como los arriba discutidos, y totalmente ausente en los innumerables avisos periodísticos que piden la captura de «cholitas» fugadas de hogares criollos.

Como ausente se encuentra también en el comentario tardío de José Antonio de Lavalle, quien no duda en calificar a *Las tres razas* de «boceto humorístico» y adjudicarle el nombre de un conocido lema liberal⁹⁵. Con reveladora displicencia, describe la obra como «un cuadrito que tituló *Igualdad ante la ley* y que representa á un niño de raza blanca esmeradamente vestido, jugando

⁹⁴ Piénsese tan sólo en la agilidad con que la cultura señorial de Lima absorbe en este siglo formas rítmicas negras para darle a la música criolla un sentido de lo popular alternativo al que ya desde los años cincuenta empieza a insinuarse con las masivas migraciones indígenas. Sobre esto hay valiosos estudios a los que lamentablemente ya no tengo acceso.

⁹⁵ José Antonio de Lavalle, «Sin título»..., *op. cit.*

á los naipes con una sucia negrilla y una araposa indiecita»⁹⁶. El tono no debe sorprender en quien ya había hecho gala de un pensamiento consolidadamente racista en *La Revista de Lima*, como hemos visto. «Si hay dos naciones en el mundo que esten llamadas á estrechar intimamente sus relaciones por interes recíproco», escribe en otra nota de la misma publicación, «esas son el Imperio Francés y la República del Perú. *Pobladas ambas naciones principalmente por la raza latina y profesando idéntica relijion, lazos los mas fuertes que unen á los hombres*», etc⁹⁷. Se borra así, literalmente de un plumazo, a las vastas mayorías del país, no tan «oscuras» como osurecidas⁹⁸.

Se entiende de ese modo su declarada preferencia por el retrato de Santa Rosa, a la que considera «la obra maestra de Laso». Como se entienden también sus esfuerzos por ubicar a *Las tres razas* en un registro irónico que borra su carga política, al igual que las sugerencias de gravedad y misterio inscritas en la escena. Desde el rostro semioculto del niño -casi «femenino» en su fragilidad, a pesar de ser suyo el único gesto activo del conjunto- hasta el porte y la dignidad otorgados a los otros personajes, tan paternalistamente mencionados por Lavalle y que sin embargo ocupan los espacios privilegiados del cuadro: mujeres oscuras, enigmáticamente poderosas en su sereno estatismo (aunque la «indiecita» está a punto de mostrar ella también sus cartas). Tam-

⁹⁶«¿Quién no acepta como dogma político en el Perú la igualdad ante la ley?», editorializa *El Comercio* del 18 de enero de 1884 al comentar la fundación del Partido Liberal; Hugo Garavito Amézaga, *op. cit.*, p. 184.

⁹⁷ José Antonio de Lavalle, «Crónica», en: *La Revista de Lima*, Lima, 1860.

⁹⁸ Énfasis mío. El artículo continúa en el mismo tono: «El carácter expansivo y amable del francés, se acuerda bien con el del peruano: la lengua de Corneille, es el idioma de todo aquel que ha recibido una mediana educacion: la frecuente comunicacion con Europa, hace que gran parte de nuestra juventud haya residido mas ó menos tiempo en Francia y conserve los mas gratos recuerdos de ese tan bello y hospitalario pais».

poco parece casual que los tres aparezcan sobre una especie de cama, entregados a una nada lúdica partida de naipes. ¿Cuál es la suerte que sobre ese lecho se juega?

En términos parecidos podríamos entender la progresiva transformación del *Habitante de las cordilleras* en el *Indio alfarero*. Tras el cambio de nombre asoma un decisivo cambio de género, un traslado de categorías y sentidos hacia cierto vago costumbrismo. También hacia la narrativa histórica, como enseguida veremos. Desplazamientos en los que además actúa la dialéctica de superposiciones constitutiva de cierta identidad criolla, entrecruzando ansiedades locales y discursos europeos.

Ya lo hemos visto expresado por el silencio del comentarista anónimo de la primera exposición limeña, quien remite su opinión a la de las publicaciones francesas. Más elocuente aún es la noticia que Manuel Nicolás Corpancho da del éxito obtenido por Laso en la Exposición Universal. «Tú mérito tiene ya el bautismo de la autoridad», exclama el cronista dirigiéndose retóricamente al pintor para celebrar frases de la crítica parisina como aquella que lo considera «peruano de nacimiento, pero francés por el talento». Todo lo cual no le impide enmendar «un pequeño error muy natural» cometido por Du Pays al describir como «ídolo informe» a «una de esas vacijas de barro caprichosas que conocemos con el nombre de huaquero»⁹⁹. Parte de esa estrategia criolla que para construir su discurso asume un referente europeo pero al mismo tiempo lo corrige o altera afirmando un conocimiento propio, un elemento de peculiaridad y diferencia. Probablemente sin haber visto el cuadro, Corpancho acepta las alusiones de Du Pays a la «rijidez é

⁹⁹ «Estos utensilios tienen regularmente figuras humanas, y no es extraño que un extranjero haya desconocido su significación, cuando entre nosotros mismos por ese prurito de despreciar lo nacional, habrá muchos que tampoco lo sabrán»; Manuel Nicolás Corpancho, «Exposición Universal. D. Francisco Laso», en: *El Heraldo de Lima*, Año II, N° 429, Lima, 12 diciembre de 1855.

inmovilidad hieráticas» del *Habitante de las cordilleras*, añadiendo que tales son «rasgos etnográficos de la raza indígena hasta el punto de que eso solo constituye el carácter fisognómico del indio». Pero allí donde las opiniones francesas citadas en ese artículo concentran su mirada sobre el *Habitante*, tendiendo a reconstruir la obra en términos pintorescos y hasta orientalistas («¿Colonias egipcias no habrán poblado el Perú antes que haya sido vuelto á encontrar por la brújula europea?»), Corpancho se esfuerza por relacionar los dos cuadros expuestos para mostrar a Laso como «dedicado con particular predilección á la pintura histórica, que es como si dijéramos la epopeya de las Bellas Artes»:

El señor Lazo trazando dos figuras que representan las dos civilizaciones, los dos tipos opuestos del europeo y del indio, de los hijos del Cid y de los descendientes de Manco-Capac, ha puesto en relieve los elementos opuestos que intervinieron en la fusión de las dos razas en América, explicando prácticamente á los europeos como de la lucha desigual de dos razas, cuya superioridad se revela á primera vista, pudo resaltar esta conquista que ha sido y será siempre el asombro de los siglos. He aquí, como dos figuras valen por toda una epopeya, dos personajes explican toda una historia¹⁰⁰.

Corpancho escribe para *El Herald*, diario conservador y echeniquista, lo cual quizá ayuda a entender su interpretación sesgada y abiertamente hispanista

¹⁰⁰ Tan elaborada argumentación no impide a Corpancho reproducir y festejar la carta donde el *Almacén pintoresco* de París solicita a Laso permiso para reproducir su «*Ollero del Perú*», uno de los más claros ejemplos de cómo en Francia el *Habitante de la cordillera* era rápidamente asimilado a las más burdas categorías del costumbrismo. Hay un rasgo típicamente criollo en esta facilidad para presentar la autoridad europea como sustento de un discurso propio que abiertamente la contradice, pero sin explicitar el conflicto.

(«la lucha desigual de dos razas, cuya superioridad se revela á primera vista») en la que no parece haber pesado lo suficiente su conocimiento personal del artista¹⁰¹.

La posterior difusión de la obra en Lima y el hecho que no volviera a ser exhibida junto al *Gonzalo Pizarro* impediría que tales interpretaciones se repitieran. Es de todos modos significativo que la participación de Laso en la Exposición Universal sea localmente percibida como una «explicación práctica» del ser americano para los europeos, formulada en los términos del modelo cultural por el que se desea ser apreciado. Aunque en otro registro, así también lo entendería Federico Torrico, un amigo cercano -Laso lo retrata dos veces, una de ellas al óleo- quien al enterarse de su muerte le dedica una sentida evocación personal¹⁰² y, poco después, un agudo pero sintomático comentario en el contexto de una reflexión artística más amplia¹⁰³.

Se trata de una larga nota que reseña la parte pictórica de la Exposición Industrial de 1869, exaltando la memoria de Ignacio Merino y reconociendo méritos parciales a Luis Montero, siempre en términos específicamente plásticos y sin ingresar al problema de los contenidos en sus respectivas obras¹⁰⁴. En cambio el

¹⁰¹ En una conferencia en 1990 (Club Tacna, Lima) Ugarte Eléspuru mostró una fotografía en la que identifica a Laso, Merino y Corpancho compartiendo mesa en un café de París. Corpancho fue también uno de los redactores de *Revista de Lima*, aunque no de los más asiduos.

¹⁰² Federico Torrico, «Francisco Laso...», *op. cit.*

¹⁰³ Federico Torrico, «El arte y los pintores peruanos en la primera exposición nacional», en: *El Nacional*, Año IV, N° 1241, Lima, 2 agosto de 1869.

¹⁰⁴ Para Torrico «el nombre de Merino es una gloria nacional», y saluda su vocación francesamente moderna por el color, sin considerar las anacrónicas evocaciones seudorrománticas que le sirvieron de tema. Al mismo tiempo lamenta la vinculación de Montero con la academia florentina -«una escuela de decadencia»- y considera a sus obras como marcadas por «todos los defectos de sus maestros». Sin embargo, «su distinguido talento [...] y la perseverancia de que dio una notable prueba en el cuadro *Los Funerales de Atahualpa*, hacen que

tratamiento que Torrico le reserva a nuestro artista es muy distinto: «Si Merino fué el primer pintor peruano, Laso es el jefe de la escuela nacional», afirma a modo de conclusión tras detenerse largamente en el *Habitante de las cordilleras*. «Con este nombre», señala, «es conocido el cuadro que presentó Lazo en la Exposición Universal de 1855 en París. Nombre imperfecto que jamás rectificó el autor, porque su modestia le hacía huir de toda insistencia acerca de sus obras». El contexto, sin embargo, hace improbable que Torrico pretendiera reivindicar la denominación de *Indio alfarero*, dejando abiertas otras posibilidades¹⁰⁵. Las sugerencias contenidas en el resto del comentario justifican que lo citemos *in extenso*:

«Las circunstancias en que se hizo esa pintura y los ligeros desahogos del artista, completan la explicación que se desprende de la pintura misma (...).

El Perú no presentaba nada en ese gran concurso de la inteligencia y de la industria de todas las naciones; y Lazo, sólo diez días ántes de la Exposición y á instancias de su maestro [el pintor

la memoria de este artista tenga un lugar preferente en la historia del arte nacional». El artículo tiene también palabras elogiosas para Francisco Masías, entre otros, e incide reiteradamente sobre la necesidad de un decidido apoyo público a las artes. El homenaje final es para Manuel Pardo, inspirador de la exposición y otras iniciativas que «han inaugurado una era de trabajo encaminando el espíritu nacional hácia un porvenir preñado de alucinadoras esperanzas».

¹⁰⁵ Una de ellas es la planteada indirectamente por José Flores Aráoz «Francisco Laso. Muestra imperfecta», en: *La Prensa*, Lima, 24 agosto de 1969- al dar noticias de una carta en la que el propio Laso alude a esa pintura usando la denominación de *Andino*. La pérdida de ese documento -supuestamente robado durante la retrospectiva de 1937- hace imposible comprobar la versión, y resulta extraño que un dato así no fuera incluido por el propio Flores Aráoz en el catálogo de aquella exposición. Es necesario señalar, sin embargo, que en el comentario a la exposición de 1860 la obra aparece consignada como *El habitante de los Andes* (Anónimo. «Exposición de pinturas», op. cit.).

francés Gleyre], concibió y ejecutó esa pintura. El Perú debía tener en el indio su representación mas genuina. Esa raza encubre con su inmovilidad aparente, grandes instintos que algun día la harán reconquistar una personalidad que no ha desaparecido. Lazo abrigaba esa convicción y en su indio, que presenta ante la avanzada industria europea, el producto informe de su industria mas notable, la alfarería, simbolizó el Perú del porvenir. El paralelismo de las líneas, que se observa en el cuadro indica la inmovilidad de esa raza; y la nobleza de la actitud, la serenidad del personaje y su belleza revelan la personalidad poderosa que el artista soñaba para los peruanos. La crítica francesa así lo comprendió y calificó el cuadro de Laso de pintura *hors ligne*, diciendo, como se había dicho antes de los segadores de Leopold Robert, que el artista peruano había querido representar en el indio alfarero, al rey de la creación».

Un texto casi tan elocuente por lo que intuye como por lo que encubre. Torrico atisba el alcance político de la representación idealizada del indio. También la compleja relación que el imaginario de Laso establece entre un pasado reprimido y el futuro ansiado. «Reconquistar una personalidad que no ha desaparecido» es también recuperar para cierta idea del Perú una identidad que se sublima como su «representación más genuina»: la del indígena convertido en «rey de la creación». Pero también afloran contradicciones, por ejemplo, la dificultad por definir el lugar y sentido de esa presencia indígena en la cultura criolla que se quería occidental.

La opinión francesa es citada sin reparos, incluso en aquella interpretación que hace del personaje alegórico un mero alfarero. En ese sentido resulta sintomático que la lectura de Torrico se apoye recurrentemente en los tópicos establecidos por la crítica de Du Pays. Ya allí encontramos la «severidad» de las facciones, el «parale-

lismo» de las líneas, «la rigidez e inmovilidad hieráticas de la figura». Incluso la definición del huaco como «un idolo informe», adjetivación que los criollos sabían des-
 acertada (allí está el comentario del propio Corpancho) y sin embargo Torrico recoge, problematizando su propia interpretación. El poder de un discurso ajeno pero introyectado nubla las evidencias de un sujeto cultural demasiado cercano y que por ello mismo se alteriza.

La imagen del indio

Esta inseguridad característica -vinculable a otras dependencias- es en buena parte lo que le impide a Torrico y a sus contemporáneos penetrar más hondamente en la densidad alegórica de Laso. Un velo ideológico que perduraría hasta el quiebre del orden cultural oligárquico hace unos veinticinco años¹⁰⁶. Una ceguera parecida hizo imposible que el significado de las fotos que sirvieron de modelo para las *Pascanas* fuera percibida antes de 1969, pese a que habían sido vistas, expuestas e incluso marginalmente comentadas en ocasiones anteriores¹⁰⁷.

La recepción del *Habitante de las cordilleras* está atravesada por problemas similares de visión. Hasta

¹⁰⁶ La muestra retrospectiva organizada por el centenario de la muerte de Laso coincidió con la consolidación del velasquismo y el inicio de la reforma agraria. Ciertamente no es ese el signo ideológico que se le quiso dar a la exhibición, pero sí el contexto cultural que marcó algunos de sus sentidos, como lo demuestra la cobertura periodística del momento, bastante atenta a la dimensión social de lo expuesto.

¹⁰⁷ Teófilo Castillo, «Interiores limeños XI. Casa de la Sra. Manuela Henríquez de Lasso», en: *Variedades*, Vol X, N° 369, Lima, 27 marzo de 1915; Carlos Raygada, *op. cit.* Particularmente significativa en este terreno es la polémica que enfrenta a José Flores Aráoz («Francisco Laso...», *op. cit.*) y Francisco Stastny («En torno a la exposición...», *op. cit.*). Entre otras querellas, el primero reacciona ante el anuncio del «descubrimiento» de esas fotos alegando que ellas ya habían sido expuestas en la retrospectiva coorganizada por él en 1937, aunque «sin darles más importancia que la que en realidad tenían».

donde hemos podido comprobar, la identidad indígena del personaje retratado no es puesta públicamente en duda por sus contemporáneos, a diferencia de lo que empezaría a suceder algunas décadas después de la muerte de Laso. Aquí puede tener algo que ver el «efecto de realismo» (Bourdieu) al que apela Kristal¹⁰⁸ para explicar una situación análoga en la literatura indigenista de la época. El *realismo* de una obra está siempre en relación a su conformidad con las normas sociales que en cada momento definen la percepción de *lo real* para el público que la pieza convoca. La transformación o caducidad de tales normas determina una crisis de representatividad en las imágenes culturales sostenidas por ellas, una creciente conciencia de su carácter ficcional y construido en relación a la «realidad» que pretendieron expresar. No he encontrado registro alguno de que esto sucediera con las semblanzas indígenas en la pintura de Laso hasta el agotamiento histórico de su generación¹⁰⁹. Un indicio más de los vínculos que el artista mantuvo con importantes sectores de la producción ideológica y cultural dominante.

Sin embargo resulta instructivo comparar sus cuadros con aquellas fotografías que por la época circulaban en formato *carte de visite* con imágenes de

Stastny responde en correctos términos científicos: «descubrir un hecho no significa sólo verlo, también hay que saberlo entender» y, en la medida en que nadie aparentemente había publicado alguna referencia explícita a las fotos, ellas «estaban inéditas cuando las dimos a conocer». En realidad tales alusiones existían, oblicuamente en Castillo (como lo señala el propio Stastny) y de modo mucho más puntual en Raygada, quien describe la fotografía donde aparece Laso para (des)calificar a los personajes de sus pinturas como «francamente mestizos (...) disfrazados de indios». Tal conclusión mantiene de todos modos en pie el argumento principal de Stastny. Sin embargo la polémica deja intocado el otro e importante tema sobre el que aquí incidimos: los mecanismos de autocensura que hasta 1969 impidieron hurgar más incisivamente en el sentido profundo de las paradojas sugeridas por aquellos documentos. La ceguera ideológica.

¹⁰⁸ Efraín Kristal, *op. cit.*, pp. 6-8.

¹⁰⁹ Lamentablemente las condiciones actuales me impiden hacer una revisión más exhaustiva de las fuentes.

aguadores negros, «chunchos salvajes», o arrieros e hilanderas nativos, a veces de aspecto demacrado y miserable. Mc Elroy¹¹⁰ reproduce esas puestas-en-escena de lo popular y de lo indígena, inscribiéndolas en «la tradición costumbrista de registrar trajes y actividades características de su cultura en vez de retratos individuales»¹¹¹. La propuesta de Laso responde a un imperativo distinto. No es el tipismo lo que marca sus obras -salvo quizás alguna «tapada» temprana y pasajera- sino la voluntad significativa. No el goce de lo anecdótico sino la severidad de lo trascendente.

Para comprobarlo basta comparar esas fotografías con las que se vinculan a las *Pascanas*, donde la pose no es disimulada sino puesta en primer plano, evidente hasta en el tabladillo que explícitamente sirve de escenario, contra la ficción del espacio natural en las otras tomas. Sin duda esto tiene que ver con el uso artístico para el que fueron concebidas, pero allí cobra especial interés otro factor distintivo: aunque ataviados a la manera indígena, los retratados son visiblemente blancos o mestizos -empezando por el propio artista. El problema de las pinturas relacionadas a estas fotos no se explica entonces en la mera idealización de modelos indios, sino en tras-tocamientos más profundos.

Stastny¹¹² apela a estos documentos para desautorizar aquellas opiniones¹¹³ que identifican el semblante de Laso en la segunda y cuarta figuras de *El haravicu*. Efectivamente, los personajes de ese cuadro están más

¹¹⁰ Keith Mc Elroy, *op. cit.*, p. 28.

¹¹¹ Keith Mc Elroy señala la dificultad de fechar tales imágenes, admitiendo que algunas de ellas escapan al tópico costumbrista y se diferencian muy poco del espíritu que parece haber animado la realización de fotografías similares a mediados de nuestra centuria. Aún así, es probable que éstas u otras semblanzas parecidas hayan circulado entre los años sesenta y setenta del siglo pasado.

¹¹² Francisco Stastny, «En torno a la exposición Laso», *op. cit.*

¹¹³ José Flores Aráoz, *Catálogo de la exposición Francisco Laso*, *op. cit.*; Juan Manuel Ugarte Eléspuru, *op. cit.*

bien basados en los de las fotografías que no incluyen al pintor. Pero la imagen que de él da ese otro registro (fig. 11) tiene en cambio algo que ver con la del indígena que ocupa el lugar central de la primera *Pascana* (fig. 6). Aunque allí se trata de un hombre sin barba y con un tocado distinto sobre el cabello, la mirada y el perfil son remarcablemente similares a los del artista. Como lo son también los motivos que decoran sus prendas.

Sin embargo la búsqueda de una identificación precisa de los modelos es probablemente una tarea estéril. En realidad Mc Elroy tiene razón cuando relaciona las posiciones de los retratados en las fotografías con las que se ensayan y varían en todas las *Pascanas*¹¹⁴. Otro tanto podría decirse de sus rasgos. En ese y otros aspectos, Laso juega con la ambigüedad de la expresión pictórica, buscando una indefinición cargada de sugerencias. Parte de una estrategia que procura mostrar al indio no como un *otro*, sino como elemento de un todo integrado al que también pertenecen el propio pintor y su entorno criollo, su público. Se entienden así mejor ciertas opciones en estos cuadros, como las de esas mujeres que, en dos de ellos, nos interpelan enigmáticamente con la mirada (figs. 6 y 8).

Queda de ese modo subvertido el «efecto de realismo» y el consenso ideológico que lleva implícito. En efecto, las distintas imágenes indígenas ensayadas por Laso ofrecen en sí mismas una variedad de tipos que pone de manifiesto cierta laxitud de sentido. Algunas de las presencias nativas en las *Pascanas* proponen una definición racial bastante alejada de la ambigüedad que caracteriza al *Habitante*. En ellas no deja de actuar la

¹¹⁴ Al publicar su hallazgo de la quinta fotografía utilizada para la composición de *El haravicu*, Merli Costa «Francisco Laso y el nuevo invento de la fotografía», en: *Lienzo*, N° 7, Lima, mayo, 1987-acertadamente señala la probable relación entre esa figura de pie y de espaldas con la figura erguida pero frontal en *La pascana* del BCR. Además éste último cuadro pareciera contener, a modo de boceto, a los otros dos de la serie, como ya lo ha percibido Ugarte Eléspuru, *op. cit.*

idealización, pero ésta no borra sino más bien exalta los rasgos étnicos distintivos. Es incluso el caso de figuras centrales como la ya aludida en la versión del Club Nacional (fig. 6), donde Juan Acha señala diferencias entre los tres personajes y cree percibir una alegoría del Perú como coexistencia de razas. Establece así un paralelo simbólico y compositivo con *Las tres razas*, precisamente¹¹⁵.

Tal vez debiéramos entender en términos parecidos al *Habitante de las cordilleras*, pero con una carga adicional, perturbadora e imprecisable. Probablemente la misma que impidió a los contemporáneos asumir las implicancias de otras lecturas, hurgar en sus claves ocultas.

CODA

Claves ocultas. Algunas de ellas podrían insinuarse en *La paleta y los colores*, cuando el artista proclama que sólo el mestizaje y la educación sacarían al país de su lamentable estado: «Si en lugar de clamar sobre la epidermis, se instruyese a los indios y zambos», -escribe en un pasaje revelador- «con solo la instrucción los indios y zambos se convertirían en blancos»¹¹⁶. Hay en esa frase cierta ambivalencia, que es la de una conciencia criolla en crisis. Por un lado, la concesión a los límites ideológicos de una época que concentra los atributos de la civilización en el paradigma europeo que los grupos subordinados

¹¹⁵ Juan Acha, «Exposición Conmemorativa de F. Laso», en: *El Comercio*, Lima, 1º agosto de 1969: «porque el personaje de la izquierda es el mismo mestizo de *El Alfarero* (más adelante Acha reconoce lo inapropiado de este nombre), el del centro es decididamente indígena y existe gran similitud con el lienzo *Las Tres Razas* [...] en el que las intenciones simbolistas de Laso son explícitas y repite la composición: rostro de perfil a la izquierda, de frente en el medio y cubierto a la derecha».

¹¹⁶ «Entonces el Perú» -añade más adelante- «opulento por la variedad de sus riquezas materiales también será, por el feliz cruzamiento de razas, rico en hombres ilustres por su talento y virtudes». El énfasis es mío.

deberían asumir. Por el otro, la esperanza de que ese proceso opere una redefinición profunda de tal paradigma, incluso en términos libidinales (recuérdese aquella frase que hace de la *cuarterona* limeña una Venus americana). Allí donde algunos criollos construyen la imagen del indio como la de un *otro* absoluto, Laso procura integrarla a un cuerpo recompuesto. El cuerpo simbólico de la nación, ciertamente, pero también el cuerpo carnal y propio, el cuerpo *deseante*.

Ingresando ya al terreno de la especulación absoluta (¿por qué no?) el indio «blanco» puede también ser visto como la mujer fálica: esa fantasía arcaica varias veces insinuada en la pintura de Laso (*La justicia*, el *Autorretrato* con su esposa...). Presencia elocuente en cualquiera de los dos sentidos que el psicoanálisis le ha otorgado. Para Freud se trata de un aspecto de la teoría sexual infantil que desconoce la diferencia de los sexos y la castración de la mujer: la regresión a una mítica unidad totalizante y orgánica. Según Klein la mujer que posee un pene representa a los padres en coito: la *escena originaria*, con toda su carga de ansiedad y sadismo. Reconciliación de los contrarios o afirmación de la diferencia, lo que está en juego es la constitución del *otro*, en conflictiva relación con el yo.

«Se trata de fantasmas recurrentes en la fase llamada fálica del proceso edípico, donde el sujeto enfrenta la alternativa de tener el falo o estar castrado». Tal vez sea esa ansiedad la que podemos ver escenificada en Laso, de un modo tanto más agudo y cargado en cuanto logra proyectarse hacia representaciones imaginarias de amplio sentido: trama y trauma de nuestra historia.

Laso ilumina así, decíamos páginas atrás, zonas de penumbra en la renaciente conciencia criolla. No el espacio de la negación absoluta sino aquel otro, más arduo y problemático, en el que lo previamente reprimido intenta encontrar las formas adecuadas para alcanzar a manifestarse por entre los pliegues y contradicciones de la (auto)censura. Cuando los mecanismos de ésta se

muestran ya inoperantes se vuelve preciso canalizar las energías infiltradas. Codificarlas, *configurarlas*.

Es precisamente lo que hace Laso mediante la idealización, pero más incisivamente mediante el recurso alegórico (etimológicamente «decir lo otro») que en sus obras cumple el papel de la condensación y el desplazamiento en los sueños. Por esa vía el «alter ego» reprimido se articula con un ser social negado, pero revelando a cada instante sus quiebres, los vacíos y fricciones de esa identidad tan precaria, tan solitariamente construida.

«Sus cuadros parecen fragmentos de obras colosales, porque veía y sentía mucho mas de lo que era dado representar», dice Torrico¹¹⁷ en palabras que superan el lamento práctico que las inspira: «Habría necesitado encontrarse, como Miguel Angel, ante una inmensa muralla, para hacer una obra digna de su génio». La ausencia de ese soporte físico es también la del soporte social que lo hiciera posible, el encuentro todavía impensable de lo popular y lo moderno. Los grupos que en el siglo XIX definen el campo artístico no pueden articular la idea de nación como texto cultural más allá de los límites de su clase, tanto más estrechos por reafirmarse sobre presupuestos raciales, cuando no abiertamente racistas. Sobre ese vacío -desde él- se erige la pintura de Laso, expresándolo en sus propias crisis y silencios.

La alegoría, se sabe, es atraída por lo fragmentario, lo imperfecto, lo incompleto¹¹⁸. La ruina es su emblema por excelencia, y el montaje su principal recurso. Tal vez por ello la alegórica sea la mirada artística más dúctil para hurgar críticamente en sociedades discontinuas como la nuestra, fabricadas con los restos aún latentes de civilizaciones agónicas, con sus despojos sufrientes. Una mirada de melancolía donde la historia se ofrece como esos paisajes de ruinas parlantes repro-

¹¹⁷ Federico Torrico, «El arte y los pintores peruanos...», op. cit.

¹¹⁸ Craig Owens, op. cit., p. 206.

ducidos de manera impresionante por Rivero y Tschudi. Fragmentos y fracasos, con los que el alegórico penosamente articula una totalidad nueva. Pero fisurada: el mundo que así se elabora no disimula las rupturas, incorpora y exhibe cada una de sus contradicciones. Siguiendo a Benjamín, Jameson ve en el drama barroco alemán «un doloroso intento de restaurar una continuidad a instantes desconectados y heterogéneos»¹¹⁹. ¿No es en algo similar el esfuerzo de aquellos pocos intelectuales criollos que a mediados del siglo pasado ensayaron la encarnación de la dualidad peruana, la de los descendientes de Europa y la de los descendientes de los Incas? La imposibilidad de ser cualquiera de los dos generó la fantasía de ser ambos. *Gonzalo Pizarro y el Habitante de las cordilleras*. El viaje a París, a Roma y a Venecia, para poner en imágenes el otro y fundador viaje al sur andino -ese viaje que décadas después tantos criollos repetirían bajo un signo iniciático. El mismo Laso que se fotografía con poncho y chullo apela al idioma francés para explicarle a Lavalle¹²⁰ su abandono de la pintura con una sola, patética frase: *Le resort est brisé*.

El «resorte» -el aliento- estaba efectivamente roto, no sólo en él. La muerte prematura le impidió contemplar el fracaso definitivo de su generación, incapaz de transformarse a sí misma lo suficiente para poder cumplir con el imperativo asumido de transformar el país. Una historia demasiado familiar y reiterada. Tal vez nos sea dado leer la propia vida de Laso, y no tan sólo sus obras, como una alegoría. Una cifra melancólica de las contradicciones que atraviesan a nuestra cultura criolla, en esa y otras épocas. Sus ilusiones públicas y sus perturbaciones íntimas. Sus falacias y latencias.

Lima, 1991 - Buenos Aires, 1993.

¹¹⁹ Terry Eagleton, *Walter Benjamin or Towards a Revolutionary Criticism*, London, Verso, 1988 [1981], p. 10.

¹²⁰ José Antonio de Lavalle y Arias, «Sin título»..., op. cit.

AGRADECIMIENTOS

Entre los varios orígenes de este ensayo, tal vez el más objetivable sea una fantasía erudita, compartida hace años con Luis Eduardo Wuffarden: realizar el catálogo razonado de la obra completa de Francisco Laso. (En algún momento Natalia Majluf se sumó a esas conversaciones). Antes y después influyeron otras compañías, lecturas, inquietudes. Mas allá de las diferencias de interpretación, las páginas dedicadas a este artista en dos textos de Francisco Stastny¹²¹ y el libro de Mirko Lauer¹²² fueron una incitación permanente. Recuerdo además discusiones con Alfonso Castrillón, Tito Flores Galindo, Nelson Manrique y Gonzalo Portocarrero. Los temas eran otros, pero vinculados, en una suerte de asociación libre, con los que aquí procuro abordar, a mi oblicua manera. También oblicuo pero decisivo fue el impacto de la gran debacle republicana de estos últimos años, el auge de fascismos diversos y sus concomitantes racistas. La obscuridad de los tiempos. Un sentido de urgencia-también de pertinencia- que me llevó a concretar en un escrito breve preocupaciones cuyo aliento reclamaba otros plazos y dimensiones.

Gracias al apoyo material de Natalia Majluf, ese primer texto fue leído en julio de 1991 en el 47º Congreso de Americanistas en Nueva Orleans. Luego se presentó en las Cuartas Jornadas de Investigación y Teoría del Arte, organizadas en la Universidad de Buenos Aires por el Centro Argentino de Investigación Artística en octubre de 1992. En esta última ocasión fue publicado mediante un tiraje de fotocopias. Aquí he optado por mantener el carácter ensayístico que es su marca de origen. Salvo por algunas correcciones de estilo, lo que se ofrece como tema de apertura para estas páginas es esencialmente lo mismo que fue expuesto en aquellos encuentros académicos.

¹²¹ Francisco Stastny, *Breve historia del arte...*, op. cit.; «Francisco Laso, pintor moderno», op. cit.

¹²² Mirko Lauer, op. cit.

micos. En vez de la reescritura profunda que alguna vez me propuse, añadido ahora un juego de variaciones sobre esa composición original. Una especie de correlato, más especulativo que erudito. Espero.

Es todo lo que puedo hacer ante el pedido de los amigos que me han solicitado esta entrega, tantas veces demorada a la espera de mejores condiciones para la reflexión crítica. Tal vez la fractura del discurso sirva como metáfora de otros quiebres más decisivos. Cierta insatisfacción con el saber académico, su impotencia ante la intolerancia que a veces genera cuando se atreve a ser contemporáneo y pertinente. Aunque sigue siendo, supongo, una de las pocas armas dignas que nos es dable esgrimir contra la injusticia generalizada que nos sofoca, la arbitrariedad y los desmanes de los poderosos de turno, de uno y otro signo. *¿La verdad nos hará libres?*

El resultado es un texto raro, más intuitivo que exacto. Además de inconcluso. Circunstancias peruanas me impiden darle el desarrollo que sería de desear. Tiempo habrá. *¿Y vida?*

* * *

En las líneas precedentes señalo varias deudas de reflexión. Quiero ahora añadir otras más puntuales. Mirko Lauer tuvo la gentileza de facilitarme algunos escritos de y sobre Laso. Luis Eduardo Wuffarden me consiguió el catálogo de la retrospectiva de 1937 y Natalia Majluf una copia de *El aguinaldo*. Margarita Roel desplegó notable prolijidad y criterio en la búsqueda de materiales adicionales. Roberto Amigo, María Alba Bovisio y Marcelo Pacheco me prestaron su ayuda experta para ubicar fuentes bibliográficas en la Argentina, J.A. Pérez Gollán y R. Raffino me concedieron un generoso acceso a los depósitos del Museo Etnográfico de la Universidad de Buenos Aires y el Museo de La Plata, respectivamente. Agradezco también a Selva Armagno, Leopoldo Buntinx y Teresa Santos, por sus apoyos tan precisos. Y a Daniel Stordeur por sus alientos infinitos. Otros nombres deberán permanecer en silencio, pero no por ello menos reconocidos.

Figura 2

La Biblioteca del Museo Mitre en Buenos Aires me permitió fotografiar las imágenes aquí reproducidas de la obra de Rivero y Tschudi. Las demás ilustraciones han sido tomadas de materiales ya publicados (y a veces de calidad apenas aceptable), salvo el retrato de Gonzalo Pizarro, que es copia de una copia de una copia de una transparencia hecha por Daniel Giannoni y que circunstancialmente pasó por mis manos. Todas las traducciones son mías y siguen un criterio de literalidad, aún cuando ello atenta contra la elegancia del estilo. De igual modo, las transcripciones de fuentes en castellano intentan respetar la ortografía original, pero no estoy en condiciones de verificarlas como sería de desear.

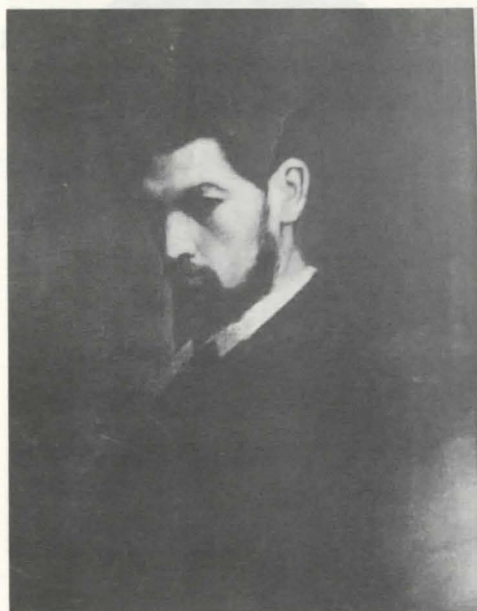


Figura 1

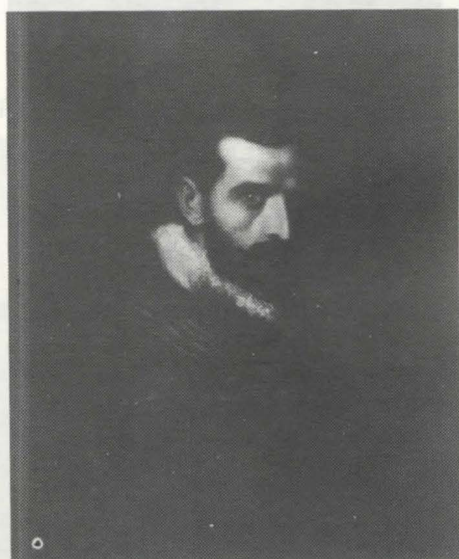


Figura 2

La B...
 me permito in...
 de la obra de B...
 han sido tomad...
 de calidad apor...
 Puzos, que es...
 transparentes...
 inicialmente p...
 son más y aq...
 ello asista con...
 las transcripc...
 respetar la or...
 ciones de ver...



Figura 3

Figura 1



Figura 4

Figura 5



Figura 6



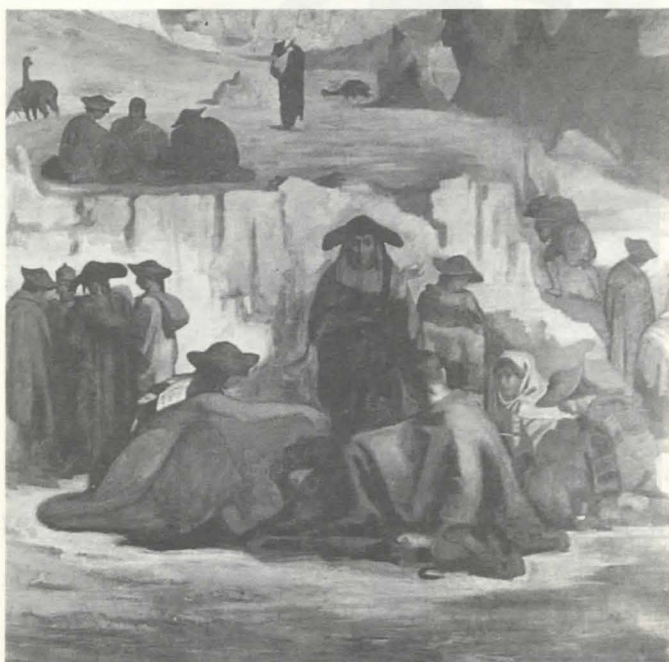


Figura 7

Figura 8





Figura 9

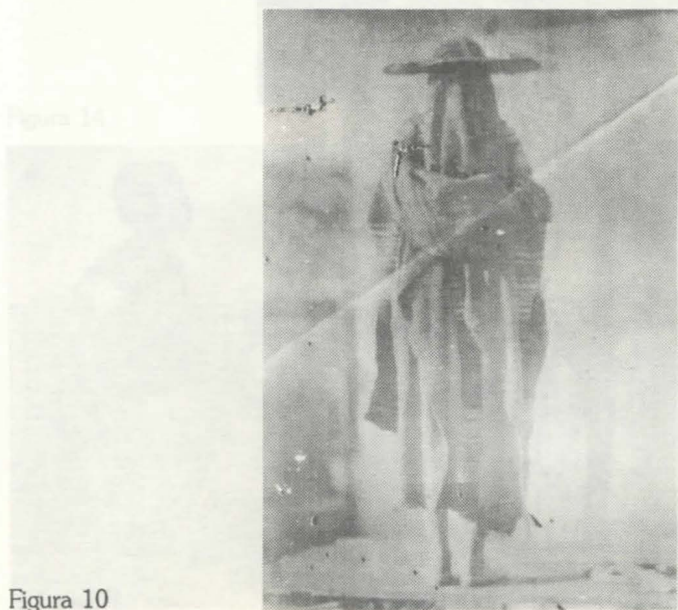


Figura 10



Figura 11



Figura 12

Figura 13



Figura 14



Figura 15



Figura 16





Figura 17

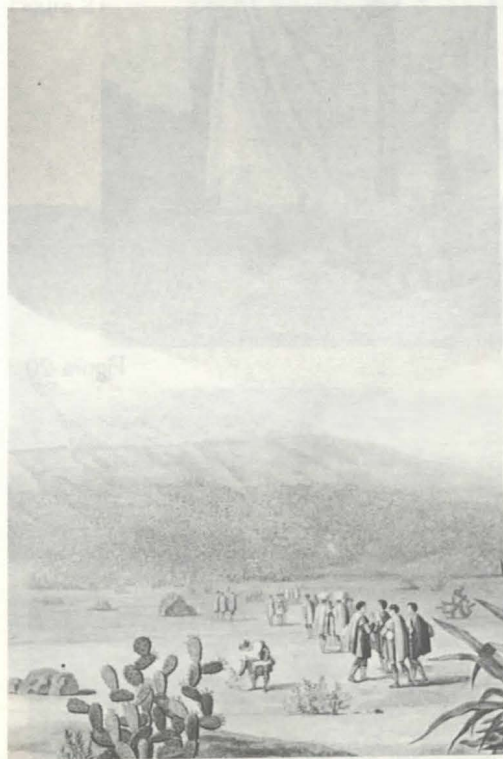
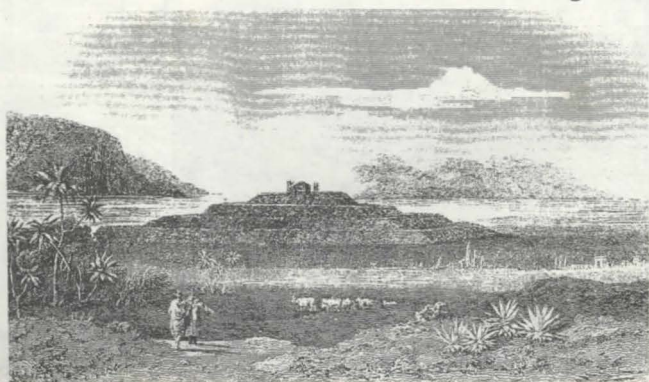


Figura 18

Figura 19



Figura 20



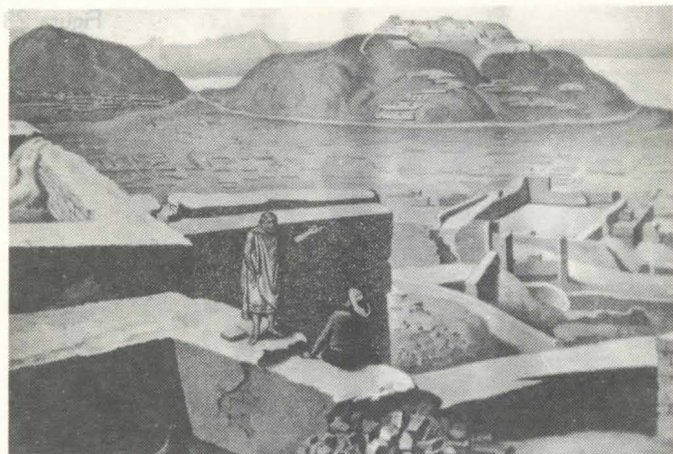


Figura 21

Figura 25

Figura 22

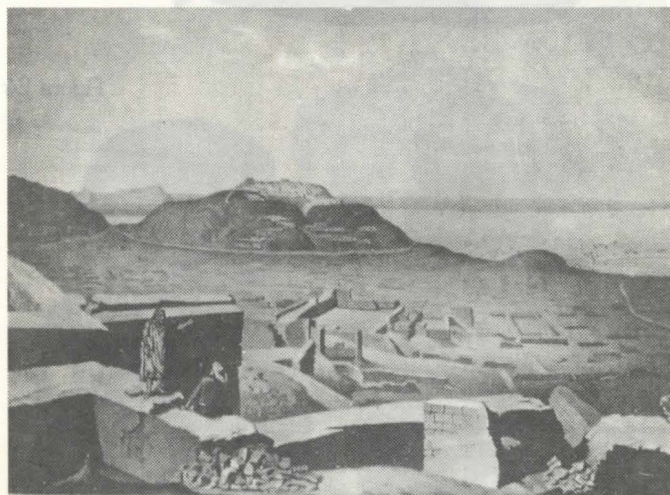
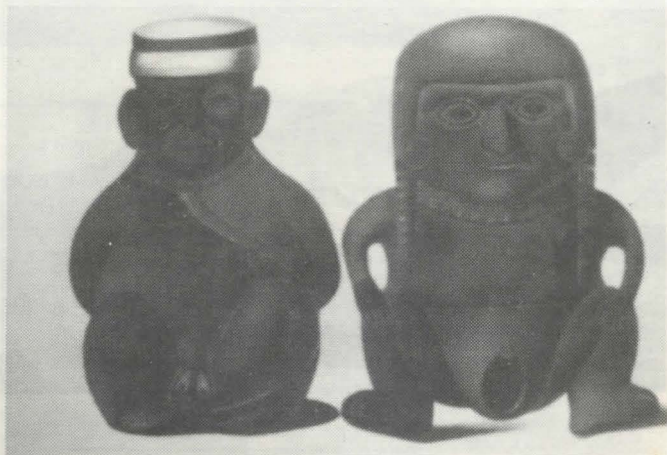


Figura 23



Figura 24



LA PINTURA INDIGENISTA PERUANA

Una visión desde los años 90

Mirko...



Figura 25

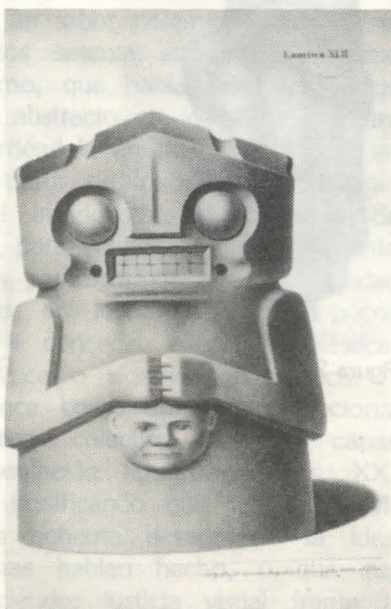


Figura 26

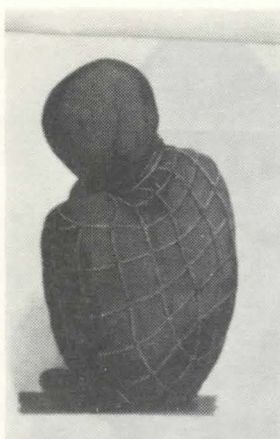


Figura 27



Figura 28



Figura 29



Figura 30

LA PINTURA INDIGENISTA PERUANA

UNA VISIÓN DESDE LOS AÑOS 90

Mirko Lauer

LA PLÁSTICA indigenista peruana empezó formalmente en 1919, como una propuesta contestataria frente al academicismo, con una exposición de José Sabogal en Cusco. Tuvo su auge entre los años veinte y cuarenta, y mantuvo un sabor polémico hasta la segunda mitad de los años setenta, en que el retorno triunfal del figurativismo, que había sido desplazado por el expresionismo abstracto en los años cincuenta, la absorbió, convirtiéndola en puro referente, en historia del arte. A partir de los setenta el indigenismo dejó de ser el interlocutor imprescindible de las nuevas corrientes, para volverse sólo antecedente histórico y, en algunos, paradigma de un tipo de calidad plástica. Sin embargo, en los años noventa pocos en el medio artístico le conceden excelencia plástica, importancia antropológica o significación política. A lo más se le reconoce como un caso excepcional de coherencia plástica colectiva de las capas medias en la representación figurativa del s. XX, lo cual sólo termina significando que fue un movimiento. En los años ochenta desapareció la idea de que los indigenistas habían hecho, o que sus epígonos seguían haciendo, justicia visual frente a

lo indio¹, y con ello uno de sus grandes argumentos.

Parte de este cambio de percepción se produce porque recién en la segunda mitad de los años setenta el medio artístico (incluyo a plásticos, críticos, público y galeristas) empezó a relativizar la cuestión de qué decían los indigenistas de las primeras promociones de la Escuela Nacional de Bellas Artes, y a observar más de cerca lo que habían pintado. Este cambio en la dirección de la mirada ocurrió precisamente cuando se daba un rebrote del interés de la *intelligentsia* del país por el indigenismo cultural, facilitado por el nacionalismo militar (1968-1980). Aunque es preciso decir que este nuevo interés demostró sobre todo las dificultades de reproducción del indigenismo plástico, y también del otro, en la segunda mitad del presente siglo.

Lo que pintaron los primeros indigenistas peruanos -hoy se ve- no fue una *Tempestad en los Andes*, emulando el título de la famosa obra de Luis E. Valcárcel (1927), sino una fantasía de capas medias urbanizadas en ascenso hacia una modernidad conflictiva, cuando no inviable. A pesar de su anclaje en un aspecto tan obvio de la realidad visible como eran los millones de indios del Perú, esa fantasía consistía en pensar que el mundo rural peruano era portador de un lenguaje visual tradu-

¹ En el debate general latinoamericano esta idea no ha desaparecido, sobre todo en la antropología, a causa de los nexos del indigenismo mexicano con el movimiento indianista continental (ver: Guillermo Bonfil, «Los pueblos indios, sus culturas y las políticas culturales», en: Néstor García Canclini, ed., *Políticas culturales en América Latina*, México, Grijalbo, 1987, pp. 898 y 123). Pero en el debate sobre la plástica la idea de que el indigenismo es el portador de una justicia visual se debilitó considerablemente cuando Marta Traba a partir de 1975 logró imponer la idea de que los representantes de lo nacional frente a lo internacional en el continente son todos pintores no indigenistas («Arte de la resistencia», *Eco*, N° 81, Bogotá, nov. 1975, pp. 95-99). El nuevo mercado de arte latinoamericano virtualmente ignora a los indigenistas que no son mexicanos. En su número de abril-mayo de 1990, el *Arte Focus* de *The Times of the Americas* no incluye a uno solo de ellos entre los pintores importantes de América Latina.

cible a los términos de la plástica occidental, y que descifrar ese lenguaje de formas y colores era un acto restaurador, ético y nacionalista. Después de todo, era representar lo nunca antes representado visualmente en el país. No era lo nuevo, sino lo muy antiguo. Sólo la profunda culpabilidad frente a lo indio que sentía la porción más sensible de la cultura dominante peruana -sentimiento expresado a gritos por el liberal radical Manuel Gonzáles Prada y luego sustentado por el marxista José Carlos Mariátegui- impidió que se advirtiera que el lenguaje de los cuadros no era el de los habitantes populares de los Andes sino el de los propios indigenistas: era el lenguaje de su mirada vanguardista.

Pero la mala conciencia colectiva no termina de explicar por qué los indigenistas afincados en la capital costeña percibieron lo peruano con indios en el primer plano, en tan marcado contraste con su experiencia inmediata y con la tradición cultural dominante peruana que negaba de plano lo indio desde 1824. Aquí una indispensable explicación adicional es la influencia de las ideas que flotaban activas en el ambiente de los años veinte, sobre todo las de los nacionalismos mexicano y chino y las del populismo soviético. De esta explicación se desprende otra: la ubicación social de los propios artistas, todos de las capas medias, y parte de ellos provincianos emigrados a Lima.

Casi nada de lo representado por ellos fue (y nunca ha llegado a ser) la corriente central de lo visual-social andino, es decir de lo «andino real». No podía serlo, en cuanto se trató de una visión esencialmente bucólica, sin lugar para imágenes del conflicto y de la producción, del trauma de la existencia y de la lucha por la supervivencia. Hasta muchísimo después de mediados de este siglo el *mainstream* de lo andino discurrió -casi sin comentarios- por los polos alternos y revueltos de la lucha y la postración, de la sublevación y el patetismo. Presentar la sublevación y el patetismo, y elaborar sobre la base de ellos la impugnación del orden establecido fue más bien tarea de la literatura, sobre todo de la indige-

nista. Narrativa y ensayo político, sobre todo, denuncian un drama que la plástica pretendió rectificar sólo en *el hecho plástico*, mostrando las efigies de los agraviados. Los indigenistas plásticos aspiraron de esa manera a dar una lección artística, y acaso más que artística, al naciente, pero ya desde entonces vacilante, desfalleciente y ambiguo, nacionalismo del Perú urbano. Buscando lo positivo de ese esfuerzo, Carlos Rodríguez Saavedra reconoce en el indigenismo la «autoctonización temática» de la pintura peruana y un mundo indígena «más visto que sentido»².

Para las nuevas visiones políticas de este tiempo, el indigenismo plástico resultó autosuficiente y pretorial, muy poco asimilable al esfuerzo colectivo de las capas medias. Es cierto que los indigenistas diagramaron e ilustraron las publicaciones radicales de su tiempo, pero mantuvieron los hieráticos fueros de su arte en todo momento. A su vez los políticos y los literatos se interesaron poco por el discurso plástico. ¿Qué los mantuvo aparte? Quizás la inmovilización de lo andino en la plástica, su fobia a la anécdota cotidiana (de un mundo cuya cotidianidad generalmente no compartían) o la pretensión de que sus lienzos eran una ventana sobre lo remoto, allí donde la política y la literatura pretendían estar revelando lo socialmente inmediato.

Pero a diferencia de la literatura, sobre todo a diferencia de la narrativa, la pintura indigenista tiene un sentimiento de la naturaleza que apenas asoma como escenografía en los escritores indigenistas de los años treinta y cuarenta³. Ese sentimiento de la naturaleza puede ser leído también como una indiferencia frente al tiempo, y como una nostalgia del paisaje peruano que el regionalismo pictórico anterior al indigenismo no llegó a

² «Pintura y provincias», *Debates* N° 6, Lima, 1980, p. 60.

³ No incluyo entre los narradores indigenistas a José María Arguedas, cuyo sentimiento de la naturaleza fue particularmente vivo. Hago la precisión porque Antonio Cornejo Polar ha asimilado a José María Arguedas a los indigenistas narrativos, lo cual se presta a no pocas confusiones.

desarrollar⁴, en la medida en que el regionalismo pictórico mismo no se desarrolló. El paisaje rural no ha sido en la cultura peruana el ámbito de la actividad humana recuperada en sus aspectos naturales, sino sólo una fantasmagórica orilla opuesta de lo social⁵.

¿Fueron Sabogal y sus seguidores inmediatos y remotos, indigenistas, en el sentido reduccionista de «pintores de indios», como señalaron sus críticos? La reducción del todo a una parte es injusta. A diferencia de otras ramas políticamente más radicales del indigenismo cultural, a los plásticos les interesó más el crisol de lo peruano que la pureza de lo indio. Lo andino fue la punta de lanza polémica de la representación indigenista, mas no su *corpus* (esto es particularmente notorio en Sabogal). Es el país, paradójicamente sobre todo el más oficial, el que ha seleccionado y luego constituido un «indigenismo indígena» para uso público, a la medida de sus necesidades. Al mismo tiempo ese país guardó el «indigenismo consensual» para uso más privado. Se seleccionó a partir del populismo de izquierda y del consensualismo de derecha, siguiendo la pendiente de ideas que sobre el tema venían del s. XIX⁶.

⁴ Sobre paisaje peruano en la plástica del s. XX, ver: Mirko Lauer, «Paisaje peruano: ¿por qué no nos vimos?», *La Imagen*, Lima, 13.3.1977.

⁵ Una lectura de *Paisajes peruanos* de José de la Riva Agüero (escrito entre 1912 y 1915; reeditado por la PUC, Lima, 1969, vol. IX de las *Obras completas*) muestra que a comienzos de siglo esta visión del paisaje como «orilla opuesta» también existía en las letras.

⁶ Sobre ideas indigenistas fuera de la plástica: Efraín Kristal, *Una visión urbana de los Andes. Génesis y desarrollo del indigenismo en el Perú, 1848-1930*, Instituto de Apoyo Agrario, Lima, 1991, 224 (el texto es de una tesis presentada en 1985); Varios autores, *La polémica del indigenismo*, Mosca Azul Editores, Lima, 1976. Un buen ejemplo de identificación entre indigenismo plástico y pensamiento indigenista es el texto sobre «Sabogal», de Jorge Basadre en: *Perú problema y posibilidad*, Ediciones Rosay, 1931, pp. 230-236, quien sin embargo fue un duro crítico de las ideas de la Patria Nueva del régimen de Leguía (1919-1930). Ver también: Carlos Franco, «Impresiones del indigenismo», *Hueso húmero*, N° 26, Lima, feb. 1990, pp. 44-68.

El indigenismo pudo ser caricaturizado por sus detractores como una obsesión por lo indio porque siempre fue débil la respuesta a qué y a quién pintar en el Perú. Los pintores de la escuela colonial cusqueña nos son presentados como imitadores sin conciencia de los cambios localistas que estaban efectuando. Los pintores republicanos no quisieron imitar tan deliberadamente como los coloniales, pero a la vez ninguno -salvo Francisco Laso- encontró un tema desarrollable en profundidad. Es Sabogal quien encuentra el tema, o quizás se lo inventa: la edad de bronce de la figura humana peruana, en el final de la secuencia virreyes-libertadores-plebeyos-burgueses-indios que da cuenta gruesa de los protagonistas del retrato peruano. Suena demasiado sencillo, pero en el caso peruano esa sencillez es parte del drama. Sabogal encontró el tema, y con ello creyó cortar el nudo gordiano de la identidad mediante la representación plástica, en un momento en que no estaba claro cuál sería la relación entre lo moderno y lo local en la cultura. Luego el nudo se volvió a anudar, polémicamente, con el eclipse del nacionalismo en los años cincuenta y sesenta. La parte más impactante de las críticas a su indigenismo es la que le reprocha pintar indios por puro populismo, oportunismo y facilismo, quizás por la abierta reacción contra el vanguardismo plástico internacionalista que esa decisión implicaba en un pintor. Pero debajo de esas críticas está el velado reproche por pintar gente que no tenía una relación clara con el orden establecido. No sólo a indios: a cualquiera que es pintado por fuera de la institucionalidad oficial de los cuadros de género, públicos o privados. Cabe preguntarse cuánto de esta reacción contra la figura humana no asimilable ayudará luego al triunfo del no-figurativismo en los años cincuenta. Pues aun cuando los indigenistas plásticos triunfaban entre los años veinte y cuarenta, la historia de fondo era que el Perú no estaba listo para mirarse a sí mismo -por así decirlo- cara a cara. Ni siquiera pudo soportar a partir de un momento, no por casualidad el momento en que empiezan las migraciones de los andes a la costa, la

mirada mistificada de los indigenistas, que intentaron refractar al Perú a través de un prisma mexicano.

Al concentrar su pintura en la persona, Sabogal y sus seguidores practicaron una política cultural que aún no tenía protagonistas sociales (hoy se diría actores) constituidos⁷, y en consecuencia revelaron las limitaciones de la forma peruana, pagaron el precio de buscarla desde la perspectiva limeña, y a la vez fundaron -en la caricatura involuntaria- la *unidad de gesto del rostro peruano*, que el costumbrista del s. XIX Pancho Fierro y algunos viajeros extranjeros habían buscado, acaso sin saberlo. En los cuadros de Sabogal todas las clases comparten un gesto similar. Acaso una de las resistencias a su pintura provenga de que en el Perú del discurso oligárquico, populista, izquierdista o nacionalista, esa unidad «sonaba» comprensiblemente incómoda, obligatoria, impuesta y ficticia.

A la postre la cultura dominante acepta a Sabogal en su condición de pintor de personajes con nombre propio: era intuible desde temprano, por lo menos para un ojo con entrenamiento clasista, que ser «pintor de indios» era un dato adjetivo en su obra, un esfuerzo sin real empatía frente a lo indio, como se lo dice Mercedes Ghallager de Parks⁸. Pero la crítica más áspera fue dejada en manos de los colegas de otras corrientes. Además, a falta de un Estado nacional capaz de imponerlos en muros y museos, demasiados de los personajes del *pantheon indigenista* desaparecieron entre los muros de colecciones privadas. Con lo cual también desaparece casas adentro la idea de que la representación plástica

⁷ Para una visión desde la literatura de este desencuentro entre la política de los creadores y la realidad social, ver: Mirko Lauer, *El sitio de la literatura, escritores y política en el Perú del S. XX*, Lima, Mosca Azul Editores, 1989, sobre todo el capítulo «El espacio vacío», que va de 1900 a 1930. Véase también, de Miguel Angel Rodríguez Rea, *La literatura peruana en debate*, Ediciones Antonio Ricardo, Lima, 1985.

⁸ «Cézanne, Picasso, Sabogal y la empatía», en *La mentira azul*, Lima, Editorial Lumen, 1948.

del indio puede ser en sí misma justiciera, o aun subversiva. Dan que pensar todos esos retratos de campesinos instalados en el interés, incluso en la intimidad, de una parte de la burguesía.

Sabogal y su movimiento envejecieron antes de tiempo, en el sentido en que vieron neutralizadas sus relaciones con el cambio social deseado, cuando fueron recuperados e ingresaron en el área de lo seguro en el mercado plástico. Esto ocurrió en parte porque fue intuitivo su papel en el proceso artístico, pero sobre todo porque se entendió su carácter único, es decir, casi sin seguidores reales más allá del grupo de los primeros alumnos de Bellas Artes. Aún el primer indigenismo existió como una dispersión esencial, en involuntario progreso hacia una asimilación a un pan-peruanismo criollo-oligárquico de hacienda, de gallos de pelea, corridas de toros y caballos de paso, a lo Chabuca Granda.

Los cuadros de Sabogal, aun los más apasionados, no logran contar una historia; en el mejor de los casos representan un momento de la sensibilidad del pintor y de su medio cultural. Una vez que Daniel Hernández, el último pintor académico, vuelto a Lima en 1918, dejó de pintar, Sabogal representó la única oportunidad de ser retratado con algún sentido estético (aunque en verdad recién con Ricardo Grau y Sérvulo Gutiérrez el retrato reaparece como un género de primera línea). El drama de los retratos indigenistas es siempre el mismo: el encuentro de lo académico negado, que siempre vibró en Sabogal y sus seguidores, con la evocación de los trazos y colores gruesos de las tierras vivas del país. Siempre hay fuerza en ellos, pero se trata siempre de la misma fuerza, que nace sobre todo del manejo desinhibido (arqueológico) del volumen y de los destellos monumentales de la inmovilidad. Muchos de sus retratos dan la impresión de ser la pintura de una escultura. ¿Cuál es el mensaje común de esos rostros y esos cuerpos? Todos aparecen algo tensos, esperando lo que finalmente Sabogal no pudo darles: un sentido individual que los trascendiera. Los cuerpos de las mujeres incluso

pueden llegar a ser sensuales, pero sus expresiones son hieráticas.

Sabogal imita discreta, quizás involuntariamente, concepciones de los huacos-retrato del desierto norteño, de los retratistas de virreyes, de los académicos del siglo pasado, de los cuadros religiosos. Resulta por momentos una síntesis de lo pictórico peruano, en sus términos de pintor vanguardista.

Mientras que Sérvulo Gutiérrez, que empieza a pintar en la post-guerra, tuvo relaciones dinámicas y conflictivas con el retrato, a Ricardo Grau, que volvió de París en 1937 con una actitud anti-indigenista militante, no le interesaba mucho retratar, pues su figurativismo estaba buscando otras cosas. Sabogal no tiene retratos paradigmáticos como los de Claudine Fitte o Doris Gibson (Gutiérrez), o el de la Sra. Mesones (Hernández). Sus retratos, aun los más célebres, como el del alcalde de Chincheros, del Inca Garcilaso, del poeta Lora, del médico Graña, no llegan a ser realmente individualidades.

En los «cuadros de indios» por lo general hay un retrato que el retratado no pidió, no pagó y que muy probablemente no vio. Pintar a los campesinos andinos se convirtió en una suerte de poder total sobre el tema, que no había existido desde Laso (quien pinta dentro del proyecto oligárquico-liberal de mediados del S. XIX)⁹.

¿Por qué Sabogal eligió a los indios como bandera? Por su infancia en Cajabamba, un pueblo andino del norte; por sus nostalgias de estudiante en el extranjero; por su hispanismo plástico, telúrico, retratista y algo goyesco; por su percepción del vacío, nada casual, que había en ese tema; por el ya mencionado ambiente ideológico de esos años, es decir por la fuerza del propio movimiento indigenista en la cultura; por la política interna de la Escuela Nacional de Bellas Artes: seguir en lo que había lanzado en 1919 fue, hasta 1932 en que Sabogal

⁹ Para entender la naturaleza y la intensidad del pensamiento de Laso (1823-1869) sobre el tema, ver sus textos en la *Revista de Lima*.

asume la dirección de la escuela, también una manera de enfrentar a la vieja guardia académica.

A partir de 1919 el Perú oficial precisaba imágenes de sí mismo que le permitieran graficar en el imaginario del sector moderno, y por modernizar, los proyectos de Leguía, de la nueva derecha y de los nuevos sectores progresistas. Precisaba imágenes que acortaran la distancia con el Perú postergado que se quería cooptar. Esta necesidad explica en parte los elogios con que fue recibido el primer indigenismo plástico. Sin embargo los indigenistas no llegaron a ser una vanguardia en el sentido integral de la expresión, pues no lograron formar un mercado compartido con la burguesía, su discurso no fue contestatario sino reivindicativo, y fue levisima su sintonía con la vanguardia internacional.

Visto desde la teoría social del arte, Sabogal es un artista artesano, conciente de su situación frente a un mercado inexistente, con una idea clara del significado de lo que está haciendo, pero sin el menor deseo de articularlo con algo ubicado fuera de la plástica. ¿Disfrutó del oficialismo que marcó la parte más productiva de su vida? Al menos no se quejó. A las críticas que a partir de un momento le hicieron los plásticos locales procedentes de nuevas modas europeas, Sabogal enfrentó un nacionalismo tosco y rotundo: su visión era la de un PERU, en letras de molde, sin preocupaciones clasistas, etnicistas o regionalistas. Incluso su biografía se lee así, tosca y rotunda. María Wiese, la esposa, presenta su vida como un interminable entrenamiento como pintor, un hombre cuyo Perú eran sus amigos. Su hijo José heredó frente a la artesanía peruana esa visión abnegada, simple y con pocos matices, que viene del deslumbramiento del padre frente a la «imagería peruana»¹⁰. Para

¹⁰ José Sabogal, *Desván de la imagería peruana*, P. & L. Villanueva y Juan Mejía Baca, Lima, 1956; *Mates burilados, arte vernacular peruano*, Editorial Nova, Buenos Aires, 1945 (existe una reedición en Kuntur, Lima); trabajos de José Sabogal Wiese, su hijo, fueron reunidos por él en *Artes populares y artesanía en el Perú*,

Sabogal el interés pionero por la artesanía y el costumbrismo fue también una búsqueda de apoyo teórico frente a la modernidad que desde el fin de la segunda guerra lo cerca, lo acosa, lo complica, le enrostra su oficialismo. En esas aproximaciones a la creatividad popular andina, bellas y sentidas, hay sin embargo una crisis de conservadurismo perplejo.

Pero Sabogal nunca asimiló realmente la forma artesanal, rezago pre-capitalista que por otra parte sólo es progresista *contextualmente*, es decir, contrapuesto al desprecio étnico. Algo similar le sucede a Sabogal con el aspecto agrario de su tema: es progresista sólo en cuanto va a contracorriente de la indiferencia del país oficial por el agro. Lamento que no exista aún un estudio de las ideas que circulaban por la peña Pancho Fierro, el cenáculo donde se incubó un temprano interés de la *intelligentsia* limeña por la artesanía y lo andino en general.

José Carlos Mariátegui llamó a Sabogal «el primer pintor peruano»¹¹. Simplificó, pero es obvio que advirtió que había una peruanidad propuesta por el pintor. Una peruanidad discutible, insisto, como la del Garcilaso binario de su famoso cuadro de 1949, en que una línea separa a España de los Andes cruzando el rostro del escritor, volviéndolo un yin-yang de luz y sombra.

El esfuerzo de Sabogal, que pintó hasta 1956, terminó siendo el de los inexistentes años cuarenta peruanos, aquellos que fueron tragados por el frentismo popular, por la persecución al Apra y al Partido Comunista, por la segunda guerra, por la tontería del Presidente José Luis Bustamante y por el golpe del general Manuel Odría. Fuera del indigenismo pictórico, sólo el narrador indigenista Ciro Alegría existe plenamente en la cultura de los años cuarenta; ni siquiera José María

Lima, Dirección General de Artesanía, 1982. Ver también: María Wiese, *José Sabogal, el artista y el hombre*, Lima, 1957.

¹¹ José Carlos Mariátegui, «José Sabogal», *Amauta*, N° 6, 1926, pp. 9-10, Lima, 1926. Mariátegui llamó a Garcilaso «el primer peruano».

Arguedas logra ocupar significativamente ese espacio temporal. Pero fue sólo en ese laxo decenio que la plástica pretendió, por un instante, compartir con la literatura la voz cantante de la cultura oficial. Nadie volvió a disputarle a las letras esa primacía hasta que llegó el auge de las ciencias sociales en los años setenta, y de las económicas en los ochenta.

Hace 15 años escribí que los indigenistas habían deformado y caricaturizado el indio por razones ideológicas¹²; hoy podría añadir que fue porque no lo sintieron, como dice Rodríguez Saavedra. No por resistencia a mirarlo, sino por real imposibilidad de verlo. Lo que desarrolló el indigenismo fueron algunas brillantes intuiciones parciales de lo andino, logradas por vías siempre oblicuas: Julia Codesido y Alejandro Gonzales (Apurímak) estilizan; Camilo Blas agolpa y diluye la imagen del indio por entre la escena multitudinaria y el detalle; Enrique Camino Brent lo busca en su relación con lo monumental criollo y en la abstracción colorística. Sabogal asume una perspectiva de Estado, como en sus cuadros del alcalde de Chincheros, de Garcilaso, o de contemporáneos notables.

¿Pintaron bien? Fueron fieles a su imaginación. Inventaron colores de lo peruano allí donde la plástica casi no los tenía, tuvieron gran fe en los volúmenes, en su capacidad de representar lo monumental (en cierto modo la vitrina de lo incaico), realizaron una exploración de la ingenuidad (la del campesino y la suya propia) a través del gesto, evidenciaron una significativa fobia a la anécdota y al movimiento, y en esa medida a la historia. El proceso de invención (en el sentido de buscar aquello que no registra antecedentes locales), fue tan intenso y evidente que sorprende el parecido entre todos estos pintores, su capacidad para volver colectiva su fantasía, sobre todo cuando estaban pintando una realidad tan

¹² Mirko Lauer, *Introducción a la pintura peruana del S. XX*, Mosca Azul Editores, Lima, 1976 (ver la segunda sección: «Las fronteras interiores»).

variada y contrastada. Pero aquí quizás la clave justificadora es lo específico que excluyeron. Sus visiones colorísticas de lo agrario y lo geológico hoy nos parecen artificiales, igual que sus tonos y trazos, paródicos de lo artesanal, o sus manejos de masas de colores densos y opacos.

El primer indigenismo legó a sus seguidores del resto del siglo el encargo devastador de la ideología y la retórica. Hacia los años setenta -cuando volvió un populismo nacionalista comparable al de los años veinte- ya el legado se había vuelto afirmación en una adocenada rebeldía frente al estilo criollo y tic gráfico con un programa naif. Los pintores del llamado renacimiento indigenista bajo el gobierno de Velasco Alvarado (1968-1975) abordan lo indígena sin la ambigüedad misteriosa de los fundadores. No llegan a entender el peruanismo, en oposición a indianismo, de la teoría de Sabogal¹³. Y es que a diferencia de los primeros decenios del siglo, en los últimos la representación andina misma empieza a entrar en escena.

¿Quiénes han contradicho al indigenismo en el proceso plástico? Mario Urteaga ya desde los años 30 le opuso una manera distinta de insertarse en el paisaje, sobre todo mediante la inclusión del movimiento y la anécdota; Quíspez Asín tomó los volúmenes, pero contradijo el esquema de color; Fernando de Szyszlo y los demás abstraccionistas contradijeron el tema y el color del indigenismo; Tilsa Tsuchiya le enfrentó la universalidad de lo mitológico, el trazo fino y la técnica preciosista; los naturales del comercio turístico en las calles centrales de Lima introdujeron la anécdota en el esquema indigenista.

¹³ En el catálogo de una muestra viajera del gobierno peruano, Jorge Bernuy escribe en 1987 que «Lo importante de esta escuela indigenista es que muchos pintores como Sánchez, Pedro Azabache, Andrés Zavallos, Aquiles Ralli, Gamaniel Palomino, todos siguen dentro de esta búsqueda» (*Perú pintura indigenista*, Polyforum Siqueiros, México, 1987). Para una reseña de la plástica peruana en estos últimos veinte años, ver los trabajos de Gustavo Buntinx.

Hay un mito de la plástica para el cual avanzamos hacia el reemplazo del indigenismo por la representación de un «verdadero indio», a pesar de que la antropología y la realidad nos dicen que tal cosa no existe¹⁴. Lo que hay es la variedad, es decir la especificidad de lo andino múltiple en transformación, y de lo rural en general. Frente a esto cabe preguntarse por qué lo indio debería ser pintado desde fuera. Pues el intento de hacerlo ha prolongado una tradición que viene por lo menos desde las láminas de los viajeros coloniales, la taxonomía, la justicia científica (que es la idea linneana de la exactitud).

Lo andino creador o recreador, por oposición a creado, en la plástica, es hoy la representación artesanal en evolución, en recuperación de espacios temáticos perdidos, o aun nunca conocidos. Esto -como en el caso del movimiento gráfico articulado en torno a la revista *Minka*- niega lo indigenista, e incluso se ubica a un lado del lienzo y del pedestal, en la gráfica utilitaria, que reproduce a su manera las relaciones entre soporte y representación que mantuvo por siglos la artesanía¹⁵.

¹⁴ Para el debate sobre la naturaleza de lo andino hoy, ver: Rodrigo Montoya, *La cultura quechua, hoy*, Lima, Hueso número ediciones, 1987.

¹⁵ Para las relaciones entre artesanía y arte en los Andes, ver: Mirko Lauer, *Crítica de la artesanía (plástica y sociedad en los Andes peruanos)*, Lima, Desco, 1972. Para un ejemplo reciente de evolución en la plástica andina, véase: Lauer, «Minka, un salto en la plástica andina», *Nueva Sociedad*, Caracas, 1991, en prensa.

LOS FUNERALES DE ATAHUALPA¹

Roberto Miró Quesada

LA REALIDAD es la resultante -la condensación- de múltiples instancias, y aprehenderla significa tomar en cuenta todo el abanico que se nos ofrece. Las instancias se privilegian según el interés del investigador, pero hay niveles de la realidad que son privilegiados *per se*, como el Estado y el arte, porque en ellos se condensan y se dispersan como en ningún otro nivel todas las estructuras que configuran una determinada realidad.

El inconsciente -que está al inicio del ser humano- se va operativizando a través de la ideología, con lo cual nace la necesidad de simbolizar aquello que el inconsciente no deja expresarse. Es en el símbolo, pues -y el arte es una manera de simbolizar- que la censura se decanta, permitiéndonos percibir aquello que la ideología no permite expresar. Si el arte es el pasivo reflejo de su época o la expresión de necesidades espirituales, es ya una discusión bizantina. El arte es producto de su época, pero también su trascendencia, de ahí que una obra de arte nos permita entender una coyuntura de manera muy explícita: lo inconsciente y lo ideológico se han unido para comunicarnos, a través de un símbolo,

¹ Publicado originalmente en *El Caballo Rojo*.

aquello que una época piensa de sí misma; es decir, también lo que no dice de sí misma. Por eso, situar una obra de arte en el tiempo es también situar ese tiempo que se expresa en la obra de arte. Aprender un cuadro como *Los Funerales de Atahualpa*, de Luis Montero, es sumergir dicha pintura en la época que la propició para, a través de los símbolos del cuadro, entender mejor aquella época. El servicio es, pues, doble: si no es posible el entendimiento cabal de una obra de arte si no la referimos a la coyuntura que le dio vida, tampoco es posible aprender en toda su riqueza una coyuntura si no tomamos en cuenta el arte que produjo.

El período que va desde fines de la década de 1840 hasta mediados de la década de 1860 -período en que se pinta el cuadro- se caracteriza por el intento de organización de una burguesía nacional a partir del boom del salitre y del guano, vía la recomposición de la deuda interna. Es decir, hay una bonanza económica -que luego Basadre reconocerá como falaz- y la aparición del embrión de una burguesía nacional.

En el plano ideológico, la discusión se polariza entre liberales y conservadores; los primeros fuertemente influenciados por las ideas de la Revolución Francesa, mientras los segundos seguían defendiendo el legado español. Los resultados de estas discusiones son las Constituciones y los Códigos del período, que muestran una amalgama de ambas posiciones, incongruentes en muchos aspectos, liberales y conservadoras a medias, casi amorfas.

El ordenamiento legal del país muestra muy bien la realidad que pretende legislar: un país no definido, con una minoría foránea distinta y hasta opuesta a la gran mayoría de la población; un ordenamiento legal que no es enteramente liberal ni enteramente conservador, y que en última instancia no tiene mucho que ver con la



realidad que se pretende ordenar. Es decir, casi una ficción. Y es en este marco que surge el embrión de una clase burguesa con un proyecto político ambiguo.

Uno de los temas centrales de las discusiones entre liberales y conservadores era el concerniente al indio. Para los conservadores, el nuevo Perú debía construirse a partir del legado español. Para los liberales, el nuevo Perú debería construirse teniendo las ideas de la Revolución Francesa como guía. Si bien los liberales defendían los derechos indígenas, esta defensa era sobre todo paternalista y lírica. Al igual que los conservadores, los liberales no pretendían una revalorización del legado cultural indígena, sino tan sólo que las leyes conservadoras no agudizarán la explotación de la población india.

Es decir, que tanto liberales como conservadores veían lo indígena como carente de significación cultural: era a partir de los legados culturales francés o español que debía construirse el nuevo Perú.

II

Desde esta perspectiva se ve claramente por qué Montero pinta los funerales y no la apoteosis de Atahualpa.

Cualquiera fuese el proyecto ideológico que cobrara vigencia -liberal o conservador- el pasado indígena debía ser enterrado. Por eso Montero pinta los funerales del último Inca, el entierro de aquel personaje con el cual el Imperio llega a su fin. La clase que en ese momento adviene al poder debe recomponer la historia, buscar sus raíces y lo hace -con respecto a lo indígena- de una doble manera: primero lo reconoce para luego negarlo, enterrarlo. A diferencia de los conservadores -que simplemente niegan lo indígena- los liberales burgueses deberán admitirlo aunque sólo sea para desecharlo después. Para la nueva clase social emergente, lo indígena está de alguna manera presente; no está enterrado, sino que hay que enterrarlo. Y en este entierro de lo indígena, el Inca está todavía presente y a la vista; muerto, pero *in situ*.

En el cuadro mismo, el único personaje indio masculino es el Inca, que está muerto. Los demás personajes indígenas son todos femeninos. Aquí la carga ideológica es muy clara: el Inca presenta rasgos físicos indígenas, mientras las mujeres son más bien campesinas italianas. El Inca es mostrado con ropajes indígenas, mientras las mujeres están vestidas según una moda imaginaria, más bien post-renacentista. Es decir, el único personaje indio verosímil es un muerto; el resto de 'indígenas' presentes en el cuadro son cualquier cosa menos indios -salvo una de las mujeres, que luce una lliclla (esto podría estar demostrando que a pesar del control ideológico inconsciente, ese mismo inconsciente le juega una mala pasada a Montero: lo indígena real no está muerto, sino que existe en toda su plenitud vivencial en una mujer, capaz de reproducirse).

En contraposición a la ficción indígena, lo español está perfectamente delineado: los civiles y sacerdotes que aparecen en la pintura son inconfundiblemente españoles, o europeos occidentales. Es decir, lo español es claro y definido, y está de pie -todos los españoles están parados y en actitud arrogante-, mientras lo indígena es ficticio, ambiguo, muerto, y está arrastrándose, caído, yacente.

El cuadro está dividido en el centro por una gran columna: a la derecha está el mundo español, vertical; a la izquierda el mundo indígena, horizontal. Alrededor de la columna y del Inca se agrupan los sacerdotes católicos, rodeando el cuerpo yacente, mientras los conquistadores permanecen un tanto apartados, casi como observadores. Hay incluso un español que está de perfil y mira en sentido opuesto a la escena. Hay que recordar que Montero era liberal, y una de las características de los liberales era su anticlericalismo. La Iglesia era considerada el peor legado español, la causa de todos los males. No es tanto la presencia española lo que se cuestionaba, sino el poder distorsionador de la Iglesia. Esta actitud se transparenta muy claramente en el cuadro de Montero; son los sacerdotes quienes secuestran al Inca, quienes ofrecen un parachoque a la arremetida indígena que pugna por llegar hasta su señor: son los sacerdotes los que de alguna manera reprimen. Frente a los sacerdotes, los conquistadores aparecen dignos, arrogantes, serenos, alejados de la represión que ejercen los sacerdotes contra la población india, sin intervenir directamente en ese barullo que parecen desaprobado. Compárese, por ejemplo, la mirada del sacerdote que aparece en primer plano, con la cabeza gacha y la mirada torva, con la actitud del conquistador que aparece igualmente en primer plano, de gran dignidad y serenidad.

III

El mundo español -representado por los sacerdotes- y el mundo indígena -representado por las mujeres- no se tocan: hay un espacio vacío entre la mujer suplicante de la lliclla y el sacerdote que la detiene con un gesto de la mano. Sin embargo, este vacío está unido, puenteado, por una india caída que se arrastra. Ambos mundos no están, pues, totalmente separados; hay una ligazón: la raza indígena, en su expresión más denigrada, ha logrado penetrar el mundo español.

El contexto indígena del cuadro es femenino, pasivo, suplicante, frustrado -pues no alcanza su propósito de llegar hasta el inca- además de ficticio, pues esas mujeres son una irreconocible alegoría de lo indígena. El contexto español, por el contrario, es claro, definido, ordenado -frente al tumulto desordenado que presentan las indias-, erguido, perfectamente reconocible como español. Es, además, un mundo viril y digno. Lo único viril indígena está muerto y secuestrado.

Es interesante constatar que la nueva clase social que emerge y que necesita reordenar la historia para afirmarse ideológicamente, lo haga mirando el pasado indígena. El primer cuadro de su tiempo sobre nuestra historia no se inspira en escenas de la independencia, o anteriores o posteriores a la invasión española, sino en el momento mismo del encuentro de ambas culturas, que significa el triunfo de lo español sobre lo indígena, como claramente lo muestra el cuadro. Hay, pues, que enterrar lo indígena, que ya está muerto. Pero el liberalismo lo entierra con dignidad: la figura yacente del Inca es digna, serena, auténtica en su apariencia física, y no tiene los brazos cruzados sobre el pecho, a la usanza cristiana; es lo indígena puro, magnífico, pero que ya está muerto. ¿Pero está realmente muerto? Pareciera que no. El extremo izquierdo del cuadro nos da a entender que hay una multitud indígena pugnando por entrar. Mientras el extremo derecho está cerrado por el altar -la ideología cristiana como límite-, el izquierdo presenta una luminosidad que viene de fuera del cuadro -de fuera de la historia burguesa-; es decir, el mundo burgués español enmarcado dentro del cuadro es amenazado desde fuera por algo que podemos deducir qué es, pero que no podemos ver. Frente a esa amenaza impredecible que viene de fuera, el legado occidental más digno -los tres españoles del extremo derecho- parecen casi desprotegidos. En medio de todo, hay una protesta contra los *métodos* de la colonización española, que los liberales, desde luego no percibían como una invasión. Pero hay un legado occidental que se viabiliza a través de España

y que es preciso rescatar. Lo que los liberales critican en los conservadores es su defensa cerrada del oscurantismo español que se encarna en el clero, no el espíritu español mismo, como este cuadro demuestra. La Revolución Francesa les aportó el anticlericalismo que necesitaban para modernizar el país, pero no los inmunizó contra el 'buen conquistador'.

IV

La crítica de arte forma parte del proceso artístico mismo, aunque esa participación sea a posteriori, y por eso mismo demuestre la vigencia del arte como factor explicativo. Un análisis dialéctico de una obra de arte debe incorporar al análisis mismo dentro de esa dialéctica. Es decir, la aprehensión de la realidad no se agota en la dilucidación del dato, sino en la reflexión sobre el acto mismo de la aprehensión. ¿Por qué nos interesa hoy en día una pintura realizada hace más de cien años? La historia nunca está definitivamente escrita y ello se debe a que cada época y cada generación posee ojos distintos. Nuestra mirada hacia atrás es siempre interesada; nos detenemos ahí donde más nos duele, tratando de encontrar la explicación que nos ayude en nuestro presente angustiado. La cultura indígena de nuestro país está en la base misma de nuestra realidad; cualquier proyecto político de los que hubieron y de los que habrán, no podrá dejarla de lado. Y aun cuando no la nombra es porque la está nombrando a gritos. Los liberales de mediados del siglo pasado no encontraron mejor solución a su supervivencia que enterrar lo indígena, aunque revistieron los funerales de cierta dignidad. Los liberales de nuestros días se enfrentan nuevamente a los avatares de su supervivencia, para lo cual deberán volver a enterrar -una vez más en la historia del Perú- lo indígena; sólo que esta vez ya no tienen tiempo de disimulos.

Hasta donde la historia tiene memoria, este país ha conocido de manera ininterrumpida una resistencia

indígena que se ha expresado de mil maneras. En los días que corren, hay evidencias de una nueva y grande revuelta. Mirar nuevamente *Los Funerales de Atahualpa* equivale a pintar unos nuevos funerales; pero la manera de mirar los primeros determinará la forma de pintar los segundos. Quienes no sean capaces de trascender la explicitéz del símbolo ideológico, seguirán aferrados a la vana ilusión de enterrar una vez más al Inca; quienes por el contrario sean capaces de mirar el cuadro de Montero con ojos inconformes, podrán pintar unos nuevos funerales donde las coordenadas de la pintura sean subvertidas.



FIGUEROA AZNAR Y LOS INDIGENISTAS DEL CUSCO:

FOTOGRAFÍA Y MODERNISMO EN EL PERÚ DE INICIOS DEL SIGLO XX

Deborah Poole

EN ALGÚN MOMENTO de principios del siglo XX, el artista peruano Juan Manuel Figueroa Aznar colocó su caballete, sus pinturas, su banquillo y su paleta, dos revistas de fotografía y dos lienzos de retrato frente a un telón de fondo. En este telón, que también utilizaba para trabajos ocasionales como fotógrafo comercial, había pintado en un lado una arquería colonial española y, en el otro, la mitad de un altar andino tradicional. Habiendo acomodado sus utensilios y su caballete delante de este escenario, Figueroa alistó su cámara, preparó la placa, compuso la imagen y dispuso que otra persona apretara el disparador. Acomodó su ropa, ajustó la flor en su solapa, y posó, cigarrillo en mano y con una pierna cruzada sobre la otra, contemplando su obra de arte (fig. 1).

Pero ¿dónde, exactamente, situar el objeto de esta mirada contemplativa cuidadosamente encuadrada? ¿Se trata de la pintura aún no terminada? ¿Del espacio temático que une al artista, el caballete y las pinturas? ¿O del marco aún más amplio de una imagen anticipada que había compuesto recién en una placa de vidrio revestida químicamente y producida industrialmente? ¿Cómo, en suma, entender la relación entre este dandy,

fotógrafo y pintor de principios de siglo, y las tecnologías representacionales que tan hábilmente maneja?

Una mirada a las estructuras pictóricas enmarcadas en este autorretrato peculiar sugiere que el propio Figueroa estaba sugiriendo tales preguntas acerca de la relación entre fotografía, pintura y arte. La tela, ajustada y pintada, está encuadrada por un caballete. Este, a su vez, está encuadrado por un telón de fondo también ajustado y pintado. Toda esta escena, a su turno, está encuadrada por el borde superior del lienzo del telón de fondo, apenas visible y tenuemente arrugado. Este marco interior -que fácilmente podría haberse corregido en la placa- dismantela la ilusión que el telón de fondo intenta transmitir. Yuxtapuesto cerca a la línea, aún más aguda, dejada por el propio borde del negativo, el vacío hecho visible por el borde de este telón pintado, revela el conocimiento del fotógrafo de los artificios tecnológicos y artísticos que le permiten una mirada romántica e introspectiva en el mundo del pincel, la paleta y el disfraz.

En las siguientes líneas sugiero que Figueroa tenía ciertamente un interés particular en comprender y -en cierta medida- dismantelar los artificios tanto de la fotografía como del arte. A semejanza de la imagen de dandy que asumió, sus aproximaciones a estos problemas, provienen claramente de la literatura y el arte del romanticismo europeo. Incluso, contra la idea de una entretenida bufonada colonial que nuestra propia primera visión de este dandy provinciano peruano podría evocar, su reappropriación y reelaboración de estos elementos europeos prestados no fueron ni inocentes ni malas interpretaciones. Antes bien, Figueroa creó una aproximación a la fotografía y a la modernidad que partía intencionalmente del molde dominante del modernismo europeo. En el subsiguiente análisis de su vida, me interesaré particularmente en explorar las formas en las cuales este estilo tangencialmente modernista estuvo modelado por comprensiones peruanas de la fotografía y el arte, y por el movimiento intelectual y regionalista conocido como indigenismo.

FOTOGRAFÍA Y ARTE EN EL PERÚ

Juan Manuel Figueroa Aznar nació en 1878 en el pequeño pueblo de Caraz en las alturas andinas del departamento peruano de Ancash. Su padre, Juan Manuel Figueroa y Pozo, provenía de la ciudad costeña de Lambayeque, y su madre, María Presentación Aznar de Usúa, era de Zaragoza, España. Aunque su padre continuó trabajando en explotaciones mineras en la sierra central hasta su muerte en 1910, poco después del nacimiento de Juan Manuel la familia fijó su residencia en Lima. Fue en la Lima de la década de 1880, turbulenta y agitada por la guerra, donde el joven Juan Manuel pasó su juventud; completó su educación primaria y secundaria en el Colegio Nuestra Señora de Guadalupe. Luego ingresó a estudiar en la Academia Concha, una institución municipal de bellas artes en Lima, financiada privadamente. Al terminar sus estudios en la Academia, Figueroa se abrió camino como pintor de retratos a través de Ecuador, Colombia y Panamá. Es posible que en Colombia Figueroa se enterara de desarrollos en el arte fotográfico tales como el academicismo y el naturalismo, practicados tempranamente en Colombia por fotógrafos antioqueños como Melitón Rodríguez¹.

El Perú, al cual Juan Manuel retornó en algún momento de 1899 ó 1900, era sin embargo muy distinto de países como Colombia y los de Europa occidental donde la fotografía artística había aparecido con anterioridad. La vasta mayoría de la población estaba conformada por campesinos quechua y aymara-hablantes que trabajaban en agricultura comunal de pequeña escala o como peones de haciendas agrícolas semi-feudales. La pequeña élite de terratenientes rurales que poseían estas haciendas vivían en las ciudades de provincias que, con

¹ Eduardo Serrano, *Historia de la fotografía en Colombia*, Bogotá, 1983, pp. 200-230; y Juan Luis Mejía Arango, «La fotografía», en Jorge Orlando Melo, ed., *Historia de Antioquia*, Medellín, 1988, pp. 447-453.

pocas excepciones, estaban aisladas de las corrientes modernizantes del desarrollo capitalista industrial.

Lima, la capital de este país predominantemente rural, albergaba una oligarquía pequeña pero próspera cuya riqueza se basaba en las plantaciones de azúcar y algodón construidas a partir de la acumulación de ganancias pre-bélicas del comercio del guano y del salitre. La producción en las islas guaneras y en las plantaciones que ellas engendraron se basaba en mano de obra de origen chino, obligada por contratos a plazo, y en el trabajo aparcerero de campesinos de la costa y la sierra. Poco o nada del ingreso proveniente de estas propiedades fue invertido en desarrollo industrial². Como consecuencia, Lima carecía de la burguesía y de las clases medias emergentes que en Europa y Colombia servían como público para las fotografías pictóricas y de aficionados³. En estos diferentes contextos sociales y de clase, la «fotografía artística» había surgido para llenar un conjunto históricamente específico de tareas representacionales. Estas tareas estaban relacionadas con la ruptura entre un discurso estético basado en nociones de creatividad artística, producción manual y autor, por un lado, y las formas de epistemología científica, tecnología mecanizada y producción de mercancías que con-

² Para una historia y descripción de la sociedad peruana de principios del siglo XX, véase: Alberto Flores Galindo y Manuel Burga, *Apogeo y crisis de la república aristocrática*, Rikchay Perú, 4a. ed., Lima, 1987.

³ En relación a los orígenes de clase de la fotografía pictórica europea, véase Rune Hassner, «Amateur Photography», y Marc Mélon, «Beyond Reality: Art Photography», en Jean-Claude Lemagny y André Rouillé, *A History of Photography*, Cambridge, 1987, pp. 80-102. Medellín, donde los fotógrafos influenciados por el pictorialismo Melitón Rodríguez y Benjamín de la Calle vivieron y trabajaron, también albergó a una burguesía industrial y comercial relativamente progresiva, que se distinguía cultural, social y racialmente del resto de Colombia. La comunidad literaria y artística de Medellín también tuvo estrecho contacto con Estados Unidos y Europa. Véase Melo, *Historia de Antioquia*.

formaban la sociedad industrial burguesa, por el otro⁴. Las fotografías resolvían el problema al transformar las cualidades científicas (o industriales) de la fotografía en «arte» a través de la intervención personal -es decir, manual- del artista en la tecnología mecánica de foco, tono, estructura, ángulo y textura. La impresión fotográfica, a este respecto, no era más una mercancía reproducible a escala masiva, sino una «obra de arte» única.

En comparación, en la Lima de inicios de siglo, la clase dominante estaba firmemente atrincherada en sus modos tradicionales de dominación y todavía no había sido confrontada por el desafío de las formas industriales de producción de mercancías o de arte de masas (*kitsch*). En esta sociedad de mecenazgo y familia, el éxito de un artista dependía tanto del acceso a recursos familiares como de la aureola de prestigio que el entrenamiento artístico en Europa -y particularmente en París- otorgaba a aquellos que tenían medios para estudiar en el extranjero⁵. En relación a la situación personal de Figueroa, el éxito como artista visual significó éxito como pintor, y los pintores aún no se habían visto obligados a enfrentar el mercado artístico cuyos traumas habían preparado el camino para el modernismo pictórico y la fotografía artística en Europa.

El hecho de que las fotografías esteticistas y pictorialistas no pudieran desarrollarse en Lima, debe entenderse en relación a la clase y las estructuras sociales específicas que definían la realidad peruana contempo-

⁴ Véase Walter Benjamin, «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction», en *Illuminations*, New York, 1969, pp. 217-251; Allen Sekula, «Photography Between Labor and Capital», en H. D. Buchloh y Robert Wilki, eds., *Mining Photographs and Other Pictures; A Selection from the Negative Archives of Shedden Studio, Glace Bay, Cape Breton, 1948-1968*, Halifax, N. S. 1983, pp. 183-267; y Sekula, «Dismantling Modernism, Reinventing Documentary», en *Photography Against the Grain*, Halifax, N. S., 1984, pp. 53-76.

⁵ Véase Juan Manuel Ugarte Eléspuru, «Notas sobre la pintura peruana entre 1890 y 1930», en Jorge Basadre, *Historia de la República del Perú*, vol. 16, Lima, 1968, pp. 149-164; y Mirko Lauer, *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*, Lima, 1976.

ránea. Este hecho tiene dos consecuencias importantes para la forma como apreciamos las fotografías de Figueroa. En primer lugar, sugiere que el trabajo fotográfico de Figueroa nunca fue considerado -quizás tampoco pensado- como «arte». En segundo lugar, sugiere que la decisión temprana de Figueroa de dedicarse a la fotografía no fue tanto una opción artística como una solución práctica al dilema creado por su posición social relativamente marginal en la sociedad cerrada y fuertemente estratificada de la Lima oligárquica. Para un artista sin lazos familiares con la clase alta y sin entrenamiento europeo, el aprendizaje en un estudio fotográfico exitoso era una de las pocas vías disponibles a través de las cuales seguir una carrera viable en el arte del retrato, el género de representación artística en el que Figueroa se había especializado.

En 1900, el negocio del retrato fotográfico era una industria próspera -e incluso algo saturada- en Lima, con poco espacio para la experimentación artística o para la estética bohemia que Figueroa había cultivado en sus viajes al extranjero. Unos cuarenta o cincuenta estudios competían por un mercado conformado por una población relativamente estable de oligarcas y comerciantes limeños⁶. Estos estudios elegantes, que estaban clasificados según el prestigio y posición social de sus respectivos clientes, definían un estilo de retrato dominante basado en las poses rígidas y teatrales de las *cartes de visite* del siglo XIX⁷.

Dada la naturaleza formalista de su composición y contenido, las cualidades «artísticas» de tales fotografías estaban adscritas a las cualidades variables de sus efectos

⁶ Véase Keith McElroy, *Early Peruvian Photography: A Critical Case Study*, Ann Arbor, Mich., 1985.

⁷ El formato de *carte de visite* fue popular en América Latina por mucho más tiempo que en Europa o Estados Unidos. Incluso después de la introducción de retratos de formato mayor, el élan europeo de la *carte de visite* determinó que sus poses, estilos y soportes algo estandarizados, continuaran siendo la norma para los retratos de estudio de todas las clases sociales.

superficiales. En los primeros años de la fotografía peruana, cuando los prestigiosos estudios franceses de Courret, Garreaud y Manoury dominaron el mercado de retratos de Lima, esta calidad estética se explicaba en términos de los efectos técnicos y de iluminación producidos al interior del propio retrato por el fotógrafo (entrenado en Europa)⁸. Sin embargo, en la medida en que la fotografía se difundía en el país, los fotógrafos peruanos -que a menudo no contaban con *pedigree* europeo capaz de dotar de status artístico a las imágenes obtenidas a través de una máquina- comenzaron a mirar hacia otros medios para diferenciar el valor estético de sus productos comerciales. La solución favorita fue transformar totalmente la imagen producida por una máquina en una «obra de arte» producida manualmente. Esto se logró a través de las técnicas del retoque por las cuales rostros y figuras eran alterados en el negativo y se añadía color a la impresión final.

De estas técnicas de retoque la más radical fue aquella conocida como *fotografía iluminada* o *foto-óleo* (fig.2). En esta última, se usaba óleo para idealizar los rasgos del retratado, añadir color, e incluso crear telones de fondo y efectos especiales que no estaban presentes en el negativo original. Debido a sus cualidades pictóricas, la *foto-óleo* proporcionaba tanto el aura de una original obra de arte, como el talante de modernidad propio de la fotografía como tecnología industrial y, sobre todo, importada. Lo que es más importante, desde el punto de vista de las clases altas y comerciantes, que al principio monopolizaron el mercado, las foto-óleos mantenían este talante a la vez que negaban la naturaleza democrática de la fotografía como tecnología de retrato mecánicamente reproducible, que amenazaba con hacerse cada vez más accesible a las clases trabajadoras y a los sirvientes de Lima. Precisamente a causa de su com-

seducción
o
fascinación

⁸ Fernando Castro, «Photographers of a Young Republic: Being French in Courret's Lima», *Lima Times*, 14 de diciembre de 1990, pp. 6-7.

binación contradictoria de exclusividad y disponibilidad, la *foto-óleo* rápidamente se convirtió en una de las más populares formas de arte en Lima. Durante las primeras décadas del siglo XX, en los principales estudios de Lima se realizaban con cierta regularidad exhibiciones de *fotografía iluminada* que eran reseñadas en la prensa del país.

La popularidad de la *foto-óleo* habla acerca de la medida en la que la cultura fotográfica limeña difería de la fotografía artística contemporánea colombiana y europea con la cual Figueroa pudo también haber estado familiarizado. Mientras los pictorialistas buscaban convertir a la fotografía en arte interviniendo como *artistas* en el proceso químico y mecánico de la producción fotográfica, los peruanos buscaban separar totalmente el trabajo del fotógrafo del trabajo del artista. Incluso este compromiso conservador encontró resistencia en el principal crítico de Lima, Teófilo Castillo quien, en pleno 1919, atacó las *foto-óleos* por sus efectos «inmorales» en las clases populares de Lima. Castillo afirmaba que en la medida en que las *foto-óleos* desplegaban «un valor más industrial que artístico», el público debería ser protegido de su «incultura y cursilería»⁹. La defensa virulenta que Castillo hacía de los valores estéticos tradicionales en nombre del bien público reflejaba la acusación que mucho antes, en 1859, había hecho Baudelaire en París, señalando que la fotografía diseminaría «entre las masas la aversión a la historia y la pintura»¹⁰. El aparente anacronismo de los ataques del crítico peruano a la foto-

⁹ Teófilo Castillo, *El Comercio*, Lima, 1919; reimpresso en «Los triunfos artísticos de Figueroa Aznar en Lima», *El Comercio*, Cusco, 8 de mayo de 1919.

¹⁰ Charles Baudelaire, «The Modern Public and Photography», 1859, en Alan Trachtenberg, ed., *Classic Essays on Photography*, New Haven, 1980, pp. 83-89. Como Baudelaire, Castillo también decía que el arte era necesariamente privado, visionario y manual, mientras que «la fotografía puede servir como un documento para reconstruir una semblanza perdida... de ninguna manera puede (servir) para transformar la semblanza en un elemento básico de una

grafía, sesenta años después -cuando la fotografía ya era una forma artística aceptada en Europa y Norteamérica- refleja no tanto la llegada tardía de la tecnología y las ideas fotográficas a Lima, como las vías a través de las cuales análogas estructuras de clase dan forma a las percepciones de los dos críticos¹¹. Para Baudelaire, que escribía en la Francia de la década de 1850, la fotografía era una amenaza para la pintura precisamente porque confundía las funciones de la industria burguesa y el arte de *salón* de la élite. Para Castillo, la *foto-óleo* como kitsch «industrial» o burgués tenía resonancias similares para los valores culturales de una sociedad oligárquica enfrentada con la perspectiva del estado modernizante del presidente Augusto B. Leguía¹².

Ni la tecnología del retrato fotográfico ni la técnica de la *foto-óleo* podían, sin embargo, ser eternamente defendidas de las exigencias de las clases populares limeñas. En la medida en que un creciente número de estudios comenzaron a ofrecer una versión comercial de la prestigiosa *foto-óleo*, otros críticos intervinieron para asegurar que la *foto-óleo* «artística» seguía siendo un gaje de los pocos estudios de moda que usaban fotógrafos entrenados en París, Londres y Roma, o que venían de aquellas ciudades. A su vez, éstos dependían del aura artística asignada a su trabajo para retener tanto su

composición seria», Teófilo Castillo, *op. cit.* En 1890 se realizaron debates similares en relación a la *foto-óleo* en Colombia (donde las *foto-óleos* estuvieron de gran moda en la década de 1900). Véase Serrano, *Historia de la fotografía*, pp. 213 y 218-219.

¹¹ La fotografía apareció en Lima pocos años después del anuncio de Daguerre en 1839; véase McElroy, *Early Peruvian Photography*, *op. cit.*

¹² Los artículos de Castillo que atacaban a las *foto-óleos* corresponden a un período de dramáticos cambios ocurridos en Lima. El año 1918 estuvo signado por una serie de violentas huelgas de obreros y artesanos; 1919 trajo consigo una crisis de la tradicional economía de exportación agraria. En julio de 1919, Augusto B. Leguía asumió el poder prometiendo construir un estado moderno y antioligárquico llamado la «Patria Nueva»; Flores Galindo, *op. cit.*, pp. 125-142.

monopolio del prestigio como su rica y leal clientela. Las fotografías y las *foto-óleos* producidas por fotógrafos entrenados en el país, o por los estudios fotográficos equipados más pobremente y que servían a la clase trabajadora y los sectores comerciantes limeños, fueron relegados por los críticos a un status de tecnología o «artesanía».

Aunque no se sabe en cuál estudio trabajó Figueroa, en 1901 exhibió dos *foto-óleos* -una de una mujer tocando el piano, y la otra de una «joven mujer semicubierta con tules vaporosos»- en un almacén de la calle Mercaderes, donde estaban ubicados los estudios fotográficos limeños de moda. Una reseña sobre la exhibición señala que el trabajo de Figueroa «revela el esfuerzo por ir más allá de la rutina», pero añade que sus figuras eran rígidas; carecían del lustre de los retratistas de estudio limeños, más logrados, que habían sido entrenados en Europa¹³. Es claro que el ingreso a los exclusivos círculos sociales y artísticos de Lima no sería fácil para un recién llegado como Figueroa, quien carecía del crucial *sine qua non* de la educación europea.

LOS INTELECTUALES PROVINCIANOS Y LA ESTÉTICA BOHEMIA

Como todo aquel que nació artista, Juan Manuel Figueroa llevó una vida bohemia, elegante y refinada.

Julio G. Gutiérrez¹⁴.

En 1902, Juan Manuel Figueroa se trasladó a Arequipa, el centro urbano y comercial de la bullente exportación de lanas del sur peruano. En el periodo en que Figueroa llegó, la sociedad arequipeña estaba dominada por una

¹³ *El Comercio*, Lima, 1901.

¹⁴ Obituario, 1951. Julio G. Gutiérrez, contemporáneo de Figueroa, fue un escritor y pintor indigenista, fundador del Partido Comunista Peruano en el Cusco.

oligarquía pequeña pero próspera, cuya riqueza estaba basada en el comercio exportador. A diferencia de la oligarquía limeña, ellos dependían muy poco del comercio del guano y, por tanto, perdieron muy poco en la guerra del Pacífico. A diferencia de otras élites provincianas del país, tenían propiedades agrarias relativamente reducidas y, más bien, compraban lana de las grandes haciendas de Puno y Cusco. Asimismo, la ciudad albergaba a un número relativamente grande de extranjeros, en particular agentes británicos de casas exportadoras y a una pequeña clase comerciante árabe y española¹⁵. Como resultado de ello, la institucionalidad fotográfica y artística en Arequipa, aunque más pequeña, era más cosmopolita y más receptiva al nuevo talento que la de Lima.

De este contexto, Figueroa encontró trabajo en el nuevo -aunque ya reconocido nacionalmente- estudio fotográfico de Maximiliano T. Vargas. Allí Figueroa pintó telones de fondo, carteles y *foto-óleos* para lo que era el mas lujoso estudio fotográfico arequipeño. Es probable que Figueroa aprendiera muchas de sus técnicas de iluminación en el estudio de Vargas, quien también fue instructor de Martín Chambi, otro fotógrafo a quien Figueroa conocería en el Cusco. La influencia de Vargas sobre Figueroa y Chambi puede derivarse de su habilidad en el retrato fotográfico y, tal vez lo más importante, de su temprano interés por tomar fotos de estudio a indígenas.

Aunque estas influencias se muestran claramente en el trabajo posterior de Figueroa, su trabajo inicial no desarrolló las percepciones de Vargas sobre los indígenas o la composición fotográfica. Por el contrario, durante esos años Figueroa siguió inmerso en el mundo de la *foto-óleo* y, por tanto, dentro de la dicotomía omníabarcante de fotografía versus arte. En 1903, en el estudio de Vargas y en una joyería cercana, se montó una exhibición de *foto-óleos* y paisajes, incluyendo lien-

¹⁵ Alberto Flores Galindo, *Arequipa y el sur andino*, Lima, 1978.

zos de retratos de Figueroa. Sin embargo, fueron las «fotografías iluminadas» las que el crítico de *La Bolsa* de Arequipa singularizó como lo más expresivo del potencial artístico de Figueroa. El joven artista, escribió, «se distingue sobre todo por su buen gusto en la selección de detalles que dan vida a sus retratos». Las «iluminaciones» de Figueroa se pueden comparar favorablemente, continúa diciendo, con las pinturas de Carlos Baca Flor, Daniel Hernández y Alberto Lynch -tres artistas peruanos que vivían en París-, si no fuera por los «pequeños defectos originados en gran parte por su falta de formación académica»¹⁶. De la misma manera, otras reseñas sobre su trabajo en Arequipa se centran en las *foto-óleos* como un recurso a través del cual se podía dotar de sentimiento y mejorar el indeseable realismo de la fotografía. Para su creciente público arequipeño, Figueroa era un artista «de la escuela moderna (que) amaba la realidad, aunque embellecida y vigorizada por el arte y el sentimiento»¹⁷.

En 1904 Figueroa se fue al Cusco, una pequeña ciudad ubicada a 3,399 m.s.n.m. y a varias semanas de viaje de Lima. El Cusco de los tiempos de Figueroa albergaba a unos 19,000 indígenas quechua-hablantes, un disperso grupo de comerciantes mestizos y árabes, un grupo aún más pequeño de terratenientes blancos, y una media docena de familias italianas y españolas involucradas en el comercio de lana y de alcohol, así como en la naciente industria textil¹⁸. El contraste entre los lujosos estilos de vida de estos sectores, terratenientes y burgueses emergentes, y los empobrecidos campesinos indígenas, de cuya mano de obra y lana dependía la economía regional, se había estructurado en formas similares a las

¹⁶ Un artista nacional», *La Bolsa*, Arequipa, 12 de marzo de 1903.

¹⁷ «Progresos fotográficos», *La Bolsa*, 13 de enero de 1904.

¹⁸ Véase José Tamayo Herrera, *Historia social del Cusco republicano*, Lima, 1981, pp. 107-108; y Luis Valcárcel, *Memorias*, Lima, 1981.

oposiciones culturales y de clase habituales en otras ciudades latinoamericanas de la época.

Los primeros trabajos de Figueroa en el Cusco parecen sugerir que, por lo menos inicialmente, sus simpatías estaban del lado del polo más próspero de la vida cultural del Cusco. Ciertamente, la cálida recepción que el Cusco ofreció al joven aspirante a fotógrafo y artista debió ser un grato contraste frente a lo sucedido en Lima y Arequipa, donde a Figueroa se le había negado el pleno reconocimiento como artista. La primera exhibición de Figueroa en el Cusco -en octubre de 1905- fue de «fotografía iluminada», la forma ambivalente de arte/fotografía con que Figueroa había esperado aplacar el gusto de la exigente élite dominante limeña. El trabajo se exhibió en el estudio de Vidal González, un fotógrafo de estudio cusqueño con quien Figueroa había trabajado desde su llegada al Cusco¹⁹. En su reseña sobre la exhibición, el anónimo crítico de arte del periódico cusqueño *La Unión* presagiaba el futuro de Figueroa señalando que el artista tendría que trastocar todas sus ambiciones metropolitanas. Aunque el trabajo de Figueroa reflejaba, como él decía, una «nobleza del alma», estaba restringido en alcance y espíritu por la «influencia demasiado poderosa de Lima»²⁰.

Durante los años siguientes, Figueroa se consolidó como una figura prominente en los pequeños pero vitales círculos intelectuales cusqueños²¹. Su éxito reflejó su capacidad para resolver la distancia entre sus iniciales

¹⁹ Este estudio fotográfico fue fundado en la década de 1890 por una congregación de misioneros evangélicos ingleses, que dejaron el estudio y todas las instalaciones a la familia González como pago por alquileres atrasados. J. G. González mantuvo el nombre «Fotografía inglesa» para su negocio, el que fue heredado por sus hijos y nietos (Entrevista con Washington González, Cusco, julio de 1986).

²⁰ «Arte nacional: Plumadas», *La Unión*, Cusco, 10 de mayo de 1905.

²¹ Él fue, por ejemplo, Director Adjunto de la Academia de Arte del Cusco. También estuvo cerca al círculo de académicos que conformaron el Centro Científico del Cusco, una organización dedicada

nociones de arte, más metropolitanas, y la identidad asentada localmente, requerida por su primer crítico cusqueño. Un artículo de José Angel Escalante, importante intelectual del Cusco, describe una visita realizada en agosto de 1907 al *atelier* de Figueroa en la hacienda Marabamba, en las afueras del Cusco²². La familiaridad con la que Escalante describe las actividades de cacería de Figueroa, el progreso artístico de éste y su barba reciente, revelan el status de Figueroa como una figura bien conocida en los círculos culturales cusqueños. Las pinturas terminadas en Marabamba conformaron el núcleo de una exhibición benéfica -pródigamente reseñada- realizada a fines de 1907 en la Universidad del Cusco²³. Entre las 126 pinturas que Figueroa exhibió, es significativo que ninguna fuera de indígenas, incas o motivos andinos, temas que más tarde caracterizarían su trabajo²⁴.

Provieniendo de un intelectual local importante (posterior líder del movimiento indigenista), los comentarios de José Angel Escalante sobre Figueroa y la exhibición de 1907 son de particular interés, ya que nos hablan acerca de las actitudes del cusqueño hacia la fotografía y el arte. Para Escalante, el retorno de Figueroa a la pintura durante su estadía en Marabamba marcó un avance en su formación artística hacia «trabajos de mayor

a promover el progreso a través de la recuperación de los recursos de la selva del Cusco. Más tarde Figueroa sería subprefecto de una de estas provincias bajas.

²² Impresiones de arte», *El Sol*, Cusco, agosto de 1907 (publicado anónimamente se atribuye la autoría a José Angel Escalante en *El Sol*, 31 de enero de 1908). Escalante fue luego director de los periódicos indigenistas cusqueños *El Ferrocarril* y *La Sierra*.

²³ Véase, por ejemplo, *El Sol*, 28 de setiembre de 1907; *El Porvenir*, 23 de diciembre de 1907; *El Ferrocarril*, 30 de enero de 1908; y *El Sol*, 30 de enero de 1908.

²⁴ Las contribuciones de Figueroa incluían varias copias de pinturas religiosas coloniales, un «estudio de una cabeza... en estilo impresionista», varios paisajes de playa, y dos composiciones románticas, una de una «infeliz mujer enferma de romanticismo», y otra de una «voluptuosa mujer semidesnuda... con una magnética mirada penetrante»; *El Sol*, 28 de setiembre de 1907.

envergadura». Esto era particularmente cierto ya que, mientras estuvo en el Cusco, «sólo se ocupó -es verdad que el público así lo obligaba- de fotografías iluminadas». Sólo visitándolo en la plenitud de la naturaleza de Marabamba -señalaba Escalante- era posible comprender la medida en la cual este artista -recientemente barbado- con su «Aspecto moro..., tendencias impresionistas y sangre fiera y retozona» sobresalía en su verdadera vocación como pintor y «colorista quintaesenciado»²⁵. Para este escritor, como para muchos de sus contemporáneos del Cusco, las pinturas de Figueroa, a diferencia de su fotografía o de sus *foto-óleos* sí eran arte debido a su relación íntima y directa con los tres elementos que en conjunto eran vistos como constitutivos del «arte». Estos elementos eran el color, la naturaleza y el espíritu humano.

Similares asociaciones que igualaban el dominio del arte con el del color, la pintura con su fuente en la naturaleza, y la sensibilidad creativa con la idiosincrasia individual («sangre retozona» y «aspecto moro»), aparecen una y otra vez en las reseñas cusqueñas sobre el trabajo de Figueroa. Hablaban de un concepto de arte y de artista extraído del discurso del romanticismo europeo, aunque confeccionado en formas específicamente cusqueñas.

La noción resultante de arte influiría en la carrera de Figueroa en dos aspectos cruciales. En primer lugar, la asociación entre color y arte colocó límites críticos a la aceptabilidad pública del trabajo de Figueroa. Que Figueroa fuera aceptado e incluso aclamado como fotógrafo se debía a sus habilidades como *cromatista* o colorista. En los días previos a la fotografía de color, tal apreciación se refería por supuesto a su habilidad manual como pintor al óleo y al pastel. Como resultado de ello, gran parte del mejor trabajo fotográfico de Figueroa en blanco y negro se desarrolló en un género estrictamente privado: autorretratos ingeniosos y experimentales, retra-

²⁵ Escalante, «Impresiones de arte».

tos de familia dotados de sentimiento, así como estudios académicos -iluminados y de género- conforman el núcleo de su *oeuvre* fotográfica. Este trabajo fue hecho para uso personal y limitadas ventas comerciales. No fue pensado en modo alguno para exhibirse públicamente como «arte».

En segundo lugar, el rechazo de los intelectuales cusqueños al *establishment* artístico académico de Lima se formuló como doctrina de la creatividad artística espontánea. Figueroa -quien fue criticado en Lima por su carencia de entrenamiento europeo- fue alabado en el Cusco precisamente debido a que su «modalidad pictórica... no sigue ninguna de las corrientes canalizadas por alguna escuela de arte»²⁶. Otro crítico reflexionaba sobre la espontaneidad e individualidad de la pintura de Figueroa en términos más filosóficos, que recordaban las ideas románticas europeas del arte como un cultivado desarrollo orgánico:

«El arte consiste... en hacer tangibles las impresiones del artista, la calidad, la efervescencia, tal como son sentidas... en trasladar al lienzo las concepciones de su fantasía, tal como brotan... antes de que se vean congeladas por la frialdad del cálculo»²⁷.

En el Cusco, por tanto, era el individuo *per se*, y no su formación social y académica (o «cálculo»), lo que se idealizaba como fuente de habilidad artística e intelectual en general. El sentimiento se valoraba por sobre la habilidad, la pasión por sobre la ciencia, el color sobre la forma, y el instinto sobre la tradición. En la posterior filosofía indigenista, la fuente de este talento natural se definiría como el propio paisaje andino. En este período inicial, no obstante, se expresaba principalmente a través de ciertas identidades bohemias, conscientemente urdi-

²⁶ «Notas de arte», *El Ferrocarril*, 30 de enero de 1908.

²⁷ J. Castro, «Culto por el arte», *El Sol*, 30 de enero de 1908.

das, asociadas con la personalidad artística. En este frente también, el status natural de Figueroa como forastero lo colocó en una posición de ventaja artística. Para los cusqueños, Figueroa -cuatro años después de su traslado al Cusco- era todavía «nuestro invitado, el conocido pintor limeño... a través de cuyas venas corre sangre andaluza y en cuyo espíritu perduran atavismos moros»²⁸. Lo que en Lima constituía un impedimento para su aceptación artística -ese status de forastero- afianzó una estudiada identidad bohemia, que había de ser la marca distintiva de Figueroa en la sociedad cusqueña (fig. 3).

La identidad bohemia atribuida a Figueroa en el Cusco del novecientos tomó prestados sus términos de referencia de la tradición de la bohemia de inicios del siglo XIX, originada en las metrópolis europeas en expansión: París y otras grandes ciudades. En éstas y bajo las presiones de la competencia mercantil y la producción masiva de arte y cultura, jóvenes intelectuales y artistas hicieron el esfuerzo consciente de renunciar a los valores materialistas de la sociedad industrial burguesa. Habiéndose modelado a partir de modelos de *otredad* tales como gitanos y saltimbanquis, los bohemios de París sentaron el precedente para un modernismo emergente basado en el culto a la individualidad, la elegancia y la causa del «arte por el arte»²⁹.

La primera, y en mucho la más notable, diferencia entre este clásico ambiente bohemio europeo y el Cusco rural y señorial, es la ausencia casi total de la característica estructural que define al romanticismo europeo: el mercado literario y artístico³⁰. A diferencia

²⁸ «Notas de arte», *El Ferrocarril*, 30 de enero de 1908.

²⁹ César Graña, *Bohemian Versus Bourgeois: French Society and the French Man of Letters in the Nineteenth Century*, New York, 1964; César Graña y Marigay Graña, *On Bohemia: The codes of the self Exiled*, New Brunswick, N.J., 1990; Marilyn R. Brown, *Gypsies and Other Bohemians: The Myth of the Artist in Nineteenth-Century France*, Ann Arbor, Mich., 1985.

³⁰ Véase Raimond Williams, «The Romantic Artist», en *Culture and society: 1780-1950* [1958], New York, 1983, pp. 30-48; y Graña, *Bohemian Versus Bourgeois*.

de su contraparte europea del siglo XIX, el artista cusqueño de inicios de siglo no se vio confrontado por el desafío de una amplia clase media lectora y un público consumidor de arte³¹. Si bien había un limitado mercado local para el periodismo, antes de la reforma universitaria de 1909, existía muy poco público para el periodismo literario y menos aún para las artes visuales. De hecho, la primera compra pública de obras presentadas en la exhibición anual del Centro Nacional de Arte e Historia del Cusco recién se realizó en 1922³². Como resultado de ello, la imagen del genio artístico marginal usado para describir a Figueroa y otros artistas del Cusco no fue inspirada, como en Europa, por la aversión a los consumidores de arte burgueses, sino más bien por el rechazo de los cusqueños al dominio cultural de Lima. Figueroa fue visto por sus contemporáneos del Cusco como un «bohémio» porque él no era cusqueño. Era visto como un «genio» bohemio debido a su afinidad natural con la naturaleza y la belleza, que lo habían conducido hacia el paisaje del Cusco, y debido a su rechazo personal y estético a la sociedad limeña y a la vida urbana. De esta manera, una identidad y discurso que en Europa habían sido estructurados por la estética emergente de artistas urbanos y la enemistad social hacia las clases consumistas burguesas, en Cusco, en cambio, fueron articulados para satisfacer las necesidades totalmente

³¹ Surgen discrepancias similares entre la tradición romántica europea y sus imitadores contemporáneos de la oligarquía limeña en la década de 1840. Mientras los bohemios europeos llegaron a vincularse con una esfera pública mundana secular de discusión cultural, los artistas limeños se basaron en el mecenazgo personal de personajes como don Miguel del Carpio. Como uno de los críticos ha descrito: «El romanticismo peruano germina... no en un café, ni en una esquina de la calle, sino más bien en una mansión elegante, perfumado y enriquecido por una atmósfera de mecenazgo y protección»; Mauricio Arriola Grande, *José Arnaldo Márquez y Martín Fierro* [1948], Lima, 1967, p. 19.

³² «La exposición de arte», *El Comercio*, Cusco, 4 de octubre de 1922.

distintas de un ideario provinciano de demandas regionalistas.

Aunque sus términos fueron derivados de un vocabulario romántico europeo, en el Cusco la imagen y el significado del rebelde social «bohemio» fueron reformulados para ajustarse a fines políticos locales. El artista como vocero del proyecto cultural cusqueño se enfrentó a un lugar -Lima- y no, como en Europa, a una clase -la burguesía. Este ligero quiebre en la tradición bohemia cusqueña significó, a su vez, que fuera la naturaleza, a manera de geografía o lugar, lo que los primeros bohemios del Cusco privilegiaran en su definición del sentimiento o emoción que inspira al genio artístico, y no los gitanos u otros forasteros sociales a partir de los cuales se había moldeado el ideal bohemio europeo. En el Cusco, estas ideas sobre la naturaleza, el individualismo, y el rebelde bohemio tal vez estuvieron mejor articuladas en la idea popular del *walaychu*. En quechua, *walaychu* se refiere al hombre que reemplaza los lazos sociales o familiares por una existencia infatigable y vagabunda que a pesar de todo, a diferencia del bohemio europeo, no es totalmente desprotegida ni desarraigada. Por el contrario, el *walaychu* reemplaza su familia y la tradición comunal por un apego profundamente sentimental a la tierra. Este apego emocional a una provincia, región o paisaje es considerado la fuente de las sublimes sensibilidades artísticas y musicales del *walaychu*. Los intelectuales cusqueños se veían a sí mismos edificando sobre este concepto fundamentado espacialmente, de sensibilidad estética, una comunidad basada en un sentimiento artístico compartido. Debido a sus raíces andinas, esta comunidad excluiría a Lima y a las formas de remedo europeo que según los intelectuales cusqueños habían socavado la autenticidad «espiritual» de Lima.

Figueroa cultivó esta identidad bohemia en una carrera teatral corta pero notable a nivel local, en la cual eligió roles románticos, tales como el de Luciano en la pieza de Joaquín Dicenta *Luciano o el amor de un*

artista³³. De la misma manera, fuera del escenario, complementó su personalidad artística con una imagen cuidadosamente cultivada de «espíritu infatigable, vagabundo y aventurero» que continuó trabajando -a despecho de sus parientes políticos de clase alta- en explotaciones mineras que también habían sido el negocio de su padre³⁴. Al plasmar esta personalidad pública de «artista y hombre de acción», Figueroa fusionó la terrenal profesión de minero con la elevada vocación de pintor de retratos, dando origen a una personalidad pública basada en el ideal del artista existiendo en los márgenes de la sociedad³⁵.

³³ «Teatro», *La Unión*, octubre de 1907; afiche teatral fechado en el Cusco el 30 de mayo de 1907, en la colección de Ubaldina Yábar de Figueroa, Lima. En la pieza de Dicenta, escrita en 1893, Luciano es un artista «guiado por la fantasía, la poesía y el mundo de las musas», que combate con un mundo de materialismo y mujeres burguesas. Aunque se basa en una concepción densamente romántica sobre el alma sufriente del artista, la pieza de Dicenta aborda también la idea modernista del artista como ser social alienado, pertinente a la incipiente vanguardia teatral española a la cual pertenecía Dicenta. Véase: Jaime Mas Ferrer, *Vida, teatro y mito de Joaquín Dicenta*, Alicante, España, 1978.

³⁴ Obituario, *La Prensa*, Lima, 20 de febrero de 1951.

³⁵ «Ante unos cuadros de J. M. Figueroa Aznar», *El Comercio*, Lima, abril de 1951. En una entrevista realizada en 1937, por ejemplo, Figueroa se describe a sí mismo como un «enemigo de la publicidad» que había llegado a su exhibición de Arequipa desde las minas en «el más profundo rincón de la tierra, separado de todo contacto con el mundo civilizado»; «Una exposición de más de 40 cuadros...», *Noticias*, Arequipa, 20 de enero de 1937.

INDIGENISMO (1910-1930)

La literatura, la poesía y el arte en todas sus manifestaciones, se convertirán en armas espirituales para la dominación... Poetas, intelectuales, artistas, hombres de ciencia, conforman la gran vanguardia indigenista... La retaguardia está formada por los millones de indios que viven a lo largo de las alturas andinas trabajando sus campos y haciendo fértiles los valles. Ellos saben que su vanguardia está descubriendo el camino que ellos deben seguir³⁶.

Atilio Sivirichi.

El final de la carrera pública de bohemio de Figueroa llegó en julio de 1908 cuando se casó con Ubaldina Yábar Almanza. En ese entonces, Figueroa ya era un personaje conocido en la ciudad. En el anuncio de su matrimonio se le describe como «el artista agradable, el colorista inimitable, el popular bohemio»³⁷. Explotando las posibilidades románticas de su personalidad pública, cortejó a Ubaldina pintando una imagen de la Virgen con el rostro de Ubaldina y luego donando esta pintura a la Iglesia de San Francisco donde, como muy bien lo sabía Juan Manuel, era párroco un primo de Ubaldina. Tal vez fue sólo a través de tal gesto que Figueroa pudo conocer a Ubaldina -a quien antes sólo había admirado desde lejos-, ya que los Yábar eran una de las más distinguidas familias del Cusco. El tío de Ubaldina, por ejemplo, era obispo del Cusco, y la familia poseía grandes haciendas en la provincia de Paucartambo. El grueso de las placas fotográficas de Figueroa que se han conservado son retratos de la familia de Ubaldina tomados en el espacio

³⁶ Atilio Sivirichi, «El contenido espiritual del movimiento indigenista», *Revista Universitaria del Cuzco*, N° 72, 1937, pp. 21-22.

³⁷ «Azares», *El Sol*, 2 de julio de 1908.

íntimo de su casa familiar en el Cusco, o en una de las haciendas de Paucartambo. El espacio favorito de Figueroa para crear estos retratos de familia era el salón ceremonial donde el Obispo Yábar recibía a sus invitados. Conocido como el «salón azul», por su alfombra ricamente coloreada, la imaginería notablemente adosada de sus muros atestigua la centralidad monumental de la imaginería visual en la vida social y religiosa del Cusco (fig. 4). Aunque se desconoce en qué medida tal uso tradicional de imágenes afectó el trabajo fotográfico de Figueroa, varias placas sobrevivientes muestran evidencia de que Figueroa experimentó recreando el espacio iconográfico de las pinturas coloniales y religiosas de la escuela cusqueña (fig. 5).

Otros retratos de familia de este mismo período revelan las incómodas contradicciones de una vida artística opulenta, en una ciudad que, como el Cusco, estaba dividida racialmente. En una fotografía, por ejemplo, vemos a un grupo de la familia Yábar en las afueras de su protegida casa hacienda en Paucartambo (fig. 6). En medio de exuberante vegetación, esta familia despliega toda la gala de una salida dominical en el Cusco. Emergiendo de la oscuridad de un bosquecillo de eucaliptos situado tras de ellos, un campesino que es apenas perceptible —ciertamente lejos de la conciencia del grupo que posa para la cámara— atisba curiosamente en el fotógrafo y su tema. ¿Se trataba de un empleado doméstico, un sirviente o simplemente un campesino que pasaba por ahí? ¿Vino del Cusco con la familia; y en qué condición lo conoció Figueroa? ¿Lo puso el fotógrafo en el fondo? O, más probablemente, ¿fue excluido de la fotografía sólo para reaparecer insistentemente al interior del marco, como ocurre en muchas otras fotografías del Cusco de esos tiempos?

Siendo primero una presencia anecdótica, casi accidental, en su trabajo fotográfico, esta tenue presencia de los campesinos indígenas del Cusco va aumentando hasta llegar a jugar un rol central en la identidad, sentimiento y arte de Figueroa. Mientras que sus experien-

cias en las haciendas de la familia Yábar en Paucartambo dieron a Figueroa la oportunidad de observar a los indígenas de los cuales dependía la economía de Cusco, fue el discurso intelectual y político del indigenismo la que determinaría las formas en las cuales Figueroa pintaría y fotografiaría al indígena.

El indigenismo fue un movimiento intelectual latinoamericano cuyos objetivos centrales eran defender a las masas indígenas y construir culturas políticas regionalistas y nacionalistas sobre la base de lo que los intelectuales mestizos -en su mayoría urbanos- entendían eran las formas culturales autóctonas o indígenas. Al interior de este amplio movimiento de vanguardia, el indigenismo cusqueño ocupó una posición privilegiada debido a la historia del Cusco como capital del imperio de los Incas. Esta historia hizo del Cusco un lugar particularmente disputado en la batalla por arrancar la historia nacional peruana del escudriñamiento sin fin y de la mirada historizante de los científicos, arqueólogos e historiadores europeos y norteamericanos, cuyas relaciones de viaje e informes reducían la historia del Perú a la del derrotado imperio de los Incas. Al reclamar la historia y la geografía incas como propias, los indigenistas cusqueños introdujeron la olvidada figura del indígena andino *contemporáneo* en la literatura y la imaginación artística peruanas, así como en el discurso nacionalista, la jurisprudencia y la política interna³⁸.

³⁸ Antes de la década de 1920 los indígenas aparecen en la obra de un solo pintor peruano, Francisco Laso. En 1868, Laso se fotografió a sí mismo vestido con ropa indígena como modelo para estas pinturas. Aunque las similitudes entre los trabajos de autorretrato de Laso y Figueroa son sugerentes, es muy dudoso que Figueroa haya conocido las fotografías de Laso, que nunca fueron exhibidas al público. Estas fotografías han sido reproducidas en McElroy, *Early Peruvian Photography*, figs. 41 y 42.

Existen más antecedentes para la literatura indigenista. Incluyen a la escritora cusqueña Clorinda Matto de Turner, cuya novela *Aves sin nido* (1889) marca una tradición realista que condujo al indigenismo del siglo XX, al igual que José Arnaldo Márquez, Mariano

Aunque las raíces del movimiento indigenista cusqueño pueden remontarse a la literatura colonial y la del siglo XIX sobre los indígenas y los Incas, la denominada «edad de oro» del indigenismo cusqueño suele situarse en el período comprendido entre 1910 y 1930³⁹. Durante este período, los escritos indigenistas sobre el campo andino, el pasado Inca y la cultura indígena se soldaron con, y respondían a, las exigencias políticas en favor de una mayor autonomía regional y descentralización. A su vez, estas exigencias respondían a los proyectos de modernización económica y las cambiantes alianzas de clase de la «Patria Nueva» del Presidente Augusto B. Leguía. En este contexto, el factor más importante que motivó el interés de los intelectuales cusqueños por los indígenas fue una serie de violentos levantamientos campesinos ocurridos a mediados de la

Melgar y Manuel González Prada. José Santos Chocano marca el ingreso del indígena a la poesía modernista. Los indigenistas de los años veinte y treinta se diferenciaban de estos predecesores en que fueron los primeros que reclamaban hablar *a nombre* de los indígenas contemporáneos y los primeros en poner en marcha una estética artística basada en una noción de auténtica cultura indígena. Véase Washington Delgado, *Historia de la literatura republicana*, Lima, 1980; y Antonio Comejo Polar, *Literatura y sociedad en el Perú: La novela indigenista*, Lima, 1980. En relación a la jurisprudencia indigenista, véase Deborah Poole, «Ciencia, peligrosidad y represión en la criminología peruana», en Charles Walker y Carlos Aguirre, eds., *Bandoleros, abigeos y montoneros: Criminalidad y violencia en el Perú, siglos XVIII-XX*, Lima, 1990, pp. 335-367.

³⁹ En 1910, el norteamericano Alberto Giesecke fue nombrado rector de la Universidad del Cusco. El nuevo currículum que impuso enfatizaba a filósofos europeos como Spengler, Ortega y Gasset, Leo Frobenius, Taine y George Simmel. Estos escritores proporcionaron el aparato filosófico con el que los indigenistas cusqueños acreditarían sus argumentos sobre la identidad cultural andina; José Tamayo Herrera, *Historia social...*, pp. 123-124; y del mismo autor, *Historia del indigenismo cusqueño*, Lima, 1980, p. 187. En el otro extremo de la «edad de oro», 1930 marcó el fin de la dictadura del Presidente Augusto B. Leguía. Véase José Tamayo Herrera, *Historia del indigenismo cusqueño*; José Deustua y José Luis Rénique, *Intelectuales, indigenismo y descentralismo en el Perú, 1897-1931*, Cusco, 1984; y las *Memorias* de Luis E. Valcárcel.

década de 1920. Estos levantamientos en las provincias altas del Cusco, habitadas principalmente por pastores, junto con los procesos de modernización económica que ocurrían en los valles del departamento, amenazaron la hegemonía cultural y social de la clase señorial terrateniente cusqueña⁴⁰. Fue en este contexto que los intelectuales de las clases altas y medias del Cusco comenzaron su campaña por reivindicar una auténtica identidad indígena para todos los cusqueños.

Dos obras mayores de este período determinarían el futuro curso del pensamiento cusqueño sobre «la cuestión indígena»: *Tempestad en los Andes* de Luis E. Valcárcel, publicado en 1927, y *El nuevo indio* de José Uriel García, publicado en 1930 como una réplica al primero, que había sido aclamado en todo el país. Mientras Valcárcel veía la historia colonial post-conquista como un proceso de degeneración racial y cultural, y propugnaba el regreso a los valores y pureza de la sociedad inca prehispánica, García veía la historia colonial como un proceso de mejoramiento cultural y racial. El verdadero indio, señalaba, no era el puro (o «incaico»), sino el mestizo, producto del pasado colonial del Cusco. En conformidad con esta visión histórica, la misión indigenista de García era crear un «nuevo indio». Rechazaba la visión de Valcárcel de la cultura andina como una constante heredada (o tradición recibida) que podía ser resucitada utilizando metodologías históricas o arqueológicas de descripción empírica e inducción científica. Por el contrario, la emergente cultura andina de García había de ser el producto de un mestizaje dirigido. Los intelectuales «nuevos indios» que conducirían esta misión debían ser forjados mediante la fusión del poder espiritual o telúrico del paisaje andino con la valentía intelectual de una vanguardia mestiza.

⁴⁰ Hacia los años 1920, la élite terrateniente del Cusco estaba dividida, ideológica y geográficamente, en un sector exportador modernizante concentrado en la producción de maíz en el valle de Urubamba, al noreste de la ciudad del Cusco, y los gamonales tradicionales situados, en su mayor parte, en las provincias ganaderas del sur.

La noción indigenista de poder telúrico provenía de su teoría de que las características de la cultura andina estaban determinadas por las enormes fuerzas geológicas y orgánicas que la naturaleza había volcado en el paisaje andino. Esta teoría cusqueña del *telurismo* se basaba en las ideas del determinismo geográfico o ambiental de la producción artística y del espíritu cultural, particularmente las de Hippolyte-Adolphe Taine. El método de Taine, del cual Valcárcel y García tomaron mucho, explicaba las formas artísticas como efectos científicamente determinados de ambiente y raza⁴¹. Nociones similares tomaron de Oswald Spengler, quien decía que el espíritu cultural y racial estaba rigidamente vinculado a su medio ambiente, y de Henri Bergson, cuyo concepto de intuición emplearon los indigenistas para explicar la relación causal entre fuerzas telúricas y formas indígenas de arte, inducidas espontáneamente por aquellas⁴². Para los seguidores de Valcárcel, tales teorías proporcionaron la motivación para sus estudios empíricos de las raíces históricas y científicas de la cultura andina en la civilización Inca y en el medio ambiente.

El interés particular de las teorías de Taine para los seguidores indigenistas de García, residía, sin embargo, en su elevación hegeliana del artista como la mayor figura representativa de la sociedad, y del estilo artístico como el signo del espíritu colectivo -y por tanto indiferenciado- de la sociedad. Al combinar esta mistificación hegeliana de la creación artística con la determinación del medio ambiente sobre la expresión artística, las teorías de Taine sugerían la existencia de una conexión espiritual uniforme y empíricamente verificable que unía a los individuos de todas las etnias y clases

⁴¹ Hippolyte-Adolphe Taine, *Lectures on Art*, trad. J. Durand, New York, 1875. Durante el mismo periodo -aproximadamente- los indigenistas bolivianos desarrollaron teorías similares en relación a la identidad nacional y el paisaje telúrico; véase Waltraud Queiser Morales, «Philosophers, Ideology and Social change in Bolivia», *International Philosophical Quarterly*, N° 24, marzo de 1984, p. 21-38.

⁴² Valcárcel, *Memorias*, p. 217.

sociales con las fuentes telúricas de la cultura andina. Tales teorías proporcionarían la base para el mandato indigenista de representar a la sociedad y la cultura andinas como un todo, así como para sus reclamos de status de vanguardia como líderes artísticos de ese proceso de revolución cultural que conducía a la formación del «nuevo indio»⁴³.

Estas apropiaciones de la filosofía estética europea del siglo XIX por parte de intelectuales peruanos de la década de 1920, sentó las bases para un complejo programa de producción cultural dirigida. La singularidad de este programa se deriva de las formas en las cuales los indigenistas combinan su pastiche de préstamos filosóficos con el discurso contemporáneo de la vanguardia modernista. Entre 1910 y 1930, aproximadamente, llegaron al Cusco, desde Buenos Aires, periódicos literarios modernistas como *Prisma*, *Claridad* y *Proa*⁴⁴. El más importante de ellos fue *Martín Fierro*, una revista de influencia futurista -y ultraísta- que apareció por primera vez en 1924. El grupo de intelectuales en torno a *Martín Fierro* se dedicaba a atacar a las figuras culturales del *establishment* bonaerense, a través del uso de idiomas futuristas (y no en su lenguaje formal) y a través del cultivo de una estética urbana populista. Defendían la existencia de una disposición «natural» para el arte y la cultura basada en las ideas, aparentemente contradictorias, de *criollismo* y pureza lingüística⁴⁵. Estas nociones, junto con la filosofía idiosincrática y altamente conser-

⁴³ Véase especialmente Atilio Sivirichi, «El contenido espiritual»; Alfredo Yépez Miranda, «El proceso cultural del Perú: La unidad geográfica y cultural de la costa», *Revista Universitaria* N° 78, 1940, pp. 27-37.

⁴⁴ José Tamayo Herrera, *Historia Social...*, p. 102.

⁴⁵ La preocupación de los argentinos por la pureza lingüística y el criollismo provino del contexto de inmigración europea masiva fomentada por el estado hacia Buenos Aires, a principios del siglo XX. La adhesión de *Martín Fierro* al criollismo fue así una defensa de la pureza cultural lingüística que creían inherente al pasado colonial -aunque no europeo- de Argentina. Véase Beatriz Sarlo, «Vanguardia y criollismo: La aventura de *Martín Fierro*», *Revista de crítica literaria*

vadora de los martinferristas sobre la naturaleza de la identidad nacional, influyeron en el pensamiento de los indigenistas cusqueños que, como Uriel García, estaban abordando el problema de cómo fundar un nacionalismo andino en la retórica inherentemente romántica de la creatividad natural, la pureza cultural y el mestizaje popular, que constituían el discurso artístico cusqueño. Además, debido a su origen argentino, los escritos de grupos bonaerenses tales como los *martinferristas* ofrecían un canal disponible para la tarea que habían asumido los cusqueños de elaborar un movimiento literario y estético que pudiera oponerse exitosamente al dominio cultural de la metrópoli limeña⁴⁶.

La apropiación que los seguidores del «nuevo indio» hicieron del discurso modernista no era, sin embargo, acrítica. De acuerdo con su agenda política regionalista y su fidelidad filosófica al ideal de una cultura andina autóctona, seleccionaron sólo aquellos componentes del modernismo europeo (y argentino) que pudieran apoyar su propuesta de que el sentimiento cultural y la creatividad estética emanaban del suelo. Así, por ejemplo, ellos adoptaron vehementemente la visión europea de una cultura en progreso, en constante cambio, su cuestionamiento de la autoridad institucional y estética,

latinoamericana, 1983, pp. 39-69. Véase también José Luis Romero, *El desarrollo de las ideas en la sociedad argentina del siglo XX*, Ciudad de México, 1965.

⁴⁶ Su adhesión a la literatura argentina también puede reflejar el amplio debate político y estético entre el futurismo abrazado por grupos argentinos como *Martín Fierro*, y el movimiento surrealista promovido en teoría (aunque no en la práctica) por el crítico peruano José Carlos Mariátegui. Aunque los cusqueños rechazaron el formalismo tanto del futurismo como del surrealismo, es posible que el rol de la literatura argentina en su búsqueda de una identidad estética y cultural que efectivamente pudiera contraponerse a la de Lima, también incluyera un antagonismo implícito hacia la posición surrealista de Mariátegui como un crítico exitoso e influyente identificado con Lima y la costa. Véase José Carlos Mariátegui, «Arte, revolución y decadencia», 1926; y «El balance del suprarrealismo» (1930), en *El artista y la época*, Lima, 1987, pp. 18-22, 45-52.

su insistencia en la internacionalización de la cultura, y su campaña contra la inducción científica y los conceptos naturalizados de tradición y comunidad⁴⁷. Sobre todo, abrazaron la idea de una vanguardia cultural que se definía como una estructura transitoria que existía fuera o más allá de la historia y de la tradición. En las visiones de Luis E. Valcárcel y de Uriel García, las raíces históricas de la cultura andina habían sido forjadas por los indígenas. La justificación de una vanguardia mestiza que pudiera hablar a nombre de todos los miembros de la sociedad andina, incluyendo a las masas indígenas oprimidas y por mucho tiempo sin voz, requería por tanto exactamente esta elevación *por encima* de la historia y la tradición que ofrecía la concepción modernista de vanguardia. En la visión del indigenismo de García, esta separación de los roles históricos del indio y el indigenista seguía las dicotomías modernistas de tradicionalismo versus innovación cultural, culturas populares versus alta cultura, historicismo versus espiritualidad, y comunidad pasiva versus vanguardia dinámica y audaz:

«Hay, pues, en América dos indianidades: la primitiva, la que fugó, destruido el incanato, a las cavernas milenarias, y desde allí acecha; la que sustenta el alma popular de nuestros campos, desde los indios montañeros del Cuntisuyu hasta los pastores kollas, y desde los mestizos de nuestras aldeas hasta el gaucho de las pampas argentinas o el charro de las campañas mexicanas. Es la indianidad de juvenil barbarie. La indianidad rudimentaria y germinal -semejante a aquella que precedió a la formación de los grandes imperios autóctonos. La otra, es el indianismo que se encarna en los grandes hombres representativos

⁴⁷ Los indigenistas de Cusco insistían en que la cultura andina trascendía las fronteras nacionales. Esto influiría más tarde en la doctrina aprista de «Indoamérica». Véase Víctor Raúl Haya de la Torre, *¿A dónde va Indoamérica?*, Santiago de Chile, 1935.

del espíritu americano -pensadores, artistas, héroes-, todos aquellos que con su genialidad han hecho de nuestro Continente una posibilidad de cultura elevada. Estos hombres que han hecho o van haciendo la historia de América son los legítimos indios ante quienes todo «inkario» es mero tradicionalismo.

El valor de la obra de los incas estriba sólo en su ejemplaridad de indianismo realizado.⁴⁸

Falta un párrafo de epígrafe

g

D

(Sin embargo), al adoptar el lenguaje del vanguardismo, Uriel García y sus indigenistas «neo-indianistas» se vieron atrapados en un impasse delicado. Desde el punto de vista de las culturas populares campesinas que Valcárcel celebrara como una continuación romántica del pasado inca, los neo-indianistas de García se vieron obligados a definirse como una vanguardia modernista existente por encima y más allá de los confines de lo que vieron como el callejón sin salida de la historia de los Incas. Desde el punto de vista de Lima y la cultura criolla dominante, por otro lado, su legitimidad como voceros de la nueva cultura india reposaba precisamente en sus vínculos *necesariamente* históricos y geográficos con las fuerzas telúricas de los Andes, donde vivían. Es esta contradicción la que limita el desarrollo del discurso modernista en el Cusco y define las peculiares características emergentes del indigenismo cusqueño. Lejos de ser una copia al carbón (menos aún, una imposición imperialista) del modernismo europeo, el indigenismo fue un *pastiche* deliberadamente iconoclasta de préstamos filosóficos, estéticos y discursivos. El resultado es un «modernismo» que imita sólo parcialmente al europeo y

⁴⁸ José Uriel García, *El nuevo indio*, (1930), Cusco, 1986, pp. 90-91. Contisuyo era la provincia incaica situada al suroeste de la ciudad del Cusco. Qollao fue la provincia del sureste e incluía Bolivia. El «Inkario» se refiere a la noción de Valcárcel sobre la tradición incaica como una reserva de cultura que debería usarse para construir una futura indianidad.

que aparenta tener, desde el punto de vista del modernismo europeo, estructuras y propósitos contradictorios.

La contradicción más visible que surge de este proceso es la existente entre la adhesión entusiasta de los cusqueños al *ideal* de una vanguardia, y su rechazo simultáneo a los lenguajes formalistas e internacionalistas de abstracción y modernidad a través de los cuales se constituyó la vanguardia modernista en Europa, en los campos de la literatura, la pintura, la fotografía y la música. Para los «nuevos indios» de García la modernidad, y en particular el ritmo o velocidad de la vida moderna, fue percibida como una amenaza al propio paisaje del cual los pueblos andinos sacaban su fortaleza espiritual y emocional. Para ellos, «el indigenismo (era) un retorno a la tierra... una batalla instintiva contra los nuevos conceptos del Siglo Veinte»⁴⁹. De igual manera, para los artistas «neo-indianistas» como Figueroa, la abstracción, el formalismo y la modernidad, seguían siendo tabú⁵⁰. Como resultado de ello, ante los ojos de un observador europeo, norteamericano o limeño, la mayoría de pinturas de los indigenistas cusqueños parecen ser composiciones sorprendentemente ingenuas, sobre-estilizadas, románticas; en resumen, parecen «mal arte».

El rechazo de los cusqueños a los idiomas pictóricos modernistas, no obstante, no puede ser sumariamente descartado. Ellos estuvieron expuestos a -y también conocieron- los estilos pictóricos modernistas. La mayor parte de ellos recibieron entrenamiento en arte

⁴⁹ Yépez Miranda, «El proceso cultural», p. 30. Como otros neo-indios, Yépez percibió que la modernidad era benéfica en la medida en que sus ritmos «despiertan» a los serranos de su estado culturalmente postrado, su introversión y su pasadismo latente. Era peligrosa en la medida en que amenazaba transformar el propio paisaje generador de las emociones y sensibilidades específicamente andinas que serían las bases de una nueva cultura india.

⁵⁰ La pintura de los neo-indianistas cusqueños se describe apropiadamente como costumbrista, por su estilo y su composición. Recibió influencias del localismo español y de la pintura indigenista del norte de Argentina.

europeo. El cubismo y otros estilos formalistas abstractos de pintura se exhibían en el Cusco y eran sumariamente atacados por los críticos cusqueños⁵¹. La decisión colectiva de los cusqueños de no imitar estos estilos se tomó conscientemente, a partir de dos criterios políticos. Por un lado, en la medida en que precisamente el formalismo y el academicismo de la pintura europea se habían identificado estrechamente con la cultura hegemónica de Lima. Por el otro, en tanto la legitimidad política y social del discurso neo-indianista permanecía necesariamente situada en una historia y un medio ambiente locales. Este basamento político e histórico en intereses regionalistas y anticosteños hizo que los cusqueños fueran justificadamente cautos frente a la estética formalista europea que alababa la desconexión de constantes históricas tales como la representación y la tradición.

Esta discrepancia en cuanto a los *lugares* en los cuales se desarrollaron los «modernismos» europeo y cusqueño determinaría, asimismo, la diferente articulación de la relación de los cusqueños con el otro elemento central de la filosofía modernista y la estética romántica: el ícono primitivo o campesino. El romanticismo europeo se desarrolló, en parte, a través de la glorificación o estetización del campesino y «la tierra», en momentos en que la cultura industrial amenazaba tanto las economías agrarias tradicionales como la naturaleza de la producción artística⁵². El modernismo europeo hizo usos similares de un *otro* pre-industrial, a través de la apropiación del arte de los pueblos que habían sido colonizados por Europa. La capacidad de los modernistas europeos para aislar o abstraer elementos del arte de África u Oceanía dependía de esta relación colonial, tanto para la visibilidad de sus referencias iconográficas (el mercado colonial y de antigüedades), como para la particular situación de poder

⁵¹ En tal ataque, el cubismo -que el autor describe como una «tomadura de pelo» y una «chifladura» de algunos- es ridiculizado por retratar «lo que parece más que lo que es»; Fernando Mollinedo, «Notas del día: Palique», *El Sol*, 6 de mayo de 1911.

⁵² Raymond Williams, «Romantic Artist», *op. cit.*

a partir de la cual fue posible situarse por encima de lo primitivo y dehistorizarlo como una estética formalista⁵³.

Para los artistas cusqueños, sin embargo, la cuestión de la diferencia cultural estaba condicionada por la proximidad espacial y social del artista con los indígenas. Muchos de los intelectuales indigenistas eran ellos mismos hacendados que controlaban y, en ocasiones, vivían con sus peones indígenas en haciendas rurales primitivas. Muchos de ellos eran abogados o políticos provincianos que representaban a «sus» indios frente al Estado. Todos ellos tenían relaciones paternalistas con los sirvientes indígenas -incluyendo «amas de leche»- que habían conocido desde su niñez. Todos ellos vivían en el complejo medio ambiente urbano-rural de la ciudad del Cusco y, en consecuencia, todos eran conscientes de la multitud de gradaciones étnicas existentes entre los estados ideales del mestizo puro y el indio puro. Esta vívida familiaridad con la complejidad de la identidad cultural y étnica en una sociedad andina en proceso de modernización medió las formas en las cuales los intelectuales del Cusco formularían sus comprensiones de la diferencia cultural. Estas comprensiones diferieron de las del modernista limeño o europeo en su rechazo a reconocer la contemporaneidad de un otro indio primitivo. En las formulaciones de Luis E.

⁵³ A inicios del siglo XX los artistas peruanos costeños se situaban de una forma similar respecto a su «otro» primitivo o campesino. Los artistas criollos residentes en Lima como José Sabogal, Camilo Blas y Julia Codesido usaban al indígena para desarrollar un estilo pictórico formal basado en tecnología de grabado en madera, préstamos estilísticos de la pintura expresionista europea, e imitación de la iconografía popular. Estas representaciones abstractas de indios y cultura andina formaron parte de una reivindicación política izquierdista de la cultura campesina durante las décadas de 1920 y 1930. Véase José Carlos Mariátegui, «La obra de José Sabogal» (1928) y «Julia Codesido» (1928), en *El artista y la época*, pp. 90-93, 97-98. En relación al rol del otro colonial en el modernismo europeo, véase Edward W. Said, *Orientalism*, New York, 1978; Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, New York, 1938; y James Clifford, «On Ethnographic Surrealism», en *Predicaments of Culture*, Cambridge, Mass., 1988.

Valcárcel, por ejemplo, la diferencia cultural podría situarse sólo en el pasado Inca y en lo que era visto como la cultura residual sobreviviente de unos pocos indios existentes. Una vez aislado a través del estudio empírico, Valcárcel creía que este pasado o diferencia cultural residual podría ser conscientemente resucitado como una restauración arcaica en el lenguaje cultural emergente del indigenismo neo-inca.

De una manera similar, para Uriel García no existía una diferencia cultural absoluta entre indígenas y españoles, desde el momento posterior a la Conquista. La cultura andina era un producto de cuatro siglos de colonialismo y mestizaje racial y, como resultado de ello, no existían otros culturales que pudieran hallarse en el Cusco actual. Si, por tanto, había que construir una futura cultura andina, sólo se podría hacer construyendo una identidad andina unificada que abarcara a campesinos e intelectuales por igual. Para García y sus seguidores, esta cultura colectiva de los «neo-indios» se construiría alrededor de las realidades políticas de un contexto nacional ya existente: el otro colectivo del Cusco se encontraría, en otras palabras, en la costa y en Lima, y no en los supérstites residuales de la tradición inca que Valcárcel intentaba revivir⁵⁴.

Fue este consciente mapeo geopolítico de la diferencia cultural sobre la geografía política peruana lo que condujo a los artistas neo-indianistas del Cusco a privilegiar el medio ambiente o paisaje -más que la idea

⁵⁴ La dicotomía histórica y cultural claramente definida de *inca* versus *español* en la tendencia indigenista de Luis E. Valcárcel facilitó su aceptación en Lima y su influencia en frentes nacionales tan divergentes como el Partido Socialista de José Carlos Mariátegui por un lado y, por otro, el Museo Nacional y el Ministerio de Educación. Valcárcel dirigió ambos luego de su traslado a Lima en 1931. Mientras tanto, Uriel García permanecía en el Cusco como miembro del Partido Comunista. Fue en parte por su lealtad con los asuntos políticos locales y los reclamos regionalistas que el movimiento *neo-indianista* de Uriel García predominó sobre la tendencia *incaísta* de Valcárcel como filosofía que dio forma a un discurso indigenista específicamente cusqueño durante las décadas de 1930 y 1940.

de un otro cultural *auténtico*- como fuente de su intuición espiritual y estética. Esta construcción del paisaje telúrico andino estuvo precedida y diseñada por una estética bohemia que, como hemos visto, definía la rebelión y creatividad individual a través de la referencia a los vínculos emocionales privilegiados del artista *walaychu* con la naturaleza. Aunque este discurso provinciano sobre la bohemia provenía de la tradición romántica europea, también difería claramente de ésta, que hizo uso iconográfico explícito de gitanos, saltimbanquis, primitivos y otros marginados sociales para construir sus idiomas de autenticidad y de creatividad individual. En comparación, en el Cusco, ni los bohemios de la década de 1900 ni los neo-indianistas de 1920 buscaban vincular sus nociones del individuo artista con el indígena *per se*. En su lugar, el indio, como parte de la naturaleza, era invocado como evidencia de la intuición cultural generalizada y ambientalmente circunscrita que separaba a *todos* los pueblos andinos de sus compatriotas de la costa.

Esta función sintetizadora -y niveladora- del paisaje con respecto a las diferencias culturales, raciales y de clase, fue expresada de mejor manera por la noción de García de *telurismo sincretizante*. García y otros neo-indianistas utilizaron este concepto para describir el proceso histórico a través del cual todos los habitantes de los Andes -intelectuales e indígenas por igual- adquirirían finalmente una identidad homogénea centrada en la forma específica de «emoción» que emanaba del paisaje andino. No obstante, para escapar de los peligros del *pasadismo* o tradicionalismo, y para asumir la forma de una identidad política y culturalmente consciente, la emotividad y la intuición andinas requerirían un liderazgo ilustrado y visionario. Es esta contradicción la que proporcionó un punto de ingreso para los conceptos modernistas de élite de vanguardia⁵⁵.

⁵⁵ Las ideas de Uriel García acerca de un indigenismo espiritual fueron desarrolladas por Atilio Sivirichi y Alfredo Yépez Miranda hasta configurar una doctrina modernista madura de vanguardia.

FOTOGRAFIA DEL NUESTRO MUNDO

(falta
fin
de 12
sección)

La aproximación de Figueroa a la pintura y la fotografía fue moldeada tanto por sus experiencias personales en Cusco y Paucartambo, como por las formas en las cuales los discursos indigenistas de Valcárcel y García dieron forma a una comprensión de arte, etnicidad y vanguardia intelectual que era en muchas formas específica al Cusco. Las dos décadas de fermento indigenista en Cusco, entre 1910 y 1930, corresponden al período en el cual Figueroa estuvo más activo en la fotografía, y aunque no dejó registros escritos, las preocupaciones indigenistas claramente informan sus fotos de estudio de tipos indígenas idealizados (figs. 7 y 8), grupos teatrales estilizados (fig. 9) y autorretratos bohemios (figs. 10 y 11). En estas y otras escenas compuestas con igual cuidado, Figueroa utiliza la fotografía para documentar un elaborado artificio de identidad. Cada fotografía está compuesta cuidadosamente con escenarios pintados por Figueroa para su trabajo teatral y/o de retrato. Frente a estos escenarios, ha hecho reclinar a un modelo indígena, o posa el propio artista como un cazador furtivo, un trovador gitano, un monje en meditación o un artista pensativo. En otro experimento, Figueroa manipula y compone hábilmente su negativo hasta producir el flujo narrativo de un sentimiento obtenido y perdido (fig. 12).

(fig. 12)

Ellos argumentan que todas las formas artísticas de la sierra son producto de la influencia espiritual del paisaje, y que se manifiestan en primer lugar en las emociones de tristeza, soledad y tragedia. Para Sivirichi, este sentido de tragedia que alienta a los Andes y los pueblos andinos, los hace son capaces de «convertir conquistadores en conquistados a través de nuestra sensibilidad y emotividad artística». Este fundamento, emocionalmente validado en el paisaje andino, se diferencia de lo que Sivirichi llama «indianidad de pensamiento», una forma falsa de indigenismo practicada en Lima y «al servicio de las metrópolis». Yépez y Sivirichi creen que la forja de esta «emoción andina» en una cultura que definirá y unirá a los nuevos indios requiere guía e intervención consciente de una vanguardia ilustrada. Véase Sivirichi, «Contenido espiritual»; y Yépez Miranda, «Indigenismo i serranismo», *Revista Universitaria del Cuzco*, N° 74, 1938, pp. 87-100.

Esta fascinación fotográfica con la mealeabilidad y escenificación de identidades sociales refleja un ensanchamiento de la estética bohemia o *walaychu* de Figueroa hasta abarcar la filosofía neo-indianista de identidades culturales elaboradas. Al igual que los diversos yo bohemios de Figueroa, la identidad cultural neo-indianista, o *etnicidad*, no era una identidad natural o histórica en espera de ser empíricamente descubierta y descrita, como en el indigenismo de Valcárcel. Por el contrario, las identidades debían ser construidas según los criterios conscientemente elaborados de una vanguardia política y artística. La fotografía encaja en esta filosofía de identidad o del yo como medio para imaginar nuevas identidades, no como medio para representarlas o expresarlas. Figueroa, por ejemplo, a menudo hizo fotografías de estudio de personajes para usarlas en futuras pinturas (figs. 7, 8 y 13), aún cuando nunca exhibió fotografía alguna «como arte». Como resultado de ello, pese a la pulida y técnica sofisticación de su trabajo, Figueroa nunca desarrolló lo que podríamos llamar una «visión fotográfica» capaz de transformar la realidad de lo que la cámara registraba en el artificio de ilusión obtenido por mecanismos tales como encuadre, ángulo, foco, tono y composición. En las fotografías de Figueroa, por el contrario, la identidad y el artificio se construyen a través de artificios teatrales y disfraces. Este interés en manipular el personaje en lugar de hacerlo con el medio fotográfico es tal vez una razón por la cual verdaderos indígenas o campesinos nunca aparecen en las fotografías de Figueroa.

Este *indígena ausente* resalta las diferencias entre Figueroa y su contemporáneo Martín Chambi, el único fotógrafo cusqueño que ha logrado el reconocimiento de los historiadores europeos y norteamericanos de la fotografía⁵⁶. Las diferencias entre el trabajo de Figueroa y el de Chambi revelan en qué medida la fotografía había

⁵⁶ Se han montado exhibiciones de las fotografías de Chambi en el Museo de Arte Moderno de Nueva York así como en Europa. Para un análisis crítico del trabajo de Chambi, escrito desde la pers-

sido objeto de apropiación por parte de dos ramas divergentes del indigenismo cusqueño. Un primer punto de comparación tiene que ver con los efectos de la posición de clase en los usos de la fotografía en la sociedad cusqueña. Como hijo de una familia campesina de Puno, la posición de Chambi en la sociedad cusqueña dependía en mucho de su continua inmersión en el trabajo fotográfico. Por otro lado, Figueroa como pariente político de la clase terrateniente, tenía comparativamente la comodidad de abandonar el ingreso proveniente de la fotografía comercial. El efecto que estas identidades de clase disímiles tuvieron sobre las filosofías fotográficas y artísticas de los dos hombres, sin embargo, se vio expresado principalmente en términos de sus adhesiones intelectuales a las dos vías contrapuestas asumidas por el indigenismo cusqueño. La primera de estas vías condujo a la sociología y la arqueología empíricas de Valcárcel en los Andes; la otra, al cuestionamiento por Uriel García de la autoridad científica y al concomitante desarrollo de una vanguardia cultural y estética.

Martín Chambi siguió estrechamente la primera de estas dos opciones. Para él, la fotografía era concebida como un medio en el cual registrar la existencia de lo que él veía como el indígena andino histórico o *auténtico* en acelerado proceso de desaparición. Este esfuerzo consciente por construir un inventario fotográfico de *tipos étnicos* correspondía a la promoción positivista de Valcárcel del estudio científico y etnológico del pasado inca. Como en otros lugares del mundo, sería la cámara la que proporcionaría la tecnología más apropiada para el requerimiento científico de inventariar, clasificar y estudiar el mundo nativo. La designación de sus fotografías como «colección de tipos étnicos», así como el hecho de que muchas de sus fotografías de indígenas se aproximarán a las poses antropométricas desarrolladas por la

pectiva de la historia fotográfica europea, véase Max Kozloff, «Chambi of Cuzco», en *The Privileged Eye*, Albuquerque, N. M., 1987, pp. 155-166.

antropología francesa y enseñadas en la Universidad del Cusco por indigenistas tempranos como Manuel Bueno y José Coello, sugieren que la fotografía de Chambi de indígenas y de fiestas indígenas estuvo motivada por tal misión. Estas fotografías eran vendidas a turistas europeos y norteamericanos. Sin embargo, hay que señalar que nunca han sido incluidas entre las fotografías seleccionadas para mostrarse en las exhibiciones europeas y americanas recientemente montadas sobre el trabajo de Chambi.

Debido a su fascinación por la reconstrucción de un vínculo cultural idealizado entre los Incas y los indígenas contemporáneos, el programa de Valcárcel tenía también, no obstante, un énfasis teatral más afín a la bohemia de Figueroa que a los intereses documentales (aunque idealizantes) de Chambi. Esta afinidad sale a la luz en el trabajo que Figueroa realizó para la Misión Peruana de Arte Incaico, un grupo de teatro viajero montado en 1923 por Valcárcel para llevar el ejemplo del arte *neo-inca* a Bolivia y Argentina⁵⁷. Figueroa hizo los diseños para la producción del drama colonial quechua *Ollantay* por parte de la Misión. También fotografió los ensayos, el vestuario y los escenarios (fig. 14). Las poses altamente estilizadas presentes en estas fotografías de la Misión recuerdan aquellas usadas en su portafolio personal de retratos y autorretratos. Este mismo estilo teatral distingue la fotografía de Figueroa de tipos indígenas bien lavados y vestidos -muchos de los cuales usaron el mismo modelo (figs. 7 y 8)- del acento más claramente documental que caracterizaba el inventario de tipos culturales y raciales de Martín Chambi⁵⁸.

⁵⁷ Valcárcel, *Memorias*, pp. 218-221. En la doctrina indigenista de Valcárcel, el arte *neo-inca* se basaría en un cuidadoso estudio científico y en la adopción de auténticos estilos y motivos incaicos. A través del estudio e imitación de la iconografía inca Valcárcel creía que los indigenistas podían alcanzar un estado de perfección espiritual, y eventualmente social, comparable con la alcanzada por los Incas.

⁵⁸ Un aviso del estudio fotográfico de Figueroa publicado en la *Guía del Sur del Perú* de 1921 menciona que fotografías de tipos

De esta manera, el indigenismo reclamó como suyos el trabajo de Figueroa y el de Chambi. Si bien Chambi buscaba dar vida a un tipo indígena idealizado y romántico a través del realismo ilusorio de su trabajo documental, la teatralidad de Figueroa rehuía el realismo enfatizando la posibilidad de construir una identidad social. A lo largo de su vida, Figueroa reservó medios específicos para diferentes tareas representacionales: la fotografía para el autorretrato, el teatro y el tipo; y la pintura para indígenas, alegorías y paisajes (fig. 15)⁵⁹. En la concepción neo-indianista de arte, los pintores como Figueroa eran apreciados por el «realismo» con el cual traducían la emoción o la belleza inherentes a la naturaleza al lienzo y no por las vías en las que activamente repensaban o imaginaban nuevas formas o perspectivas sobre la *verdad* de la naturaleza. La fotografía, por otro lado, fue des-
 embarazada de sus lazos con la naturaleza y con el arte. Así, podría usarse para documentar una noción de identidad cambiante y formalmente construida, más afín a las formas contemporáneas de la bohemia modernista europea que las nociones románticas de sentimiento, naturaleza y arte con las que los cusqueños habían restringido la relación del artista con la pintura.

indígenas, estaban disponibles para la venta e incluía la reproducción de dos de estas fotografías. Los únicos ejemplos que han sobrevivido de este tipo de fotografía en el archivo de negativos de Figueroa se reproducen en las figuras 7 y 8.

⁵⁹ A principios de la década de 1910 ocurrió un viraje en el trabajo de Figueroa: de las foto-óleos, pinturas al aire libre, desnudos y copias de temas religiosos, hacia pinturas focalizadas casi exclusivamente en temas relacionados con personajes indígenas e Incas (fig. 15). Este cambio se reflejó en primer lugar en el catálogo para la exhibición de 1916 auspiciado por la Academia de Pintura del Centro Nacional de Arte e Historia, una academia cusqueña fundada en 1914 por Figueroa y otros prominentes artistas e intelectuales cusqueños; *El Sol*, 3 de octubre de 1914. El cargo de Figueroa en la Academia era el de «Director Permanente». En la exhibición del Centro, en 1916, Figueroa ganó una medalla de oro por su óleo *Inti Raymi* y un «diploma de clase» por su fotografía iluminada «El concurso de la nómima de arte», *El Comercio*, Cusco, 1º de enero de 1916.

Esta afinidad entre la fotografía y el yo bohemio, sin embargo, se vio limitada por las comprensiones doctrinales de los cusqueños sobre las cualidades telúricas del arte en su relación con la tierra. Uriel García, junto con otros críticos cusqueños, atribuía el sentimiento y el éxito estético de las pinturas de Figueroa a su inmersión en el paisaje rural andino de Paucartambo (donde su familia política poseía tierras)⁶⁰. Ellos argumentaban que la especial sensibilidad bohemía de Figueroa hizo de él un intermediario fecundo para traducir al lienzo los poderes orgánicos espontáneos con que la naturaleza había dotado al paisaje de Paucartambo y que constituía la esencia de la identidad cultural andina. Este efecto estetizante o sensibilizante del paisaje andino se vio limitado, sin embargo, a la pintura, y no podía atravesar el modernizante medio mecánico de la cámara. Como resultado de ello, la fotografía de paisaje -la primera forma pictórica de fotografía surgida en Europa y Estados Unidos- nunca se desarrolló seriamente en el Cusco. Aunque fotógrafos cusqueños como Martín Chambi, Alberto Ochoa y Pablo Veramendi tomaron extensas fotografías de los lugares arqueológicos, estas fotografías estaban destinadas a documentar el pasado histórico incaico celebrado por escritores indigenistas como Valcárcel⁶¹. La tarea de

⁶⁰ Uriel García, *El Sol*, 2 de julio de 1908. José Gabriel Cossio describe de una forma similar la influencia de Paucartambo en el trabajo de Figueroa como producto de «sueño y tragedia, porque en la solemnidad de sus montañas nevadas y la plasticidad de sus bosques es donde reside la tragedia de la emoción»; José Pacheco Andia, *El Pueblo*, Arequipa, 17 de febrero de 1957. Otro crítico remonta la fama de paisajista de Figueroa a «esa exuberante región de Paucartambo, cercana a la selva pero también, por otro lado, encajonada en la escabrosidad de los Andes»; «La exposición de Arte», *El Comercio*, Cusco, 4 de octubre de 1922. Debido a su proximidad con la selva, se consideraba que Paucartambo tenía un poder telúrico particularmente poderoso. Figueroa vivió mucho de la última parte de su vida en Paucartambo, y fue subprefecto de la provincia entre 1913 y 1914.

⁶¹ Incluso en el caso de tales paisajes arqueológicos, los neo-indianistas -que consideraban la cámara como un instrumento de

expresar la esencia telúrica del propio paisaje estaba significativamente reservada a la vanguardia de los pintores indigenistas, quienes podían traducir este sentimiento al arte del color, la emoción y la sensibilidad personal -en tanto opuesta a la sensibilidad mecánica.

Otros artistas de Cusco siguieron el ejemplo de Figueroa en la medida en que experimentaban tanto en la fotografía como en la pintura. Con excepción de Martín Chambi, sin embargo, los fotógrafos indigenistas de la generación de Figueroa siempre se volvieron hacia la pintura como el medio preferido para expresar lo que llamaban «el sentimiento andino». De ahí que para los indigenistas la belleza no era inherente al indígena ni al paisaje *per se*; no podía ser capturada por lo que los europeos consideraban era lo «mágico» de la tecnología fotográfica. Por el contrario, la realidad del mundo andino tendría que ser transformada y re-trabajada, cuidadosamente enmarcada y hábilmente coloreada, antes de que pudiera servir como instrumento para la filosofía y la estética indigenista. Como lo expresó un crítico indigenista, «Los pintores (indigenistas) interpretan el paisaje indígena y llevan la indianidad pura a la objetividad de las artes plásticas»⁶². La importancia de Figueroa al dar forma a esta estética, tanto para la fotografía como para la pintura, se revela en las palabras del escritor indigenista José Gabriel Cosío, que hizo un obituario para Figueroa que lo alababa por haber estado «entre los primeros en emplear la temática indigenista en un sentido puramente estético sin preocupaciones etnológicas ni sociales»⁶³.

modernidad que, por tanto, era anatema para los sentimientos telúricos del Cusco- señalaban que era el propio paisaje y no la cámara la que «capturaba» la escena. Así, por ejemplo, en una reciente película sobre Martín Chambi, Atilio Sivirichi describe un proceso en el cual un paisaje (arqueológico) «lanza un hechizo» en la película de Chambi; entrevista a Sivirichi, en la película *Martín Chambi and the Heirs of the Incas*, dirigida por Andy Harris y Paul Yule, 1986.

⁶² Sivirichi, «El contenido espiritual», p. 21.

⁶³ José Gabriel Cosío, «Obituario», *El Comercio*, Cusco, 1951.

CONCLUSIONES

Cien años de pensamiento

La mundanidad de la fotografía es el resultado...
de un proyecto de dominación global.

El lenguaje del centro imperial se impone,
a la fuerza y seductivamente,
sobre las periferias.

Allan Sekula (1984).

sin
épocas

Por cientos de años la ciencia europea ha frenado
la expansión del espíritu original de nuestro pueblo.

Por esta razón, las nuevas ideas que circulan
en el pensamiento contemporáneo
deben servirnos sólo como préstamos de corto plazo
o como puntos de referencia
para la afirmación de nuestros propios valores.

Uriel García (1926).

A modo de conclusión, quisiera retomar brevemente a mis preguntas originales sobre la universalidad de la escisión socialmente construida entre fotografía y arte, y acerca de la comprensión específica, cultural y socialmente situada, de la modernidad artística de Figueroa. Como espero haber dejado claro en el análisis sobre los orígenes y formación del movimiento indigenista en el que participó, los intelectuales de la *periferia* conscientemente tomaron prestado e hicieron uso de las corrientes filosóficas y estéticas a través de las cuales, como lo sabían bien, Europa había construido su discurso hegemónico sobre el arte y el artista. No aprendieron ingenuamente la tecnología *neutral* de la fotografía con el fin de usarla luego en el registro de temas apropiados para su propia agenda *indígena*. Incluso en el lejano Cusco «pre-industrial» los medios de la fotografía y la pintura, no eran tecnologías transparentes o neutrales que actuaban simplemente para reflejar ideas sociales e inspiraciones personales. Por el contrario, como tecnologías sociales

y estéticas de representación, la pintura y la fotografía en el Cusco de principios del siglo XX formaron parte de las complejas estrategias discursivas del arte occidental. Como lo sabían los propios indigenistas cusqueños, eran tecnologías representacionales ubicadas en las formas propias de la producción cultural occidental post-ilustrada, en la cual la representación estética, la clasificación y la idealización (categorización) de tipos sociales, paisajes naturales y formas humanas había llegado a ser parte integral de las filosofías humanistas y del conocimiento científico a través del cual se regula y controla la distribución del poder en la sociedad.

A causa de su estrecha vinculación con la expansión colonial y la globalización de la cultura burguesa a fines del siglo XIX y principios del siglo XX, la fotografía es un medio particularmente fascinante a través del cual estudiar el diálogo con el que los intelectuales de la periferia disputaron esta *mirada controladora*. La fotografía fue introducida en el Cusco a través del trabajo de expediciones científicas y de viajeros, todos los cuales representaban intereses privados o de gobiernos. Uno de los primeros y más amplios usos de la fotografía en el sur del Perú, por ejemplo, fue el de una expedición británica enviada para demarcar la frontera entre Perú y Bolivia. Otros usos tempranos incluyeron los estudios arqueológicos conducidos por académicos franceses, alemanes, suizos y norteamericanos, y las *cartes de visite* de tipos indígenas, comercializados por fotógrafos franceses como Courret y Manoury en los círculos elegantes de París. Estas *cartes de visite* y fotografías de estudio contribuyeron a una imagen popular, con base científica, del Perú como una tierra vacía, un imperio derrotado, un país de indígenas atrasados y empobrecidos, cuyo futuro progreso histórico dependería del capital extranjero y del progreso occidental. Sin embargo, lo más interesante de este proceso es el hecho de que, sin excepción, los fotógrafos peruanos aprendieron su arte de estos mismos fotógrafos científicos y de estudio europeos. El primer estudio fotográfico en el

Cusco -donde Figueroa trabajó luego de su llegada al Cusco en 1904- fue montado por una sociedad misionera inglesa. Los misioneros tomaron fotografías de indígenas desarrapados que, bajo la forma de *cartes de visite* con subtítulo se usaban para recolectar limosnas en Inglaterra⁶⁴. Otros estudios introdujeron una forma de retratos de estudio burgués cuyas poses formales y ambientes elaborados habían contribuido a la formación de una cierta noción del individuo burgués de la Europa del siglo XIX⁶⁵.

Estos usos de la fotografía y su contenido ideológico no eran un secreto para los cusqueños; tampoco eran admirados acriticamente como emblemas de modernidad, ciencia y progreso. Por el contrario, como hemos visto, los neo-indianistas del Cusco buscaban enfrentar esta mirada controladora e inventario positivista de su historia y geografía, construyendo una *comunidad imaginada* basada en los valores filosóficos y estéticos de intuición y sentimiento modelando su noción de *emoción andina*⁶⁶. Integral a este esfuerzo fue la elaboración de una tradición local del *walaychu*, o bohemio andino, como persona que reemplaza los vínculos de la tradición social y la historia científica (o *pasadismo*) por una filosofía y estética agresivas de nostalgia, sentimiento y música basada en su estrecho vínculo con la tierra. A partir de esta tradición surgió un cierto repertorio de ideas relacionadas con la bohemia y la pintura como

⁶⁴ Hay ejemplos de tales fotografías en Geraldine Guinness, *Peru: Its Story, People and Religion*, London, 1901.

⁶⁵ Véase André Rouillé, *L'Empire de la photographie: Photographie et pouvoir bourgeois, 1839-1870*, Paris, 1982.

⁶⁶ Benedict Anderson, *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*, Londres, 1983. Al igual que el concepto de Anderson de *comunidad imaginada* como la base para proyectos nacionalistas emergentes, los esfuerzos indigenistas por construir una identidad común se basaban en sentimiento y apego al lugar (y a la historia). El proyecto indigenista se diferenciaba de los proyectos nacionalistas descritos por Anderson, sin embargo, en el objetivo y en la intención de sus programas regionalistas.

formas de expresión sentimental espontánea originadas por las fuerzas telúricas del paisaje andino del Cusco.

Al mismo tiempo, sin embargo, el surgimiento de una imaginería pictórica y literaria específica de los indigenistas del Cusco fue permitida sólo por otros eventos contemporáneos del arte europeo y el movimiento vanguardista latinoamericano. En Europa, el primer romanticismo, con sus campesinos y bohemios, y luego el modernismo, con sus *otros* coloniales surgieron como parte de una amplia estructura discursiva relacionada con la elaboración y reproducción de la diferencia social (racial) como «una estrategia consciente de exclusión»⁶⁷. Esta «estrategia de exclusión» hizo posible que los artistas y escritores europeos se comprometieran con la cultura industrial y con el «otro» colonial transformando tal encuentro en un acto estético de producción cultural burguesa. Para el artista del Cusco, de la misma manera, fue el discurso exclusivista alrededor de la estética bohemia y de su sucesor, el modernismo vanguardista -y no sus ideologías pictóricas o representacionales, que los indigenistas rechazaban claramente- lo que permitió al indígena salir a la superficie como tema del discurso cultural peruano de principios del siglo XX. Esta explosión discursiva a través de la cual «el indio» ingresó en la imaginación artística -y poco después a la imaginación política- nacional, estaba relacionada con los debates que se desarrollaban en el Cusco acerca del deseo de modernizar las formas y relaciones de producción tradicionales (baja tecnología, inexistencia de salario) y a la crecientemente visible organización y violencia política de los propios indígenas. Fue el telón de fondo de rápidos cambios económicos y sociales iniciados desde abajo, el que proporcionó el estímulo institucional para que los intelectuales peruanos hablaran, finalmente, sobre el hasta entonces olvidado tema indígena.

⁶⁷ Andreas Huyssen, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington, Ind., 1986, p. vi.

Este cambio en el discurso, sin embargo, también tendría implicaciones específicas para el desarrollo de la cultura fotográfica en el Cusco. Una vez que la división conceptual hegemónica entre fotografía (tecnología) y arte había sido superada, y la foto-óleo pasó de moda, las direcciones en las cuales Figueroa y otros artistas cusqueños orientaron la fotografía estuvieron determinadas por un nuevo discurso sobre arte, enfocado regionalmente. En tanto la «Patria Nueva» de Leguía (1919-1930) abogó por la modernización y el capital norteamericano, los políticos y filósofos cusqueños elaboraron una doctrina regionalista de oposición basada en el sentimiento y la antimodernidad. Según esta nueva doctrina, la crítica indigenista celebraba la creatividad individual y el *realismo sentimental* de la pintura por sus vínculos con la naturaleza. Ellos se centraban en la naturaleza y en los indígenas como temas cuya esencia o *sentimiento* no podía ser capturado por el realismo tecnológico (o *transparencia*) de la representación fotográfica. Lo que el programa cultural de los indigenistas requería era una recanalización dirigida del sentimiento y el espíritu, con el fin de formar la comunidad recién imaginada del *cusqueñismo*, y no el realismo sin mediación de la fotografía o de los indígenas empobrecidos que la fotografía revelaba. La tecnología fotográfica y el realismo fotográfico se restringieron, por tanto, al dominio privado de los estudios fotográficos tanto para teatro como para pintura y, en el caso de Figueroa, para una serie notable de autorretratos que documentan el interés de los indigenistas en construir identidades de vanguardia o bohemias que algún día pudieran plasmar la cultura *neo-india* del Cusco.

NOTA

La investigación para este artículo fue realizada en el Cusco y Lima entre 1986 y 1988 con el apoyo de la Beca Post-Doctoral en Historia del Arte Paul Getty y de

la Beca Rackham de la Sociedad de Becarios de la Universidad de Michigan. El trabajo no habría sido posible sin la ayuda y aliento del hijo de Juan Manuel Figueroa, Luis Figueroa Yábar y de su viuda Ubaldina Yábar de Figueroa. Los negativos de los cuales se han reproducido las fotografías son propiedad de la familia Figueroa. Las fotografías reproducidas aquí son de Fran Antmann con quien comparto el crédito por la investigación en los archivos fotográficos peruanos. Adelma Benavente ayudó con las entrevistas y las investigaciones en el Cusco. Finalmente quisiera agradecer a José Luis Rénique, Rayna Rapp, Talal Asa, Partha Chatterjee, Benjamín S. Orlove y Gustavo Buntinx por sus comentarios sobre las versiones iniciales de este artículo.

(Traducción: Maruja Martínez)

Figura 1

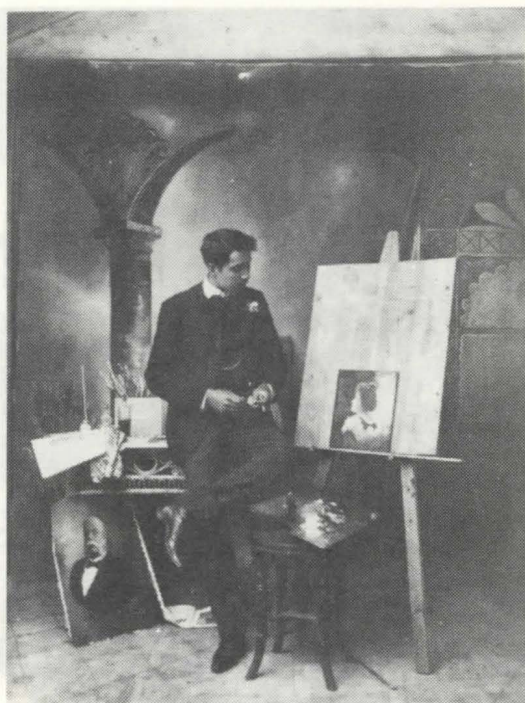


Figura 2





Figura 3



Figura 4

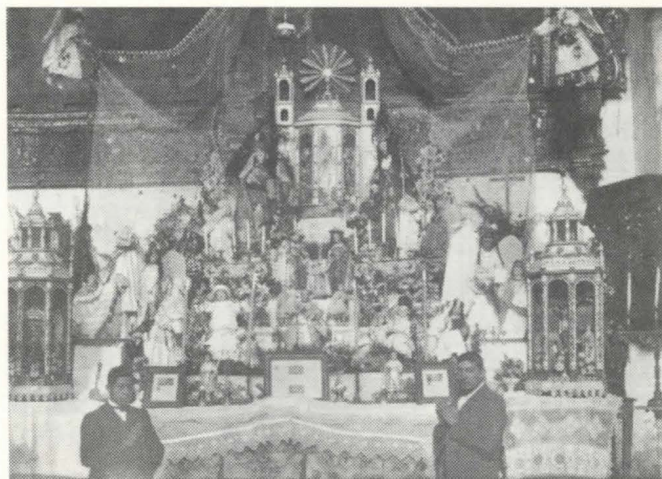


Figura 5



Figura 6



Figura 7



Figura 8



Figura 8



Figura 9

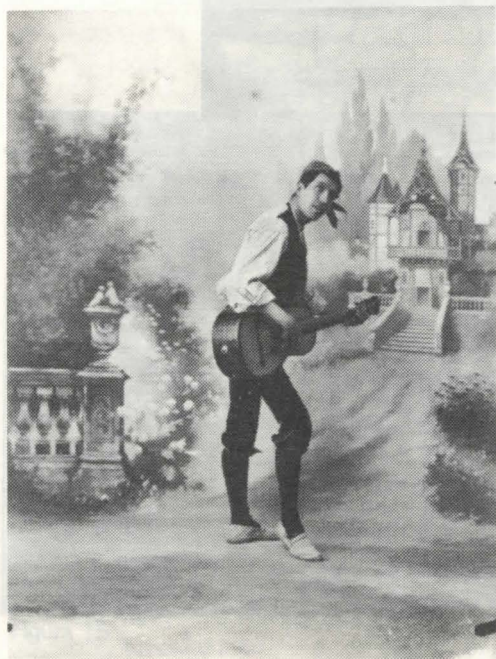


Figura 10



Figura 11



Figura 12

01 1000

EL INDÍGENA EN EL CINE PERUANO

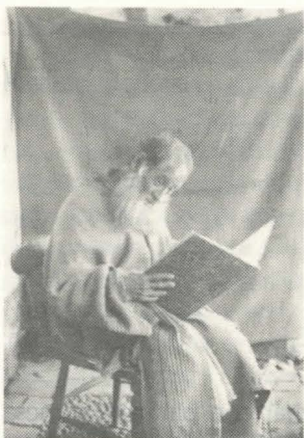


Figura 13



Figura 14



Figura 15

Leyendas

1. Figueroa Aznar, autorretrato
2. El *atelier* de Figueroa Aznar con pinturas, y mesa de trabajo con fotos iluminadas.
3. Bohemios en Saqsahuamán (Cusco).
4. Salón Azul de Monseñor Yábar, Obispo del Cusco.
5. Altar cusqueño.
6. La familia Yábar en Paucartambo.
7. «Tipo indígena».
8. «Tipo indígena».
9. Figueroa Aznar con amigos de Cusco.
- 10, 11 y 12. Autorretratos.
13. Estudio para pintura al óleo «El viejo artista».
14. Estudio para la «Misión del arte incaico» de Luis E. Valcárcel (1923).
15. Autorretrato con la pintura «Amores y celos andinos» (1923).

EL INDÍGENA EN EL CINE PERUANO

Ricardo Bedoya

EL MUNDO DEL INDÍGENA y el paisaje del ande se incorporaron al cine peruano con mucho retraso en relación a su tratamiento en otros medios artísticos. Fue hacia 1956 y en las cintas documentales de la llamada Escuela del Cusco. Hasta entonces, su presencia incidental había servido para reforzar un tema omnipresente en nuestro cine: el de la tensión entre el campo y la urbe.

El motivo argumental que le daba acceso era el del campesino, el serrano, el indígena llegando a la ciudad imaginada como el espacio de la opulencia y las oportunidades, verdadera alternativa al campo empobrecido o estéril. Sin embargo, muy pronto la urbe se descubría como el lugar donde toman cuerpo todas las instancias y modalidades de la explotación. El marco genérico de esta temática recurrente era el del melodrama, adaptado de sus originales formulaciones en el cine italiano o nórdico de las dos primeras décadas del siglo.

En *Camino de la venganza*, el primer largometraje peruano, estrenado en 1922, la pobre Juanacha abandonaba el campamento minero donde creció y se dirigía rumbo a la capital, atraída por los engaños del capataz Mac Donald. Su trayectoria por la ciudad se convertía en un vía crucis en el que confluían la ideología

de la femineidad mortificada inherente al drama sentimental y la convicción de que la ciudad es un ámbito en el que se diluyen todas las certezas culturales, se modifica la identidad, y se agudiza la nostalgia centrada en la percepción del terruño como una apacible arcadia.

Toda una época de nuestro cine -aquella que abarca el período 1897-1934-, durante la etapa silente, se redujo a mostrar estos avatares melodramáticos del indígena. Ni la prédica intensa de los indigenistas; ni el peso de una densa realidad indígena o mestiza en la composición étnica mayoritaria de la población; ni la tan arraigada asociación imaginaria de la resistencia o pertinaz fortaleza del indio dando origen a la epopeya bronca y singular -Cahuipe defendiendo Sacsayhuamán, por ejemplo-, lograron que los cineastas de la época se sacudieran de la obsesión mimética que impulsaba su labor. El indio, si apareció, fue como una incrustación, un sujeto sui generis, un pie forzado en el marco de una trama convencional de rígidas e inviolables reglas dramáticas, subproductos de la ficción filmica europea. Una modalidad iconográfica alternativa del mundo andino, ajena a la ficción melodramática, fue la acuñada por el documental: los cineastas reporteros, peruanos o extranjeros, afectos al Cusco y alrededores, fueron los que descubrieron y conquistaron el folklore filmico andino, haciendo del cine una modalidad de la travesía turística y del paseo regional.

Desde la década de 1920, el documental fue la vía elegida para trazar el gran catastro de los paisajes (tantas veces exhibidos como el paraíso natural donde sólo puede habitar el símil de algún salvaje rousseauniano), trajes, fiestas, costumbres y riquezas del interior del país. Sobre todo atrajeron las riquezas minerales. El país del oro cautivó al mercado nacional y a los italianos, que convirtieron en un inmenso suceso taquillero *El Imperio del Sol* (1953), largometraje documental dirigido por Enrico Grass y Mario Craveri, la cinta extranjera que mejor expresó la noción de un cuadro rural captado en la deslumbrada contemplación de su singularidad turística.

Esos documentales dilapidaron la posibilidad de llevar a cabo un acercamiento realista y reivindicatorio, directo y fidedigno, al indio, el ande y sus siempre deficitarias condiciones de vida. Por el contrario, con mayores o menores variantes, las películas documentales filmadas en el país sobre motivos nacionales, se diversificaron en géneros pulcros e indiferenciados: el documental de huacos y el de artesanías; el de ruinas; el de fiestas campesinas. Todos unidos por un denominador común: el afán por exaltar al país ubérrimo -sobre el que el indígena destaca por el vistoso cromatismo de sus vestidos y por la armonía de su existencia, casi una prolongación de su apacible medio natural-; al mendigo sentado en el banco de oro. Testimonios de una conceptualización mistificante del país, que encontró su expresión cabal en la serie *Tempus*, conjunto de documentales de difusión turística realizados en los años sesenta por Ed Movius con financiación de la International Petroleum Company.

Y es entonces que surgió la Escuela del Cusco, denominada así por el historiador francés del cine George Sadoul, en un artículo publicado por *Les Lettres Françaises* en 1964. Manuel Chambi, Luis Figueroa, Víctor Chambi, Eulogio Nishiyama, César Villanueva, fueron los nombres más importantes de este momento del cine peruano y realizaron, entre 1956 y 1966, un conjunto de cortos y dos largometrajes: *Kukuli* (de Figueroa, Villanueva y Nishiyama, 1960) y *Jarawi* (de Villanueva y Nishiyama, 1966). Ellos desarrollaron la propuesta, postergada desde los años del cine silente, de dar cuenta de una franja de la realidad peruana que se convertía, gracias a su empeño pionero, por primera vez, en «tema filmico peruano».

La escuela del Cusco buscó hacer del cine una forma de comunicación y un medio de expresión artístico al servicio de la «cultura nacional». Con sus cintas, los cineastas del Cusco pretendieron demostrar que el cine podía cumplir un rol, equivalente al de la literatura y las artes plásticas, en la creación y difusión de una cultura

enraizada en un auténtico humus nacional. Cultura peruana autenticada por el afán de hacer de los habitantes del ande el objeto de una indagación cinematográfica a la vez naturalista y elaborada.

Infatigables documentalistas, los cineastas cusqueños intentaron describir, dar cuenta, dejar testimonio del modo y los lugares en los que habitan aquellos peruanos filmados: designaron las formas en que viven, trabajan, comen, celebran. Pero no se piense que el testimonio se ofrecía en bruto, sin pulir, a la manera de una toma inmediata o un reportaje de primera mano, filmado con la negligencia formal a que induce la necesidad urgente del registro; por el contrario, la realidad intermediada por la fotogenia del medio fílmico se orientaba hacia la obra artística, producto de un esfuerzo de composición y de trabajo expresivo. El hombre andino no sólo se convirtió en el centro de un encuadre; también fue un objeto plástico ofrecido a la fruición estética.

Preocupaciones articuladas en torno a una convicción de naturaleza social a veces no declarada como tal y, por tanto, poco evidente, pero expresada en la necesidad de certificar la autenticidad de una cultura andina que lleva consigo, en sus expresiones menos conocidas e infiltradas por la urbe occidental, las esencias de la identidad nacional.

Por eso, los escenarios de elección de los cineastas cusqueños, sobre todo los preferidos por Manuel Chambi -el nombre más importante del grupo- fueron los ubicados en las zonas más altas del Cusco. Mostrar tales lugares, hasta entonces inéditos para el registro cinematográfico, fue la apuesta colectiva que dio lugar a la realización de películas como *Lucero de nieve* (1956), *Fiesta en Chumbivilcas* (1957), *Carnaval de Kanas* (1956) o *Estampas del carnaval de Kanas* (1963). Todas ellas mostraban festividades indígenas que parecían concebidas para el registro fílmico, por su colorido, intensidad o dramatismo, pero también por la cualidad coreográfica con la que descubrían ante la cámara su intrínseco simbolismo ritual.

Atentamente captadas por los realizadores, el contenido objetivo de las imágenes revelaba las manifestaciones de la dimensión mítica omnipresente en la cultura quechua. Sin embargo, el cineasta, convertido en deslumbrado participante, en ningún caso buscaba explicar la significación de lo mostrado o exponer las tesis antropológicas que ayudasen a despejar la opacidad del símbolo, haciéndolo más accesible al espectador. Más que documentales pedagógicos motivados para difundir u orientar o cortos turísticos para el consumo de públicos ajenos al mundo mostrado, las cintas de Chambi y, por extensión, las de la Escuela del Cusco, fueron propuestas veristas que colocaron al indio y al mundo andino dentro del campo de mira del documentalista, no del etnólogo o el activista político.

Si los cortos de la Escuela del Cusco trazaron la crónica de un mundo campesino agitado por el júbilo celebratorio y siempre en movimiento, el largo *Kukuli* (1961) lo fijó en el paisaje y lo convirtió en un valor inamovible. *Kukuli* -primera película peruana de ficción hablada en quechua- inventó la mitología filmica del indio extático ante un paisaje deslumbrante, enmarcado por las cualidades fotogénicas del cielo serrano y la simbólica expresividad de las espigadas siluetas de los camélidos. La tenue trama argumental se sublimaba en la inmensidad de los picos nevados y en la vehemente presencia de la geografía. En esta redención fotográfica de un mundo hasta entonces desdeñado por el largometraje peruano, la iconografía colorida y deslumbrante de los vestidos, las máscaras y las polleras, los atavíos relucientes de hilos de oro y lentejuelas, el exotismo del cementerio inca y la salida del sol en la localidad de Tres Cruces, eran el objeto de atención central de los fotógrafos Eulogio Nishiyama y César Villanueva.

Fábula ingenua y recreación de una leyenda formativa, de una mitología de los orígenes; cuento impregnado de patetismo y culto por la leyenda de la fatalidad de la raza, en *Kukuli* el gesto humano se detenía y perfilaba hasta convertirse en pose y las sombras de

los objetos naturales adquirirían los contornos del fresco y la pretensión de lo pictórico.

El acento pictoricista impreso en la fotografía y la intención de lograr una obra de inequívocos valores plásticos, trabajada en torno a la inamovilidad del ande como plusvalía estética, impregnaron a *Kukuli* de una cualidad idealista y sentimental. Cualidad que era expresión de una sensibilidad dispuesta al encantamiento y la admiración, que lograba transmutar los rostros indígenas, animales y paisajes en objetos irrepetibles, extraídos de algún lugar del comienzo de los tiempos, y a los conflictos propios de una peculiar dramaturgia legendaria o mitológica en oposiciones esenciales, primarias, arquetípicas.

Las películas de la llamada Escuela del Cusco -admiradas en su momento por José María Arguedas, que dejó constancia periodística de su interés- son el primer y más rico acercamiento filmico al indio y su medio. Lástima que los cortos que la conforman -muchos de ellos inacabados- se encuentran desperdigados y su exhibición pública es cada día más difícil e infrecuente.

Luego de la experiencia cusqueña, el indio sólo apareció en nuestro cine bajo la apariencia de Tulio Loza. *Nemesio* (1969), personaje televisivo trasladado tal cual al medio filmico, estaba concebido para lucirse en el escarnio. El «recién bajado» que busca sobrevivir en la ciudad aprendiendo los códigos de la picardía y la «limeñada», aparecía allí, sobre la pantalla, para que todos se rían de él, no de sus aventuras y tropiezos. Era la encarnación de la torpeza congénita de un tipo humano -reflejo de todos los prejuicios raciales que circulan sobre la capacidad intelectual del indio-, puesto a imitar la pillería inducida por una situación social.

El indígena como sujeto del conflicto social en el ande apareció en los años setenta, durante el régimen militar, bajo el impulso decididamente proselitista de las películas hechas en el seno del Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social (SINAMOS). El asunto fue convocado para el cine bajo la forma del relato oral del

líder Saturnino Huillca en *Runan Caycu* (1973), un medimetro dirigido por Nora de Izcue.

Runan Caycu ofrecía -en base a la organización de un amplio material documental- el relato de la larga historia de enfrentamientos del movimiento campesino cusqueño contra gamonales y hacendados de la zona. El prurito de fidelidad histórica le impidió a la directora eliminar la alusión puntual a los múltiples y a veces violentos enfrentamientos entre los campesinos y representantes de las Fuerzas Armadas, producidos a lo largo de muchos años e ilustrados aquí con un rico y variado material gráfico de archivo. Alusión que contradecía el punto de vista de la administración de SINAMOS, sostén del proyecto filmico, que no podía admitir esta descarnada revisión de hechos y culpas de un ejército que trataba entonces de reformular, gracias a una administración populista y a un discurso cargado de connotaciones radicales, sus históricas relaciones con el pueblo.

Runan Caycu sufrió varios contratiempos con la censura institucional y su difusión se vio afectada por esa circunstancia. No obstante, la película se mantiene como el más escrupuloso intento de recuento histórico documental de los episodios protagonizados por el campesinado de la sierra sur del país que desembocaron en la promulgación de la ley de reforma agraria en 1969.

La más extensa visión del indio actuando como protagonista de sucesos políticos fue la ofrecida por Federico García Hurtado en sus largometrajes *Kuntur Wachana* (1977), *El caso Huayanay: testimonio de parte* (1981) y la fallida *Laulico* (1980). García empezó su carrera cinematográfica organizando las actividades filmicas de SINAMOS, muy intensas hasta 1975, año en que el General Velasco Alvarado fue relevado del poder. En 1977, al estrenarse *Kuntur Wachana*, la actividad proselitista de ese organismo gubernamental, y también la retórica nacionalista y reformista del régimen militar, se encontraban en proceso de desactivación. Por eso, la película apareció como el resumen y el balance de liquidación de las propuestas de los sectores radicales de la

primera fase del gobierno militar instituido en el país en 1968.

García produjo la película asociado a una comunidad agraria de producción (José Zúñiga Letona de Huarán) y su propuesta inicial fue movilizar a los propios campesinos en una suerte de elaboración colectiva de una dramaturgia diseñada desde su punto de vista comunitario. Se trataba de dramatizar la historia de una comunidad campesina cusqueña, centrando el interés del relato en las dilatadas luchas por el dominio de la tierra, para culminar con la llegada de la reforma agraria como irreversible corolario histórico de tan encarnizados conflictos. Luchas que tuvieron dos momentos culminantes, que fueron consecuencia de los asesinatos de los líderes Mariano Quispe, hacia 1962, y José Zúñiga Letona, en 1969, muertos por instigación de los terratenientes de la zona.

El presupuesto conceptual de la película lucía prometedor y original: se trataba de poner en escena la historia de la comunidad, representada por aquellos que la vivieron, la padecieron, o por sus hijos o sus nietos. Este acercamiento incorporaba a la cinta un filón documental que lograba registrar con mucha autenticidad la actitud de los actores campesinos representándose a sí mismos, lo que resultó el logro más valioso de la cinta. Sin embargo, el desarrollo de la ficción dividía casi en seguida a los personajes en dos bandos antagónicos: los gamonales y la masa campesina. Y es entonces cuando las virtudes documentales terminaban cediendo lugar a una caracterización gruesa, dura, primaria, de opuestos en conflicto y lucha encarnizada en el campo.

Una muy tradicional dramaturgia de hierro se superponía, sobre la posibilidad de esa escritura dramática suelta, pero espontánea, que se percibía al inicio del filme, como respuesta al estímulo de la colaboración entre campesinos y realizadores. Dramaturgia que muy pronto otorgaba a la figura de los gamonales un rol cuasi demonológico y a la de los campesinos, una función redentora. No obstante, la propuesta general de la cinta, recogía

la influencia de las películas volcadas a la «recuperación de la memoria popular», cuyas mejores exponentes fueron las dirigidas por el boliviano Jorge Sanjinés.

A su turno, *El caso Huayanay: testimonio de parte* llevaba a la pantalla un caso real, discutido con pasión por la opinión pública en el momento en que aconteció. La película relataba la historia del «ajusticiamiento» de un abigeo, Matías Escobar, a manos de la comunidad de Huayanay, harta de sus agresiones. Se planteaba entonces la ilustración del debate acerca de las limitaciones del derecho tradicional para procesar demandas como las planteadas por un atípico caso de defensa colectiva, llevada a cabo «todos a una» por la comunidad campesina, explicable en una sociedad desarticulada y de múltiples culturas como la peruana.

Requisitoria social, acercamiento etnológico, recopilación y exposición documental. Tales eran las posibilidades de acceso a la película, pero también las líneas dominantes de su estructura. La propuesta de autenticidad se lograba gracias al lenguaje objetivo, directo, expositivo que asumía el director para presentar los actos colectivos de la comunidad, captados con una cámara inquisitiva e interesada de veras en el registro de los detalles de la vida colectiva de la población, de sus rutinas de siembra, cosecha o pastoreo y en todas las manifestaciones de la ritualidad cotidiana.

Pero la tensión de la cinta se centraba en la descripción del personaje del abigeo Matías Escobar, hijo de campesinos pero convertido en un brutal asalariado, deseoso de complacer con sus actos dolosos la voluntad de sus patrones. Lo que le llevaba a enfrentarse al grueso de la comunidad que debía soportar, pasiva, sus abusos. La situación mostrada debía cargarse, a lo largo del desarrollo dramático de la cinta, de tensiones entre el individuo y la masa humana agredida y ofendida, hasta desembocar en el ajusticiamiento a manos de la comunidad.

Por un error en el diseño del personaje, Matías Escobar se convertía en un estereotipo cargado de los

más gruesos trazos de un histrionismo teatral al uso en las épicas indigenistas. Por su valor emblemático, se hubiera requerido un Matías vulnerable, incierto en su identidad, indígena por su nacimiento pero dominando las reglas del juego de los patrones. Frente a él, a su quebradizo y escindido yo, los campesinos aparecían como un conjunto pletórico de razones superiores que, de pronto, decidía tomar la justicia por sus manos.

La secuencia del linchamiento de Matías fue «suavizada» por el realizador, eliminando en la edición las imágenes más duras y chocantes y ejerciendo así una decisión ideológica muy significativa. El temor a que la representación cruda y violenta de la acción punitiva del grupo pudiera enajenar la adhesión del espectador hacia esa comunidad que la ficción cargaba de valencias positivas, pero presionada a adoptar una bárbara conducta; condujo a García a perder la oportunidad de revisar la tradicional representación y estereotipo del indígena concebido como un sujeto paciente y generoso, un tanto indolente, presto a la celebración más que a la reacción y apto para la gesta anónima y colectiva. Un ser de piedra, hasta el límite de la poética telúrica, antes que el agente de un acto de violencia y de autodefensa.

Y es que en las películas de García el indio no es un personaje de contornos definidos ni siquiera una forma preponderante en el encuadre o una voz singular y reconocible; es parte de una cifra masiva, romántica, impersonal, que se desplaza indetenible en la marcha hacia su liberación. El director encuentra la representación cabal de este impulso colectivo en el mito del Huamani o en la leyenda de los cóndores. La épica de la lucha por la tierra o la decisión retaliatoria de la comunidad de Huayanay forman parte de un mismo ciclo inexorable, ajeno a las voluntades humanas y a las condiciones objetivas, que conduce al restablecimiento del dominio de las tierras de este país a favor de sus propietarios originales: los descendientes de aquellos peruanos que radicaron en ellas antes de la llegada de los españoles. Es la exaltación de un universo andino regido por fuerzas

naturales poderosas e inmutables el sentimiento que orienta la visión de García hacia un colectivismo primitivo y social, que tiene más de edénico que de histórico o dialéctico.

Tal es la limitación de las cintas de García y, en general, de todas aquellas que hacen del indígena una fuerza en conflicto. Concebidas para obtener la adhesión emocional del auditorio con la «buena causa» del pueblo, la representación del conflicto se polariza hasta el límite del maniqueísmo o se ofrece como un campo de demostración de ideas consolidadas que se agitan solicitando el aplauso y la complicidad de los ya convencidos.

La vida es una sola (1992) de Marianne Eyde ofrece una visión distinta del indio. En ella, la protagonista, una campesina llamada Florinda, se encuentra, al igual que su comunidad, desgarrada entre las bárbaras exigencias de Sendero Luminoso y las actitudes de un destacamento militar que apela al homicidio en respuesta a las órdenes de un jefe perturbado. Gracias a un fluido trabajo de cámara, la cinta va alternando la exposición de la tribulación individual de Florinda, atrapada a su pesar en la guerra, y la de la dimensión colectiva de un grupo humano que se disgrega y ve degradarse todas las formas de su convivencia. Por primera vez en el cine peruano, los personajes indígenas adquieren un protagonismo individual y una entidad propia; están afectados por un conflicto social, pero no son juguetes de la historia: mantienen lealtades, toman decisiones, son actantes en una ficción dramática que encuentra fundamento en una tensa realidad. *La vida es una sola*, al momento de escribirse este texto (abril de 1993), se mantiene inédita como consecuencia de un inexplicable veto a su exhibición. Otras películas han descrito el mundo indígena, como *Los perros hambrientos* (1976) y *Yawar Fiesta* (1986) de Luis Figueroa, *Los ronderos* (1987) de Marianne Eyde y *Un clarín en la noche* (1983) de José Luis Rouillón. Muy endeble expresivamente, no lograron dar una visión original ni distinta del asunto tratado.

DIOS Y EL DIABLO EN LAS TIERRAS DEL SOL.

LA CLAVE DIABÓLICA EN LA *HISTORIA NATURAL Y MORAL DE LAS INDIAS* DE JOSÉ DE ACOSTA

Peter Elmore

En 1590, cuando la *Historia natural y moral de las Indias* se publicó en Sevilla, era ya abundante la bibliografía sobre las tierras y los pueblos de América. El jesuita José de Acosta, sin embargo, estaba persuadido de que entre los volúmenes dedicados a los asuntos del Nuevo Mundo faltaba uno que declarase «las causas y razones» de las novedades en que se había mostrado tan pródigo el continente americano. Más que un extenso catálogo de rarezas o una detallada crónica de heroicas peripecias, la *Historia...* de Acosta se propuso ser un vasto ejercicio sintético y clasificatorio: el impulso que guía a la obra del jesuita no es, entonces, el de registrar diferencias, sino el de explicarlas y organizarlas.

Que los tiempos estaban maduros para una tentativa como la de José de Acosta lo atestigua la recepción de su texto: en apenas quince años la *Historia natural y moral de las Indias* se tradujo al italiano, al francés, al holandés, al latín, al inglés y al alemán. Para Acosta, sin embargo, más importante fue la atención que le prestó Felipe II, quien ya en 1587 «se complacía en oír al recién venido de América largas relaciones sobre sus extensos dominios ultrama-

rinos»¹. A diferencia de contemporáneos como Bernal Díaz del Castillo, Pedro Sarmiento de Gamboa o Guamán Poma de Ayala, el autor de la *Historia natural y moral de las Indias* no sufrió la indiferencia del monarca español. Por lo demás, el prestigio de Acosta no decayó con los siglos: el padre Feijóo -acaso la figura central de la equívoca ilustración española- lo llamó «Plinio del nuevo mundo» y, en el s. XIX, Alexander von Humboldt alabó la obra del jesuita y vio en él a un precursor de la geografía física.

Los elogios de Feijóo y von Humboldt fueron, aunque entusiastas, claramente selectivos: la *Historia...* es un díptico que asume la trabazón jerárquica entre las esferas de lo natural y de lo moral, pero la razón iluminista eligió rescatar a un Acosta proto-científico y esquivar cuidadosamente al militante de la Contrarreforma². En la práctica, de los siete libros que conforman la *Historia natural y moral de las Indias* se privilegió a los cuatro primeros; los tres últimos, los dedicados a las culturas incaica y azteca, tuvieron menor fortuna y ya en el siglo XVI se acusó a Acosta de plagio en lo concerniente a sus noticias mexicanas. La acusación durmió hasta mediados del s. XIX, cuando de nuevo volvió a insistirse en que José de Acosta había sido apenas un escriba inescrupuloso³. El anatema no puede

¹ Francisco Mateos, «Personalidad y escritos del P. José de Acosta», en *Obras del P. José de Acosta*, Biblioteca de Autores Españoles, tomo 73, Madrid, 1954, p. XX.

² Conviene ver en José de Acosta a una figura de transición entre el Renacimiento y lo que Michel Foucault llamó la «Edad Clásica». Según Foucault, la *epistémé* renacentista exigía leer el mundo como una cadena de semejanzas y analogías; en la Edad Clásica, por el contrario, el énfasis se desplaza hacia la delimitación de identidades y diferencias. Ver: *The order of things. An archaeology of the human sciences*, Vintage Books, USA, 1973, pp. 50-58. En lo fundamental, el pensamiento de Acosta es analógico; sin embargo, no es imposible advertir en su obra algunos rasgos que prefiguran al 'racionalismo' del siglo XVII.

³ Edmundo O'Gorman, *Cuatro historiadores de Indias*, SEP, México, 1972, pp. 170-172.

ser más injusto: Acosta mismo declara, en el capítulo I del Libro Sexto, que se basa en Polo de Ondegardo para «las cosas del Pirú», mientras que en las materias de México se acoge al saber de Juan de Tovar (p. 448). No debe entenderse con esto, sin embargo, que los conocimientos históricos de Acosta hayan sido de segunda mano, al menos en lo que al Perú -donde vivió catorce años- se refiere. Por añadidura, es evidente que para José de Acosta el mérito de su *Historia*... no radicaba en la divulgación de primicias, sino en la capacidad de aprehender la otredad americana: en la poética de la *Historia natural y moral de las Indias*, el orden de la escritura permite descifrar el enigma que la existencia de un Orbe Nuevo -como lo llamó Pedro Mártir de Angleria ya a fines del siglo XV- plantea a la conciencia europea.

Bajo la mirada neo-aristotélica y humanista de Acosta, la realidad de las Indias no era -o, mejor dicho, no podía ser- desmesurada y amorfa; aunque pareciese monstruosa, el escrutinio de la razón no dejaría de revelar su simetría y su arreglo. Si la *Historia general y natural de las Indias* de Gonzalo Fernández de Oviedo da la impresión de ser una sucesión heterogénea de eventos y descripciones, la *Historia natural y moral de las Indias* descuella por su impecable economía estructural. La arquitectura del texto se ofrece como el verdadero modelo de la realidad: para Acosta, las Indias no son un vértigo de superficies exuberantes y fenómenos grotescos, sino una pirámide de admirable -aunque perversa- geometría. He dicho ya antes que, en la perspectiva de Acosta, una primera división discierne los ámbitos de lo natural y lo moral, en el sentido clásico de *mores*, de manera que podría identificarse este segundo ámbito con el universo de la cultura. Al interior de los cuatro libros dedicados al mundo natural se detecta, como ha apuntado O'Gorman, la lógica jerárquica de Aristóteles⁴. En los dos primeros libros se discute el lugar de la Tierra en el

⁴ *Ibid.* p. 189.

Cosmos⁵; el tercer libro divide la realidad física en los cuatro elementos básicos de Empédocles y, así, hay secciones dedicadas a los vientos, a los océanos y ríos, a las propiedades de los terrenos, a los volcanes: aire, agua, tierra y fuego se suceden fluidamente en este esquema. Agotados los elementos simples, el libro cuarto se orienta a los compuestos y, en consecuencia, cubre los reinos mineral, vegetal y animal, los cuales se encuentran en una escala ascendente que va desde lo inerte a lo animado. La racionalidad totalizadora de Acosta no se conforma, sin embargo, con el examen de la historia natural. En el prólogo de los tres últimos libros aclara que «habiendo tratado lo que a la historia natural de Indias pertenece, en lo que resta se tratará de la historia moral, esto es, de las costumbres y hechos de los indios» (p. 345).

Si la historia natural se ocupa del orden físico, la moral se concentra en las prácticas religiosas y políticas de los hombres. La división no es exclusivamente temática: las obras de naturaleza tienen por causa primera a Dios y, en esa medida, celebran inequívocamente su poder; el panorama se complica con las acciones humanas, que pasan por la mediación del libre albedrío, del ejercicio de la voluntad. Es precisamente por eso que la pugna eterna entre el Bien y el Mal, entre Dios y el Diablo, se libra en la esfera moral. De ahí que en el tránsito de la primera a la segunda parte de la *Historia...* se produzca una inflexión crucial: para el catolicismo militante de Acosta, en el escenario de las Indias se representa un drama cósmico, un drama cuyo desenlace triunfal es la conquista y la evangelización. El pasado precolombino y la empresa imperial española se figuran,

⁵ Los dos primeros libros de la *Historia natural y moral de las Indias* fueron escritos originalmente en latín, hacia 1581, bajo el título *De natura novi orbis*. En 1588 se publicó *De natura novi orbis* en un volumen que incluía también *De procuranda salute Indorum*; significativamente, el segundo trabajo está dedicado a cuestiones de evangelización y labor misionera entre los indígenas americanos.

entonces, como elementos de un enorme auto sacramental. En el discurso de Acosta no se ha producido aún la escisión entre los dominios de lo empírico y lo sobrenatural ni, tampoco, se han deslindado los territorios de lo secular y lo sagrado. Su visión no es insólita; al contrario, ilustra ejemplarmente los márgenes por los que discurrió la Contrarreforma. Acosta nació en 1540, cinco años antes que se iniciase el Concilio de Trento, e ingresó a la Compañía de Jesús cuando tenía apenas doce años: su humanismo debe entenderse en ese contexto, no en el contexto del auge erasmista. Situado en el umbral del Barroco, ese período al que marcan el énfasis en las tensiones extremas y los claroscuros, no sorprende que José de Acosta concibiese a la realidad como un vasto campo de batalla. Ese símil marcial era, por lo demás, comprensible en un miembro de la orden creada por el ex-capitán Íñigo de Loyola. Así, se entiende que en el argumento -y uso el término en su sentido literario- de los tres libros de la «historia moral» confluyan sin percances dos géneros discursivos en apariencia tan disímiles como el teatro sagrado y el tratado militar.

Sintomáticamente, las primeras líneas del libro quinto de la *Historia natural y moral de las Indias* ponen en escena a Satanás, el enemigo por antonomasia⁶. Acosta se prepara a exhibir las religiones indígenas y, para ello, necesita primero poner en evidencia al inspirador de éstas: «Es la soberbia del demonio tan grande y tan porfiada, que siempre apetece y procura ser tenido y honrado por Dios; y en todo cuanto puede hurtar y apropiarse a sí lo que sólo al Altísimo Dios es debido, no

⁶ En su excelente *The fall of natural man*, Anthony Pagden señala: «For Acosta, with his overriding concern with causation, the only satisfactory explanation for the forms of pagan religious expression was satanic intervention» (174) [Para Acosta, con su extremado interés por la causación, la única explicación satisfactoria de las formas de expresión religiosa pagana, era la intervención de Satán]. En efecto, la «clave diabólica» en la *Historia natural y moral de las Indias* se origina en el imperativo de encontrar las causas de cada fenómeno examinado.

cesa de hacerlo en las ciegas naciones del mundo, a quien no ha esclarecido aún la luz y el resplandor del santo evangelio» (p. 347). Nada en este párrafo escapa a la más estricta ortodoxia. Conviene notar, sin embargo, que la soberbia diabólica se manifiesta en el intento de reemplazar a Dios, en suplantarle a través de una impostura; acaso valdría la pena recordar que la acepción histriónica del término *farsante* está viva en la mente de Acosta: el diablo es, al mismo tiempo, estafador y actor. Restrungido a imitar sacrílegamente, se entiende que Satán sólo pueda frecuentar la parodia. Más adelante se verá hasta qué punto el prurito paródico del diablo se convierte en una de las claves para entender la otredad de las culturas incaica y azteca.

A fines del siglo XVI, la imaginación católica disponía de un populoso bestiario para representar al demonio. Entre los animales reales e imaginarios que desde la Edad Media se vinculaban a Satanás estaban el basilisco, la serpiente, el oso, el jabalí, el mono, la abeja, el toro, el camello, la mosca, el perro, el gato, el grifo, el cocodrilo, el venado, la liebre, el macho cabrío, el lobo, el buitre, el león, la hiena, el sapo, la quimera, la tortuga, el cerdo y la araña. La lista, aunque extensa, no es exhaustiva; en todo caso, se asumía que las encarnaciones más frecuentes del diablo eran la serpiente, el macho cabrío y el perro⁷. En la *Historia natural y moral de las Indias*, sin embargo, el avatar bestial de Satanás es el mono: Acosta resalta, de todos los posibles atributos demoníacos, la imitación simiesca.

Luego de dejar sentado que el demonio es la causa oculta de los mitos y rituales indígenas, Acosta puede proceder con su discurso. La agencia satánica le permite dar cuenta de las curiosas analogías entre la liturgia católica y las prácticas religiosas de incas y mexicanos. José de Acosta no fue, ciertamente, el primero en adjudicarle al diablo la paternidad de las reli-

⁷ Burton Jeffrey Russell, *Lucifer. The devil in the middle ages*, Cornell, UP, 1984, p. 67.

giones precolombinas; esa creencia era, de hecho, casi un lugar común. Lo que distingue a Acosta de sus predecesores es el rigor con el cual sigue esa premisa, el peso que ésta adquiere en la economía simbólica de su texto. A partir de su tesis básica, el jesuita deduce una teoría de la alteridad americana y una justificación evangelizadora de la conquista, pero su trabajo está lejos de ser una apología del *statu quo* colonial a fines del siglo XVI. Para percibir la diferencia entre la obra de Acosta y la de un áulico, basta comparar la *Historia natural y moral de las indias* con -y los ejemplos podrían multiplicarse- la *Historia de los Incas*, que en 1572 redactó Pedro Sarmiento de Gamboa bajo el padrinazgo del virrey Toledo. A diferencia de Sarmiento, Acosta no usa el argumento religioso para validar atropellos y abusos cometidos por los españoles contra la población indígena. No significa ésto que el texto de Acosta careciese de intenciones pragmáticas. Al término del libro quinto, acabado ya el recuento del «cuidado que los indios ponían en servir y honrar a sus ídolos y al demonio, que es lo mismo» (p. 445), el autor advierte contra el error de equiparar su relación con «las patrañas que fingen los libros de caballerías» (p. 445); en una página hoy famosa de su *Historia verdadera de la conquista de la nueva España*, Bernal Díaz del Castillo dijo de la capital azteca, Tenochtitlán, y sus alrededores que «parecían cosas de Amadís». Aunque el *Quijote* se publicaría recién en 1605, entre los humanistas españoles las novelas de caballería estaban ya completamente desacreditadas en el siglo XVI. Lo que al escritor le preocupa, más que ser tomado por embustero, es la posibilidad de que su texto parezca gratuito, innecesario. Así, añade que «en las tierras donde ello se usó, no sólo es útil, sino del todo necesario, que los cristianos y maestros de la ley de Cristo, sepan los errores y supersticiones de los antiguos, para ver si clara o disimuladamente las usan también agora los indios» (p. 446). En otras palabras, José de Acosta entiende que su texto servirá a la causa de la *extirpación de idolatrias*, esa peculiar mezcla de investigación etnográfica y pes-

quiza policial que prosperó en las Indias desde mediados del siglo XVI. Un segundo propósito, ligado al anterior, es el de incentivar el celo misionero y el fervor de los españoles, que son convocados a darle «gracias a Dios nuestro Señor por tan gran bien como es habernos dado su santa Ley; la cual toda es justa, toda limpia, toda provechosa, lo cual se conoce bien cotejándolo con las leyes de Satanás, en que han vivido tantos desdichados» (p. 445). El registro de la alteridad indígena no se resuelve en el asombro ante lo exótico, sino que adquiere valor didáctico: las religiones nativas son la versión en negativo de la religión propia, en sus deformes espejos pueden ver los fieles la superioridad del catolicismo.

Por cierto, importa considerar la especial situación de España en las postrimerías del siglo XVI: primera potencia católica, sobre ella recaía tanto la lucha contra las idolatrías en América como el frontal combate contra el protestantismo en Europa. No es de extrañar que, en ese marco, a las misiones imperial y evangelizadora se las prestigiase con un aura providencialista y heroica. La contienda entre las fuerzas de Dios y las del Diablo adquirió una urgencia y una inmediatez físicas, tangibles. Aunque los padres de la demonología fueron San Agustín y Santo Tomás, esa sub-disciplina eclesiástica tuvo su primer compendio recién en 1486, cuando los dominicos Heinrich Institor y Jakob Sprenger publicaron el *Malleus Malleficorum*. Un siglo después, los eruditos más notables en materias demonológicas eran españoles como Juan Maldonado o Martín del Río, que dictaron cátedra en Francia y Flandes respectivamente⁸. Por lo demás, la creencia literal en la intervención satánica no fue exclusiva de católicos contrarreformistas; de hecho, el lugar del diablo en la doctrina luterana resultó todavía más prominente que en la católica. No sólo Santa Teresa registró sus encuentros cercanos con Satán; también

⁸ H.R. Trevor-Roper, *The european witch-craze of the sixteenth and seventeenth centuries and other essays*, Harper and Row, New York, 1969, p. 111.

Lutero reportó escaramuzas contra un versátil diablo que podía cobrar la apariencia de una serpiente o un teólogo tomista, cuando no optaba por alojarse en las entrañas del reformador y convertirse en un feroz cólico⁹.

El siglo XVI fue, en lo que a la agencia satánica concierne, más crédulo que la Edad Media. La antigua concepción que oponía las sombras medievales a las luces renacentistas no goza ya de mucho crédito, en especial si se considera que las cazas de brujas conocieron su auge en los siglos XVI y XVII¹⁰. Según el consenso de la época, la brujería era indesligable del pacto diabólico. No es azaroso que se viese, tras todo contradictor de la ortodoxia, a un sirviente del enemigo: en el Norte de Alemania, hacia 1560, muchos católicos fueron a la hoguera, acusados de hechiceros; en 1580, las huestes de la Contrarreforma reconquistaron ese territorio y los papeles se invirtieron.

No basta detectar que las campañas de *extirpación de idolatrías* y las *cazas de brujas* ocurrieron en la misma época. Es preciso reconocer que tras ambos fenómenos subyace una misma convicción: la de que el diablo interviene directa y activamente en la historia¹¹. Al mismo tiempo, importa notar la drástica diferencia entre las estrategias seguidas en América y en Europa. Los herejes y los brujos -dos grupos que, con frecuencia, eran indiscernibles el uno del otro- habían elegido sumarse a las fuerzas de Satanás, mientras que los indígenas eran simplemente las incautas víctimas de un engaño. La población nativa había vivido en las «tinieblas oscurísimas

⁹ Burton Jeffrey Russell, *Mephistopheles. The devil in the modern world*, Cornell, UP, 1986, p. 39.

¹⁰ H.R. Trevor-Roper, *op. cit.*, pp. 91. Burton Jeffrey Russell, *Mephistopheles...*, *op. cit.*, pp. 29-30.

¹¹ Vale la pena mencionar otra manera en que el diablo hacía sentir su presencia: la posesión. En España, por ejemplo, era habitual llevar a los endemoniados en peregrinaje hasta los santuarios de Santo Toribio de Liébana, San Millán, Nuestra Señora de Valvanera y San Pedro de Arlanza. Sobre el tema, resulta útil la lectura de *El diablo y los españoles*, de Francisco Flores.

de la infidelidad», pero la voluntad divina determinó que era ya tiempo de que se le comunicase «la admirable lumbré de su Evangelio» (p. 346). Luego de las primeras conversiones masivas, a mediados del siglo XVI resultó evidente que las viejas creencias no habían desaparecido y que, por lo tanto, era necesario erradicarlas a la fuerza. Aun así, el status del infiel era distinto al del hereje. De hecho, para Acosta los indígenas americanos no eran comparables a los protestantes, sino a los chinos, sobre cuya conversión al cristianismo los jesuitas debatían intensamente a fines del siglo XVI.

«Padre de la mentira» es el apelativo bíblico con el que el autor de la *Historia natural y moral de las Indias* prefiere calificar al diablo. Ya antes he indicado que, en el andamiaje textual de su obra, Acosta presenta a Satanás como sujeto paródico. La naturaleza de las religiones inca y azteca se descubre, entonces, al confrontarlas con el catolicismo, ese modelo en el que se fundan sin saberlo. En el capítulo 11 del libro quinto, la voz autorial declara: «Y así vemos que como el Sumo Dios tiene sacrificios y sacerdotes, y sacramentos y religiosos, y profetas, y gente dedicada a su divino culto y ceremonias santas, así también el demonio tiene sus sacrificios y sacerdotes, y su modo de sacramentos, y gente dedicada a recogimiento y santimonia fingida, y mil géneros de profetas falsos» (p. 378). Las pruebas que Acosta ofrece son diversas y van desde describir al *Acllahuasi* inca como «monasterio de doncellas» (p. 387) hasta maravillarse porque «a los supremos sacerdotes, y como si dijésemos sumos pontífices, llamaban en su antigua lengua papas los mexicanos, como hoy día consta por sus historias y relaciones» (p. 385).

Las evidencias más contundentes de la vocación mímica del diablo se hallan en rituales indígenas que, según la lectura de Acosta, remedan a los sacramentos católicos, «especialmente el sacramento de comunión, que es el más alto y divino» (p. 411). En el *Capac Raymi* incaico, que se celebraba en diciembre, «las mamaconas del sol, que eran como monjas del sol, hacían unos bollos

pequeños de harina de maíz teñida y amasada en sangre sacada de carneros blancos, los cuales aquel día sacrificaban» (p. 411). La semejanza entre los bollos de harina y la hostia no puede deberse al azar: la analogía se explica a través de la causalidad diabólica¹². También en México, añade el autor, Satanás se mofaba de la eucaristía, y hasta más nítidamente que entre los incas. En el mes de mayo se celebraba un día «del ídolo Vitziliputzli y era precepto muy guardado en toda la tierra que no se había de comer otra comida sino de aquella masa con miel de que el ídolo era hecho, y este manjar se había de comer luego en amaneciendo, y que no se había de beber agua ni otra cosa alguna sobre ello, hasta pasado medio día, y lo contrario tenían por gran agüero y sacrilegio» (p. 415). Acosta se refiere a Huitzilopochtli, el dios azteca del sol y la guerra; en el libro séptimo, el autor indica que «jamás se ha visto demonio que así conversase con las gentes, como este demonio Vitziliputzli. Y bien se parece quien él era, pues no se han visto ni oído ritos más supersticiosos ni sacrificios más crueles e inhumanos, que los que éste enseñó a los suyos» (p. 520). La verdadera identidad de Huitzilopochtli explica cómo, antes de la llegada de los españoles, los aztecas pudieron celebrar anualmente una parodia blasfema del Corpus Christi.

Si las perversas coincidencias entre las religiones indígenas y la católica revelan la ingerencia del diablo en las Indias, un lugar especial entre estas similitudes paró-

¹² Sabine Mc Cormack indica que, para Acosta y los misioneros del siglo XVII, «just as God was served by Christian priests and different kinds of religious specialists, such as monks or nuns, so in Peru was the devil». *Religion in the Andes. vision and imagination in early colonial Peru*, Princeton, UP, New Jersey, 1991, p. 269. [Al igual que Dios, venerado por los sacerdotes cristianos y por diversos tipos de religiosos como los monjes y las monjas, en el Perú era venerado el demonio]. La noción de que el diablo tuvo su propio clero y religión en las Indias contrasta con la perspectiva de quienes, como Santa Cruz Pachacuti, quisieron entroncar la figura pre-colombina de Tonapa con la leyenda cristiana de Santo Tomás. Ver de Raúl Porras Barrenechea, *Los cronistas del Perú*, Lima, 1962, p. 45.

dicas lo ocuparán los sacrificios con los que Satanás se hacía homenajear. En esa vena, razona el autor: «Y cómo el consumir la substancia de las criaturas en servicio y culto del creador, es acto admirable y propio de religión, y eso es sacrificio. Así el padre de la mentira ha inventado que como a autor y señor le ofrezcan y sacrifiquen las criaturas de Dios» (p. 396). Indica Acosta que los incas y los aztecas frecuentaron tres tipos de sacrificios: de cosas insensibles, de animales y de hombres. Obviamente, es en las ofrendas de vidas humanas donde se demora la atención del historiador; los capítulos 19, 20 y 21 del libro quinto están específicamente destinados a describir las formas que la inmolación de seres humanos revestía en los Andes y el valle de México. Así, se nos informa que entre los incas se solía sacrificar al séquito del Emperador cuando éste fallecía, aparte de usar como ofrendas a «niños de cuatro o de seis años, hasta diez, y lo más de esto era en negocios que importaban al Inga, como en enfermedades suyas para alcanzalle salud. También cuando iba a la guerra, por la victoria» (p. 402). Esta práctica hallaba su apoteosis cada vez que un nuevo Inca ascendía al trono, circunstancia en la que «sacrifican cantidad de doscientos niños de cuatro a diez años: duro e inhumano espectáculo» (p. 402).

Acosta menciona que las víctimas eran no sólo niños, sino también *acllas*. Por lo demás, los sacrificios no estaban exclusivamente ligados a la figura del Inca. Señala el autor que «cuando estaba enfermo algún indio principal o común, y el agorero le decía que de cierto había de morir, sacrificaban al Sol o al Viracocha, su hijo, diciéndole que se contentase con él y que no quisiese quitar la vida a su padre» (p. 402). Esa costumbre, añade Acosta, la ejercieron también los cananeos y jebuseos del Antiguo Testamento; la referencia bíblica -que, por cierto, no es singular en la obra- ilustra ejemplarmente la conexión entre los ámbitos de la historia sagrada y de la historia moral.

En lo que atañe a los aztecas, observa el autor que «en el número de los hombres que sacrificaban y en

el modo horrible con que lo hacían, excedieron éstos a los del Pirú, y aun a cuantas naciones hay en el mundo» (p. 405). En vez de niños y doncellas, los aztecas ofrendaban a hombres «habidos en guerra, y si no era de cautivos, no hacían estos solemnes sacrificios, que parece siguieron en esto el estilo de los antiguos, que según quieren decir autores, por eso llamaban *víctima* al sacrificio, porque era de cosa vencida» (p. 403). El cronista describe las «guerras floridas» -que los aztecas heredaron de los toltecas- sin llamarlas por su nombre: se trataba de campañas dedicadas a capturar víctimas propiciatorias. De hecho, fue para contar siempre con una fuente de potenciales cautivos que los aztecas se negaron a conquistar Tlascala, pueblo que luego se plegó a las fuerzas de Hernán Cortés. Destaca Acosta que «el modo ordinario del sacrificio era abrir el pecho al que sacrificaban, y sacándole el corazón medio vivo, al hombre lo echaban a rodar por las gradas del templo, las cuales se bañaban en sangre» (p. 404). El jesuita procede luego a describir minuciosamente el aspecto de los sacrificadores, que eran seis sacerdotes «con el rostro y las manos untados de negro muy atezado», y a relatar cada uno de los pasos del ritual. La acumulación de detalles visuales contribuye a la composición de lugar, a hacer más vívida la escena en la imaginación del lector. Después de crear el marco adecuado, es posible ya ofrecer un dato final: «Y después de muertos y echados abajo los cuerpos, los alzaban los dueños por cuyas manos habían sido presos y se los llevaban, y repartíanlos entre sí, y se los comían, celebrando con ellos solemnidad» (p. 405). La voz del narrador no necesita ser patética y, de hecho, su aparente circunspección contribuye a resaltar el horror de lo descrito. El capítulo se cierra con una escueta noticia: «Lo mismo hacían todas las demás naciones comarcanas, imitando a los mexicanos en sus ritos y ceremonias, en servicio de sus dioses» (p. 405).

Las páginas que se ocupan de los sacrificios humanos son decisivas, pues permiten explicar luego cómo los rigores impuestos por el diablo a los indígenas

allanaron el camino de la evangelización. Así, Acosta cita lo que un indio noble de la Nueva España supuestamente le contestó a un sacerdote católico: «No creas, padre, que tomamos la ley de Cristo tan inconsideradamente como dices, porque te hago saber que estábamos ya tan cansados y descontentos con las cosas que los ídolos nos mandaban, que habíamos tratado de dejarlos y tomar otra ley» (p. 409). Este es uno de los muy escasos ejemplos de discurso directo en la *Historia natural y moral de las Indias*. Por supuesto, se puede objetar que la cesión de la palabra a otro emisor es un gesto retórico; no disminuye esto su interés, sin embargo, pues el procedimiento sirve precisamente para subrayar la importancia de este pasaje en la estructura general de la obra.

A través de sus excesos, entonces, Satanás prepara su propia derrota. Por añadidura, su propia vocación paródica termina perjudicándolo, pues «las mismas cosas que hurtó de nuestra ley evangélica, como su modo de comunión y confesión, y adoración de tres en uno, y otras tales, a pesar del enemigo, sirvieron para que las recibiesen bien en la verdad los que en la mentira las habían recibido» (p. 597). La contienda entre Dios y el diablo no supone a dos contrincantes con fuerzas equivalentes, pero contrarias. A pesar de sus propios deseos, Satanás está en última instancia sujeto a los designios de la racionalidad divina y sus aparentes éxitos se producen sólo porque la providencia -cuyos motivos son inescrutables- así lo dispone. Apenas Dios lo determina, el diablo pierde sus privilegios y sus poderes. Según el cronista, en el templo de Pachacamac, cerca de Lima, «hay relación cierta que hablaba visiblemente el demonio», pero con la llegada de los evangelizadores «manifiestamente ha enmudecido el padre de las mentiras, como de su tiempo dice Plutarco» (p. 378). Por otro lado, al relatar el triunfo de los aztecas sobre los xumichilcos, indica Acosta que los primeros «fueron al templo a darte gracias a su falso dios, que de esto fue siempre el diablo muy codicioso de alzarse con la honra de lo que él no había hecho, pues el vencer y el reinar

lo da no él, sino el verdadero Dios, a quien le parece» (p. 548). La cita es reveladora, ya que separa el culto diabólico de las proezas militares y los logros organizativos de las altas culturas indígenas.

Es fundamental anotar que, para el cronista, la intervención del diablo en las sociedades azteca e incaica no involucra una condena en bloque de las sociedades nativas y sus integrantes. De hecho, Acosta consideraba que uno de los propósitos de su obra era «deshacer la falsa opinión que comúnmente se tiene de los indios, como de gente bruta y bestial y sin entendimiento, o tan corto que apenas merece ese nombre» (p. 446). Lector de los clásicos latinos, el cronista percibe ecos de la Edad Dorada en la distribución incaica de las tierras agrícolas y concluye que «... sin ser religiosos ni cristianos, los indios en su manera guardaban aquella tan alta perfección de no tener cosa propia, y proveer a todos lo necesario, y sustentar tan copiosamente las cosas de la religión, y las de su rey y señor» (p. 481). El vertical paternalismo del Estado Incaico no dejó de parecerle atractivo al jesuita, al punto que juzgó necesario regir a los indios «conforme a sus fueros, que son como sus leyes municipales (...)» (p. 448). Esa tolerancia tiene, sin embargo, sus límites: las tradiciones indígenas habían de ser respetadas sólo en la medida que no resultasen incompatibles con la ley superior del catolicismo. No se trata de una restricción menor, en especial si se considera que las prácticas religiosas invadían todos los aspectos del ser social, pero es evidente que Acosta no pretendió usar la clave diabólica como un pretexto que justificase abusos coloniales. De la agencia satánica en las Indias -que para el cronista jesuita, como se ha visto, era un dato objetivo- no se desprendía la satanización de los indios.

IX Para Acosta, los indígenas no valían como individuos menos que los españoles; sin embargo, el hecho de que sus culturas estuviesen bajo la advocación de Satán las ponía inevitablemente en una posición de inferioridad, aun cuando «en gran parte hacen ventaja a muchas de nuestras repúblicas» (p. 447). Según la taxo-

nomía que propone Acosta, los nativos de las Indias conocieron «tres géneros de gobierno y vida». De ellos, «el primero y principal, y mejor, ha sido el de reino o monarquía, como fue el de los ingas, y el de Motezuma, aunque éstos eran en mucha parte tiránicos» (p. 489). El segundo régimen era el de «behetrías o comunidades, donde se gobiernan por consejo de muchos, a esta categoría pertenecen, por ejemplo, los araucanos. En el último peldaño se hallan los «indios sin ley, ni rey ni asiento», entre los que se cuentan «gran parte de los brasiles, y los chiriguanas y chunchos, e yscaycingas y pilcozones, y la mayor parte de los floridos, y en la Nueva España todos los chichimecos» (p. 488). En la pirámide que postula el autor, es indudable que ocupan la cúspide los incas y los aztecas, cuyos antepasados supieron evolucionar desde la barbarie hasta la monarquía. Sin embargo, hacia el final de la *Historia natural y moral de las Indias* se sostiene que las altas culturas americanas habían alcanzado ya su apogeo, afirmación cuyo sentido no es apologético; por el contrario, lo que Acosta quiere decir es que los incas y los aztecas no podían avanzar más por sus propios medios. Al trazar sus conclusiones, el jesuita indica: «Por la relación y discurso que en estos libros he escrito, podrá cualquiera entender que así en el Pirú como en la Nueva España, al tiempo que entraron los cristianos, habían llegado aquellos reinos a lo sumo, y estaban en la cumbre de su pujanza» (p. 595). Agrega el autor que «así como la ley de Cristo vino cuando la monarquía de Roma había llegado a su cumbre, así también fue en las Indias Occidentales» (p. 595). La última fase de la evolución cultural corresponde, en el razonamiento de José de Acosta, a la llegada del cristianismo: la teleología secular del progreso se impondrá dos siglos más tarde, pero al terminar el siglo XVI el movimiento de la historia sigue un trayecto que lleva desde el error de la infidelidad hasta la verdad del evangelio. A la hora del desenlace, el diablo sufre una estrepitosa derrota y Dios ocupa, según el libreto de su providencia, el centro del escenario.

Uto El afán de la simetría y el diseño de niveles jerárquicos definen al texto de Acosta. Esos dos principios contribuyen a representar la lucha entre Dios y el diablo en la *Historia natural y moral de las Indias*; sirven, al mismo tiempo, para relacionar a la civilización de los conquistadores con la de los conquistados. Al primer principio corresponde la plástica oposición entre la Ley divina y su parodia satánica; al segundo, la final subordinación del diablo a la voluntad del creador. El drama del encuentro entre España y las Indias, entre la cultura de la Contrarreforma y las civilizaciones americanas, se vierte en la imaginería de un combate cósmico. Clasificación ordenada de la naturaleza americana, vindicación evangelizadora de la conquista y teoría providencialista de la otredad indígena, la *Historia natural y moral de las Indias* quiso ser, más que un simple libro, una biblioteca indiana, un definitivo estado de la cuestión en lo que a las materias del Nuevo Mundo se refería: no en vano, la obra de Acosta considera desde la geografía de América hasta la manera en que el diablo rigió (y, finalmente, perdió) las tierras del sol. Un proyecto de esa envergadura parece condenarse a ser misceláneo y azaroso. José de Acosta consiguió, por el contrario, redactar una obra a la que distinguen el geométrico rigor de su estructura y la nítida exposición de un argumento.

y más agudas reflexiones.

Lo primero que me pareció un acierto fue la elección del título. Si entendemos «encrucijada» como el punto o lugar donde se cruzan dos o más caminos, debemos reconocer que el término elegido es largamente mejor que el usado anteriormente en coloquios, estudios o seminarios para tratar el tema de la identidad cultural de nuestra formación social. Es decir, al no recurrir al vocablo «problema», tan profusamente utilizado, los organizadores sugerían indirectamente un acercamiento distinto, más a tono con los innegables cambios que ha vivido nuestra realidad.

Tengo la impresión que el llamado «problema de la identidad» es un falso problema, pues nada la espe-

UTOPIA DE UNA LENGUA

Miguel Angel Huamán

FIEL A SU VOCACIÓN crítica, el Grupo Cultural Yuyachkani programó en octubre de 1992, con motivo del Quinto Centenario del llamado encuentro de dos mundos, un conversatorio con el título «Encrucijada de la identidad», con la participación de María Rostworowski, Max Hernández, Nelson Manrique y quien escribe estas líneas. Gracias a la cordial invitación de *Márgenes* y los amigos de *SUR*, puedo compartir con ustedes algunas de las ideas de mi intervención, con ánimo de propiciar nuevas y más agudas reflexiones.

Lo primero que me pareció un acierto fue la elección del título. Si entendemos «encrucijada» como el paraje o lugar donde se cruzan dos o más caminos, debemos reconocer que el término elegido es largamente mejor que el usado anteriormente en coloquios, estudios o seminarios para tratar el tema de la identidad cultural de nuestra formación social. Es decir, al no recurrir al vocablo «problema», tan profusamente utilizado, los organizadores sugerían indirectamente un acercamiento distinto, más a tono con los innegables cambios que ha vivido nuestra realidad.

Tengo la impresión que el llamado «problema de la identidad» es un falso problema, pues mide la expe-

riencia de los sujetos subalternos con categorías o criterios que les son externos. Esto no implica desconocer la existencia de graves problemas en la praxis histórica de los mismos. Recordemos la *Autobiografía de Gregorio Condori Mamani* recopilada por Ricardo Valde-rrama y Carmen Escalante (Centro de Estudios Rurales Andinos «Bartolomé de Las Casas», Cusco, 1977): hay una respuesta del *runa* que deja traslucir la estructura de la identidad de un cargador andino y de los otros sujetos subalternos. Cuando joven, en su huida por los maltratos de un cristiano, se encuentra en el trayecto con un hombre y una mujer también *runas*, y es interpelado como si fuera de «otra vida». Luego de aclarar que es de ésta, le preguntan quién es, a lo que Gregorio responde: «Así estoy caminando, no tengo padre».

Es harto significativo lo que no dice Gregorio ante la pregunta por su identidad. Pese a ser huérfano, su identidad no es problemática en términos occidentales. No responde indicando su nombre, ni mostrando su «duda» en torno a su origen. También es clarificador lo que dice o el modo como se define: vía la acción y la tenencia o pertenencia, rasgos que en todo el testimonio se presentarán reiteradamente. Como Gregorio, creemos que los sectores populares andinos en el Perú de hoy, no tienen problemas de identidad sino de dominación. Son huérfanos, pobres o están esperando ser reconocidos; pero son poseedores de una matriz cultural de valores y modelos cognitivos que los hacen perfectamente identificables.

Por eso, ante la proliferación del vocablo «problema» para referirnos al tema de la identidad cultural fui uno de los muchos en preguntar: ¿para quién es un problema la identidad? Obviamente una cosa son los sujetos populares luchando afirmativamente por sobrevivir y otra las reflexiones de los cientistas sociales sobre los mismos sujetos.

Pero, regresando al término escogido para el conversatorio, el sustantivo encierra una acepción figurada -que como crítico literario no puedo evitar la ten-

tación de señalar-, «encrucijada» también significa ocasión que se aprovecha para hacer daño a uno, es decir, emboscada o acechanza. Lo que también nos alerta del riesgo de continuar, pese a que se busca un acercamiento diferente, dentro del mismo molde o punto de vista. Pues, descontando la valencia personal del término, aquella interpretación que cautelosamente me recordaba que en ese evento era un novicio entre destacados maestros e investigadores, me parece válido preguntarnos si la palabra que rige las reflexiones sobre nuestra identidad, ahora al aludir al cruce de diversas opciones étnicas, culturales y sociales, no estará también figurativamente señalándonos el riesgo de terminar todos extraviados en temas abstractos y densos.

Mi intervención en ese conversatorio, que ahora comparto con ustedes, intenta ser una terca apuesta por la salida de esa encrucijada o, para decirlo de manera más clara, por evitar la trampa o el ardid. Los estudiosos de la literatura en nuestro trato con los textos somos como perspicaces investigadores, siempre buscando descubrir a tiempo el truco o la trampa del autor o personaje. En eso nos diferenciamos de los psicoanalistas y de los historiadores, pues los primeros -según creo- investigan en nuestros textos o palabras para hallar al culpable del crimen que en realidad cometieron ellos; y los segundos -cariñosamente- lo único que pretenden en sus textos es que nos demos cuenta que tanto ayer como hoy y mañana el mayordomo es y será el asesino.

Desde mi punto de vista el tema de la identidad no es una encrucijada, sino una desembocadura. Es decir, dos o más caminos terminan siendo uno. Ello es visible sobre todo en un aspecto muy concreto que es la base esencial de todo universo cultural: la problemática del lenguaje. Quiero centrar esta breve reflexión en este punto, adelantando algunas observaciones con ánimo de incentivar su consideración y reservándome para más adelante un tratamiento más orgánico del tema.

Cuando hablamos de la crisis que atravesamos nos referimos a la dimensión política, jurídica, económica

y hasta filosófica del problema pero poco, o nada, se alude a su dimensión semiótica -es decir ligada a los signos y lenguajes. Es preciso recordar que la dimensión del lenguaje no sólo es fundamental para la actividad vital del ser humano sino que es a partir de la lengua que los integrantes de una colectividad asumen sus valores y modelos cognitivos. De ahí que los lingüistas señalen la relación entre lengua y sociedad como isomórfica. Desde esta perspectiva consideramos que hoy el terreno de la lengua es también un espacio de crisis y de conflicto tan agudo como los otros espacios, pero más vital, pues de alguna manera dependemos del lenguaje para el abordaje de cualquier otra dimensión de nuestra sociedad y cultura.

Lo que caracteriza a nuestra formación social no es sólo su pluralidad social (la existencia de múltiples y variados componentes), sino su diglosia (la relación de dominancia entre sus códigos comunicativos o lenguas). Aspecto que al ser la dimensión que intersecta la praxis de los sujetos o agentes -con sus valores o modelos cognitivos-, nos permite hablar de una tradición cultural heterogénea como rasgo fundamental de nuestra sociedad. Heterogeneidad que nos induce a suponer el conflicto de base que nos caracteriza como nacionalidad, en el terreno cultural, en formación o en búsqueda de afirmación, como señalara Mariátegui.

Si en la base de nuestra heterogeneidad reconocemos un desencuentro entre sociedad y cultura que viene desde siglos atrás -desde la invasión española en el siglo XVI que frustró el proceso de consolidación impulsado por el horizonte Inka-; comprenderemos que nuestro proceso histórico ha sido y es una permanente búsqueda de consolidación de un ordenamiento simbólico, de unidad social y de comunicación integral que, desde la crisis del último proyecto dominante -el de la sociedad oligárquica-, está impulsado principalmente por los sujetos populares andinos.

Si la integración no tuvo tiempo para cuajar en el Tahuantinsuyu, ni siquiera en tanto lengua regional -de ahí la diversidad de quechuas-, la aparición de una

lengua extraña minoritaria y funcionalmente diversa sirvió para los intereses de la dominación colonial, al adquirir el castellano el rango de lengua oficial y relegar a categoría de lengua vernácula e incluso dialecto al código que fuera predominante. Pero también, con el transcurrir del tiempo, dicho terreno del lenguaje ha servido para reintroducir el tema de la necesaria integración simbólica o cultural.

Reconociendo la brusca ruptura del siglo XVI como la esencial, es innegable que ahí se inician las diversas rutas o alternativas conflictivas. Pero no sólo eso, también la terca vocación por reconstruir la unidad, por recuperar en nuestra formación social la integración perdida y la comunicación. Por ello, los estudios literarios aprecian nuestras prácticas discursivas -literarias o no- como un largo camino afirmativo de nuestra expresión e identidad histórica.

Hay que reconocer que en ese lejano desencuentro se inicia la posibilidad de la comunicación y síntesis. Si bien es cierto que no todo invasor español tuvo necesidad de aprender la lengua subordinada, los indígenas se vieron en la necesidad de manejar ese código extraño y lo hicieron en base a sus propias necesidades o requerimientos pragmáticos. Al construir esa «jerigonza» -como diría Porras de Huamán Poma-, se construía también un nuevo código sintético, es decir, la posibilidad de recuperar la comunicación, el orden simbólico quebrado. Bajo la dictadura de una lengua literaria esencialmente castellana, el refugio del código emergente fue la institucionalidad de base de la práctica de la dominación cultural, es decir: la escritura.

Así, desde el siglo XVI podemos apreciar un proceso paulatino y ambivalente de resistencia-afirmación en la escritura diferencial desarrollada por los sujetos subordinados, escritura distinta del canon literario que atraviesa y se impone en todo nuestro proceso discursivo colonial. Será recién alrededor de los años sesenta de este siglo cuando comiencen a perfilarse nuevamente condiciones de respuesta social en el terreno de la lengua

semejantes a los del siglo XVI. Dos son los signos de ese cambio: dinamismo y crisis.

En la base del proceso está el incremento del dinamismo de las colectividades andinas y su apropiación paulatina de espacios otrora dominantes (las ciudades, la escuela, la música, etc.), por lo que nuevamente la escritura se convierte en un terreno de conflicto y de afirmación de sujetos subalternos que pugnan por su legitimidad histórica. Por otro lado, la crisis del Estado patrimonial oligárquico y su racionalidad patriarcal, al no haber sido reemplazada por un proyecto alternativo desde la racionalidad histórica, es visible en su dimensión imaginaria sobre todo en el terreno de las prácticas discursivas. Es decir, se produce también una crisis de la «literatura» en tanto institucionalidad, ante la irrupción de sujetos cuyos desempeños discursivos -es decir su escritura y su registro- no estaban acordes con la norma ilustrada o castellana anterior.

Así el terreno de la producción discursiva se muestra como un campo de conflicto y afirmación de un imaginario popular, emergente en los diversos textos producidos en la práctica cotidiana de los sujetos subalternos, que ahora se expresan en la palabra escrita y en una lengua diferencial. Textos legales, como atestados judiciales; sociales, como boletines o volantes de «polladas» o actos de clubes; comunicativos, como las locuciones de radio; educativos, como los exámenes o libros; literarios, como las canciones o relatos; etc., escritos en una lengua híbrida y diferencial (ni española ni vernácula), están pugnando por consolidar en el terreno del lenguaje un horizonte cultural común.

El problema, sin duda, no es ajeno al tema del poder y de lo político. Para lograr esa consolidación es necesario, previamente, reconocer una nueva norma literaria basada en los propios registros de habla de los sujetos subordinados. Ello es una doble lucha: por el lado de los propios sujetos y sus prácticas, implica un esfuerzo por plasmar en su dimensión social su propia expresión o ideolecto; y por el lado de la pugna institucional o de

hegemonía, implica imponer el reconocimiento de una norma literaria que no sea restrictiva como antaño y que no sirva como filtro social, sino que legitime a dichos sujetos, difundiendo su alcance unificador y su orden simbólico a toda la diversidad socio-cultural del territorio. Norma que nos identifique como integrantes de una colectividad nacional, más allá de nuestras diferencias geográficas o étnicas. Es decir, que posibilite que textos escritos en esa lengua nacional puedan ser asumidos por selváticos, costeños o serranos.

¿Cómo es posible ello? Atenta a la práctica discursiva, la crítica ha detectado una serie de textos que vienen desde décadas atrás donde se ha ido construyendo en la escritura una emergente literatura indígena (indígena en el sentido cultural del término, no en sentido racial; es decir, indígena en tanto nativo, original de aquí y no en tanto de la sierra, indio o campesino). A esta literatura indígena, base de una naciente cultura también indígena, pertenecen autores como José María Arguedas, Gamaniel Churata o Efraín Miranda, y los más recientes poetas o narradores (Rivera, Colchado, Espezúa, Cárdich, Yauri, etc.). Todos ellos escriben en «peruano», es decir, no son autores ni castizos ni quechuas.

Evidentemente esta respuesta social en el terreno de la lengua, que la escritura literaria muestra y reta de manera clara, busca que en el terreno cultural y simbólico se recupere la unidad e identidad dentro de la diversidad de nuestra formación social, a fin de que no vuelva la lengua a ser un filtro social o un tapiz de diferencias o explotación; de ahí que su proyecto de nacionalidad o unidad sea radicalmente diferente, pues no pretende asumir la representatividad de la totalidad excluyendo una parte de la realidad, sino que pretende recoger la potencialidad de nuestra diferencias en base a relaciones recíprocas e igualitarias que nieguen la dominación. Por ello dicho proceso literario y cultural, se une al proyecto político y social como un componente insustituible, disolviéndose en la praxis histórica de los sectores populares.

Basta escuchar la radio o la televisión, revisar los discursos o artículos de los profesores universitarios, oír las charlas académicas o las intervenciones en el Parlamento para apreciar -como Alberto Escobar, Rocío Caravedo o José Luis Rivarola de diferente manera han apuntado-, cómo cada día estamos hablando en una lengua franca peruana que está pugnando en la escritura de nuestros jóvenes por ser reconocida y asumida como norma literaria para extender sus efectos unificadores.

Esta tensión resolutive es producto de los cambios notorios en el terreno socio-cultural del país. El Perú ya no es una nación de campesinos, mayoritariamente quechua-hablante y básicamente rural (los resultados del reciente censo lo confirman); los hijos de los hijos de migrantes que eran bilingües avanzados enseñaron a sus hijos como lengua materna no el español castizo ni el quechua u otra lengua vernácula, sino ese español andino que vía la escuela o la universidad, el desempeño profesional o laboral de los hablantes, intenta ser reconocido como lengua nacional.

Ello demarca la base de una identidad social andina que no puede ni debe ser entendida como sinónimo de campesina, serrana o quechua, sino que es andina en tanto su sustrato lingüístico (sintaxis), su desempeño semiótico (semántica) y sus valores cognitivos (reciprocidad, comunidad, etc.) son esencialmente de nuestra tradición histórica ancestral. Pero que como lengua y literatura diferencial «peruana», puede ser comprendida y asumida por cualquier habitante del territorio, sea costeño, selvático o de origen negro o blanco, pues una parte de sus aportes se integra a dicha unidad.

Si bien el riesgo de dar una impresión de unidad y homogeneidad es tremendo, sobre todo porque esa operación ideológica ha significado casi siempre la elección de una parte de la sociedad como la representativa; creo que a fines del siglo XX y a comienzos del siglo XXI es tiempo que nos formulemos con nitidez la gran meta de una nacionalidad diferente a la propuesta por occidente. Una nacionalidad donde, como dice Arguedas,

«todo hombre no engrilletado ni embrutecido por el egoísmo pueda vivir feliz todas las patrias».

Nacionalidad, en suma, muy diferente a las gestadas en Europa. En nuestro caso sinónimo de reconocimiento comunitario y respeto a la pluralidad o la diferencia, rasgos que la modernidad occidental casi no reconoce. Más que negar la posibilidad de comunicación e identidad que los jóvenes en sus desempeños discursivos muestran, pensar el Perú del futuro nos plantea el gran reto de empezar a reconocernos hablantes de una misma lengua, primer paso para poder integrarnos y comunicarnos, para realizar la meta del desarrollo juntos. Afirmar y confirmar una identidad que la práctica cotidiana de los sujetos subalternos en su lucha contra la violencia, la incomunicación y la crisis económica muestra, es recuperar la dimensión de nuestros sueños. Utopía que nuestra lengua, con su cálida familiaridad nos adelanta.

practicados en los pueblos andinos nos permite plantear algunas hipótesis interpretativas en torno a esta fiesta. Frente a la usual visión dicotómica de la fiesta, en la cual se enfrenta lo andino (cóndor) contra lo occidental (toro), o dos grupos sociales: indios contra españoles o mistis, presentaré en este artículo una visión que evidencia la complejidad de la fiesta y los diferentes significados que tiene para los habitantes de diversas zonas del país.

RASTREANDO SU ORIGEN

La corrida de toros, fiesta de españoles, es practicada tempranamente en el Perú. Dicha fiesta es tan antigua como la llegada del ganado vacuno². Este fue traído en

² El presente trabajo analiza algunos aspectos de la vez que introduce referencias más recientes de la investigación de beduismo elaborada con la asesoría de Alberto Flores Galindo «Cultura Popular Andina: El Torospañol y corrida de toros con caballos», Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Católica, Lima, Diciembre de 1994.

³ El ganado vacuno, al llegar a la importancia que tuvo el según durante el período inicial de la conquista, causó gran impresión

LA FIESTA DEL TURUPUKLLAY EN EL MUNDO ANDINO¹

Fanni Muñoz

EL ACERCAMIENTO etnográfico a las corridas de toros practicadas en los pueblos andinos nos permite plantear algunas hipótesis interpretativas en torno a esta fiesta. Frente a la usual visión dicotómica de la fiesta, en la cual se enfrenta lo andino (cóndor) contra lo occidental (toro), o dos grupos sociales: indios contra españoles o mistis; presentaré en este artículo una visión que evidencia la complejidad de la fiesta y los diferentes significados que tiene para los habitantes de diversas zonas del país.

RASTREANDO SU ORIGEN

La corrida de toros, fiesta de españoles, es practicada tempranamente en el Perú. Dicha fiesta es tan antigua como la llegada del ganado vacuno². Este fue traído en

¹ El presente trabajo sintetiza algunos aspectos -a la vez que introduce referencias más recientes- de la memoria de bachillerato elaborada con la asesoría de Alberto Flores Galindo: «Cultura Popular Andina: El Turupukllay (corrida de toros con cóndor)», Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Católica, Lima, Diciembre de 1984.

² El ganado vacuno sin llegar a la importancia que tuvo el equino durante el período inicial de la conquista, causó gran impresión

1539³, y la primera noticia de una corrida de toros realizada en Lima data de 1540: la encontramos en la obra de Ricardo Palma: «*Apuntes para la Crónica Tauromáquica durante la Época del Coloniaje*»⁴. El motivo de esta corrida fue la consagración de óleos hecha por fray Valverde. Por ordenanza virreinal, el Cabildo de Lima era el encargado de la organización de las corridas. Hacia 1559 se regularon las corridas en el marco de las celebraciones de las fiestas religiosas en honor de los santos patronos (San Juan, Nuestra Señora de la Asunción), así como para conmemorar beatificaciones y canonizaciones. Fuera de este calendario establecido se celebraba de la misma manera la llegada de virreyes, la entronización de reyes, el nacimiento de príncipes, el onomástico del rey, etc⁵.

La participación activa de la población indígena en esta fiesta era un hecho. Mendiburu relata que hacia 1550 se celebraba en la ciudad de Cusco una corrida de toros en honor del santo patrón Santiago⁶. Allí asistían indios nobles y comunes. Esta fiesta sería tan requerida por la población indígena, que el Tercer Concilio Limen-

a los indígenas. Garcilaso de la Vega comenta este hecho. La rápida expansión del ganado vacuno en las diversas zonas del territorio permitió conocer las bondades de este animal, la capacidad de tiro, carga y resistencia así como su fácil adaptabilidad. Este impacto inicial y la inmediata utilidad otorgada al ganado vacuno posibilitó la posterior recreación del toro en el mundo indígena hasta llegar a incorporarlo en su mundo material y social. La figura del toro ocupa un lugar de importancia en la imaginaria andina así como en los mitos, cuentos, leyendas y relatos.

³ José Emilio Calmell. *Historia taurina del Perú*, Ed. Taurina del Perú, Lima, 1936.

⁴ Ricardo Palma. «Apuntes para la crónica tauromáquica durante la época del coloniaje», en: *Documentos Literarios del Perú*, Imprenta del Estado, Lima, 1877.

⁵ La actitud de la Iglesia hacia la fiesta de corridas no siempre fue favorable. Se dieron fuertes debates que terminaron en disposiciones, unas a favor, otras en contra de mezclar una fiesta tan profana con la religión.

⁶ Manuel Mendiburu. «Corridos de toros», en: *Ateneo*, tomo IV, Lima, 1977.

se (1582-1583) promulgó una prohibición dirigida a la participación y ejecución de corridas por los indios. Se adujo la mortandad que ocasionaba este juego. La razón fundamental era, sin embargo, el temor de la iglesia de no estar cumpliendo una buena labor evangelizadora: los indígenas ponían más interés en el aspecto lúdico de la fiesta que en la ceremonia religiosa. Pese a la historia de prohibiciones, es un hecho que estas fiestas siguieron realizándose.

Entre finales del s. XVIII e inicios del s. XIX se produce una variante local de la fiesta, denominada *Turupukllay*. Los diarios de los viajeros Von Tschudi⁷ y George Squier⁸, describen la participación y crueldad de los indios en las corridas de toros. Según ellos, los indios daban muestras de un total desprecio por su vida. Muchos de ellos la perdían o quedaban malheridos. Georges Squier, viajero inglés, a propósito de su paso por el pueblo de Sta. Rosa (Puno) escribió:

«(...) presenciamos una corrida de esas que tanto gustan a los indígenas (...). Hubó sí una variante, ya que en el lomo del toro se colocó un cóndor sujeto, el cual empezó a picotear al animal. La población indígena se mostraba envalentonada por este hecho»⁹.

EL TURUPUKLLAY

En esta fiesta confluyen dos elementos simbólicos: el toro, de origen hispano, el cóndor, de origen andino. La interpretación más frecuente sugiere que estos símbolos ponen de manifiesto la oposición entre la cultura hispáni-

⁷ Von Tschudi. *Travels in Peru during the years 1838-42*, Editado en Londres, 1841.

⁸ George Squier. *En el país de los incas. Exploración e incidentes de viaje*, Edición: Los Amigos del Libro, La Paz, (1865), 1974.

⁹ *Ibid.*, p. 150.

ca y la cultura andina. Sin embargo, al observar la fiesta vemos cómo los dos elementos simbólicos interactúan y se complementan. Ya hemos indicado cómo el toro ha sido incorporado en el mundo andino y no es necesariamente símbolo de confrontación y oposición¹⁰.

Son varios los rituales y ceremonias de las que son objeto el cóndor y el toro, antes del día central de la corrida. En los días previos, la caza del cóndor, la elección y/o traída del toro para la pelea; la víspera del día central, el velay toro y cóndor¹¹; el día de la fiesta central, marchas, cantos y finalmente la ceremonia de despedida (Kacharpari). Hasta fines de la década de los sesenta las corridas con cóndor eran celebraciones habituales en comunidades, pueblos y capitales de provincia de la sociedad rural¹². La encuesta que Arguedas aplicó a nivel nacional ha permitido elaborar un mapa y cuadro (ver anexo 1), para ubicar la expansión de las corridas con cóndor¹³. Se puede observar que la mayor concentración de fiestas de corridas se localiza en el sur andino y en la sierra de Junín. De igual forma encontramos que

¹⁰ Penélope Harvey. «Jugando por la identidad y la tradición. Las corridas de toros en el sur andino», en: *Tradición y modernidad en los Andes*, Centro Bartolomé de Las Casas, Cusco, p. 230. En un artículo sobre las corridas con cóndor en Ocongate (Cusco) indica que el simbolismo del toro y el cóndor es mucho más complejo que lo que refleja esta simple oposición. Para ella estos animales pertenecen tanto al paisaje social como al poder estatal.

¹¹ Una vez capturado al cóndor se le da de comer y beber. Bebe cerveza. Todos los miembros del pueblo que velan por la noche van a beber con el cóndor.

¹² Pese a que las corridas con cóndor han dejado de realizarse en muchos pueblos, las otras, al estilo español, son fiestas típicas en el mundo campesino. Prueba de ello son las 249 plazas de toros fijas ubicadas en las 3,030 comunidades reconocidas y registradas como tales en 1980 por el Ministerio de Agricultura y Alimentación.

¹³ La información obtenida en dicha recopilación del folklore nacional realizada en 1945, se encuentra en una serie de legajos en el Museo de la Cultura. Es un material muy rico para los interesados en el estudio de la cultura andina. Lamentablemente cuando desarrollamos este estudio (1983), algunos legajos habían pasado al servicio privado de ciertos investigadores de nuestro medio.

las fechas en las cuales se celebran las corridas son las que tienen que ver con el aniversario del santo patrón del pueblo, así como también las que se hacen por fiestas cívicas, especialmente el 28 de julio, día nacional del Perú.

¿Cuál es el significado que tienen estas fiestas para los hombres que habitan en la sociedad rural? Las fiestas y los rituales que la acompañan, como toda producción cultural tiene un significado asignado por los distintos individuos que participan en ellas. Este también varía en relación a los cambios que se han ido operando en la sociedad rural y la función que cumple la fiesta.

El análisis de la fiesta observada en Cotabambas en 1983 y la comparación con otras¹⁴, realizadas en diferentes años y zonas (además de información más reciente -1991-en relación a Cotabambas)¹⁵, nos permiten dar cuenta de los múltiples significados que tiene la fiesta, dependiendo de la diversidad étnico-regional de los participantes. Contribuye a ello la suerte que se le destina a uno de los dos animales que intervienen en la corrida (cóndor y/o toro). El cuidado y protección final que se le designa a uno de los dos animales o a los dos, oscila con el daño que se les puede proporcionar.

Para algunos, la fiesta expresa el conflicto cultural entre ambas culturas: lo andino frente a lo español; otros participantes ven en la corrida una fiesta ritual para cumplir un pago a la pachamama con la finalidad de garantizar la fertilidad de la tierra. Pensamos que ambas interpretaciones pueden coexistir en una misma localidad

¹⁴ Nos referiremos a la fiesta de corrida con cóndor que describe Arguedas en *Yawar Fiesta* [1941] localizada en Puquio en la década de 1920. De igual forma las corridas descritas por Goicochea en Chalhuanca, Harvey en Ocongate y finalmente la descripción de Manrique sobre una corrida en Lircay.

¹⁵ Javier Univazo, quien gentilmente nos proporcionó el video «Apu Cóndor» producido por él para presentarlo al IV Festival Americano de Cine de los Pueblos Indígenas en 1991, nos informó acerca de los cambios sucedidos a la fiesta. Esta se había dejado de realizar desde el año 1985.

(este fue el caso de la fiesta observada en Cotabambas). Sin embargo al comparar las fiestas, encontramos que a lo largo de los años, el sentido de conflicto es el que ha ido adquiriendo mayor difusión y hegemonía sobre los otros. Son los mistis y los cholos los que han alimentado esta interpretación. Quizás ello se deba a un elemento reivindicativo de lo andino, cuando no a una banalización folklórica de la fiesta. Esto se refuerza si se toma nota de los ingresos monetarios que se obtienen con la llegada de vecinos y turistas que vienen desde diferentes lugares del país y del extranjero con la finalidad de ver la corrida con cóndor.

En la novela *Yawar Fiesta* escrita por Arguedas en 1941, encontramos cómo a través de la fiesta del Turupukllay se muestra el conflicto cultural entre los distintos personajes que habitan en Puquio y para los cuales la fiesta asume diferentes significados. Intervienen allí indios, mistis, terratenientes y los cholos (migrantes campesinos que habitan en la ciudad y regresan a sus pueblos para la fiesta)¹⁶. Cada uno de ellos va a cumplir un rol en la fiesta; sin embargo, como se señala en la novela, los encargados de su realización y conducción son los campesinos¹⁷. Para los cuatro ayllus de Puquio: Pichk'achuri, k'ollana, K'ayau y Chaupi se trata de una fiesta de competencia entre barrios, tocándole en esa oportunidad medir sus fuerzas a los ayllus de Pichk'achuri y k'ayau. Si nos detenemos en el discurso de los indígenas, encontraremos cómo el lenguaje de los signos y símbolos es clave para entender el significado de la fiesta.

¹⁶ Aunque se trata de una obra literaria y en la cual esta presente la invención del narrador, pensamos que dadas las similitudes con otras fiestas de corridas con cóndor, José María Arguedas, quien vivió desde su infancia en pueblos indios, pudo haber tenido una experiencia directa de la fiesta.

¹⁷ El conflicto y la incomunicación entre el mundo campesino y los representantes de la cultura occidental simbolizados en la figura del sub-prefecto, el alcalde, el policía y el cura, se producirá cuando ellos quieran asumir la conducción y modalidad de la corrida.

En primer lugar, la asociación que se establece entre el toro (Misitu) y el Amaru¹⁸. La descripción que se hace del origen del Misitu (toro elegido para la corrida y cedido por el gamonal Julián Arangüena), es similar a la de las leyendas y relatos sobre el Amaru:

«(...) vivía en los k'ëñwales de las alturas (...) los K'oñanis decían que no tenía padre ni madre. Que una noche, cuando todos los ancianos de la puna eran aún huahuas había caído una tormenta sobre la laguna, que todos los rayos habían golpeado el agua (...) se clavaban sobre las islas de Torkok'ocha, que el agua de la laguna había hervido alto (...). Y que al amanecer, se hizo un remolino en el centro del lago, y que en medio del remolino apareció el Misitu bramando y sacudiendo su cabeza (...) moviendo toda el agua nadó el Misitu hasta la orilla»¹⁹.

Es decir, estamos frente a un animal que si bien es foráneo, es percibido como un ser propio del medio indígena. Por ello no es casual que, para coger al toro Misitu hay que hacerle un «pago» al auki k'arwarasu, pues es a él a quien pertenece²⁰. Sólo un sacerdote indígena, en este caso el lay'ka, se puede comunicar con el auki para garantizar la captura del toro. Vemos como el auki k'arwarasu le dice al lay'ka:

¹⁸ El Amaru en el mundo andino es un ser simbólico que habita en el espacio del Ukhu Pacha (Valle, «El discurso mítico de Santa Cruz de Pachacuti Yamqui», en *Allpanchis*, N° 20, IPA, Cusco, 1982, p. 117). Este es uno de los tres ámbitos en los que se divide el espacio en el mundo andino. Ahora bien, esta forma de representación del espacio ha ido cambiando.

¹⁹ José María Arguedas. *Yawar Fiesta*, op. cit., p. 85.

²⁰ Esta visión no es igual en todo el área andina. En el caso de los pastores de puna estudiados por Flores Ochoa, el toro no es considerado como un animal del apu. Emilio Mendizábal al igual que Salvador Palomino encuentran que el amaru (ser movable), habita en el mismo lugar del wamani y desde ahí se desplaza a la pachamama para fecundarla.

«(...) tú vas a subir a k'oñani con los kayaus; vas a llevar mi misitu para que juegue en la plaza de Pichk'a churi»²¹.

Este tema también fue trabajado por Arguedas en sus estudios antropológicos. Al analizar las narraciones orales había advertido la transformación y desplazamiento de la figura del Amaru por la del toro²², lo cual constituía una de las formas de retraducción de un símbolo antiguo que toma la forma de un elemento nuevo²³.

En segundo lugar, el dato acerca del encuentro de la rabia del misitu y la rabia del comunero en un ritual de sangre, donde la violencia es central, admite la posibilidad de una doble interpretación de la fiesta. La

²¹ José María Arguedas, *op. cit.*, p. 111.

²² Entre los relatos más conocidos tenemos los pertenecientes a la zona de Junín: *La aparición de los seres humanos en la tierra* (José María Arguedas y Francisco Izquierdo, *Mitos, leyendas y cuentos peruanos*, Ediciones de la Dirección Artística y Extensión Cultural, Colección Escolar Peruana, Lima, 1947, p. 65); el relato recogido por Alejandro Ortiz en la zona de Cajamarca: *La laguna de Schururo* (Alejandro Ortiz, *De Adaneva a Inkarrí*, Ediciones Retablo de Papel, Lima, 1973, p. 79); y el relato de Yanacocha (José María Arguedas, *Mitos, leyendas y...*, *op. cit.*, p. 84). En estos relatos se observa la presencia del toro ocupando la posición del Amaru.

²³ José María Arguedas. «Incorporación del toro a la cultura indígena», en: *Trilce*, N° 2, Lima, 1951, pp. 3-4. Esta misma interpretación ha sido planteada por José Sabogal y Francisco Stastny. El primero en su texto sobre *El toro en las artes populares* (1949). El segundo en su libro sobre *Las artes populares en el Perú*. Ambos tratan la victoria del modelo de *conopa* (piedras particulares, pequeñas, con representaciones de animales, que fueron objeto de culto en el mundo indígena) en forma de toro sobre la tradición tipo alpaca. A juicio de Stastny, las *conopas* constituyen un caso de sobrevivencia disyuntiva, la cual por su contenido asume un doble sentido sustitutorio: (a) tomando el lugar de las alpacas, el toro va a ser utilizado como animal de ofrenda simbólica en festividades religiosas andinas; (b) el toro asume la ubicación y posición que ocupaba el Amaru. La transformación más clara es el caso del *Torito de Pucará*, empleado en la celebración de la fiesta del Señalacuy (marca del ganado) que se celebra el 3 de Mayo en la zona de Santiago de Pupuja (Luisa Castañeda, «Arte popular en el Perú», en: *Museo de la Cultura Peruana*, Lima, 1977, p. 10).

muerte final del misitu destrozado por la dinamita que le arrojan en plena corrida, junto al indio gravemente herido por el misitu constituye el último capítulo de la novela²⁴.

A este final trágico de la fiesta ofrecido en la novela, se le opone otro señalado por Augusto Goicochea y Nelson Manrique²⁵. Ambos describen corridas con cóndor que presenciaron entre los años cincuenta y sesenta. El primero en el pueblo de Chalhuanca, provincia del departamento de Apurímac, fiesta que se hace en homenaje del santo patrón San Pedro, el 29 de Junio; el segundo en Lircay (Huancavelica) con ocasión de la fiesta de la Virgen del Carmen. En ellas el desenlace de la fiesta es el despedazamiento del cóndor. En la corrida que tiene lugar en Chalhuanca, el toro debe quedar ileso después que ha sido cabalgado por el cóndor. Si el toro resulta herido, el ensañamiento con el cóndor es más fuerte. Se le mata, para luego disputarse sus ojos y plumas, que servirán como amuletos. En estos pueblos la organización de la fiesta recae en la autoridad de los mistis o mestizos, lo cual explicaría la violencia dirigida hacia el cóndor, representante de lo indígena.

La fiesta observada en Cotabambas (1983) se celebra el 28 de Julio, aniversario patrio²⁶. Esta es una de las provincias más pobres de Apurímac. Habitan en este pueblo, mestizos, abigeos, campesinos y jóvenes migrantes de retorno. Cada uno de estos personajes participa en la fiesta cumpliendo diferentes roles. Los

²⁴ Pénélope Harvey (*op. cit.*, p. 238) ve en la muerte del toro al final del relato, la muerte del Apu y de su propia indianidad.

²⁵ En Julio de 1992, Nelson Manrique nos informó de una corrida que él había presenciado.

²⁶ Originariamente la fiesta se celebraba en honor de la Virgen de la Asunción (15 de Agosto) patrona del pueblo. Sin embargo, en las últimas décadas, la desestructuración del agro produjo cambios que repercutieron en el patrón festivo de los pueblos rurales asociado al ciclo agrícola. Las fiestas sólo cumplen la función de integrar y cohesionar a una determinada colectividad, por lo que resulta más apropiado hacerlas en fechas cívicas. Ello facilita la participación de los naturales que no habitan en sus pueblos.

abigeos, autoridades políticas de esa zona se encargan de la organización de la fiesta. Entre ellos se elige al capitán, al mayordamo y al diputado. Tienen la obligación de conseguir el ganado, se encargan de alimentar a los animales, toros y cóndor, la noche previa a la corrida así como también de preparar la comida que se dará al finalizar la corrida y disponer del lugar en el que se levantará el coso. Los campesinos participan en la fiesta encargándose de las ceremonias. La banda de músicos wakawak'ras y los cantos del wak'raykuy y waca taqui son asumidos por ellos. Los cantos entonados por las mujeres están presentes desde el inicio hasta el final de las ceremonias. Los mestizos colaboran con los gastos que la fiesta demanda: la alimentación de los animales, el convite para todos los participantes e invitados (incluida la cerveza). Para los campesinos, la corrida es un juego ofrecido al Apu, como un medio para augurar un buen año agrícola. Roberto Quispe, campesino de Cotabambas nos dijo:

«(...) el Turupukllay es un juego que se le ofrece al Apu del pueblo para que nos ayude en un buen año de cosechas».

Aquí es evidente la función de la fiesta como un sucedáneo funcional que cubre las necesidades de hacer un pago al Apu, con la finalidad de garantizar la fertilidad de la tierra.

Es interesante anotar que la canción waca taqui, cantada por las mujeres campesinas y que se repite en otras corridas, es un rezo por el agua (ver anexo 2).

En esta corrida ninguno de los dos animales debe hacerse daño. Claro está que la presencia de heridos o muertos en la corrida era considerado como un síntoma de buen augurio para las cosechas. Al final de la corrida, el cóndor es objeto de una ceremonia ritual de despedida denominada Kacharpari con fuerte contenido simbólico para los campesinos. A manera de cortejo, los participantes de la fiesta llevan al cóndor a una cima desde

la que se observa el pueblo. El cóndor ha sido adornado con cintas rojas, azules y verdes. Antes de soltarlo se derrama chicha por el suelo y en todas las direcciones. Al ser liberado el cóndor debe volar en dirección del apu. De ser así será un buen año para las cosechas.

Por su parte, los mestizos y vecinos del pueblo han hecho suya la interpretación de la fiesta como escenificación del conflicto entre el mundo indígena, representado por el cóndor, y el mundo hispano, representado por el toro. Después de una dura lucha ambos elementos se fusionan dando lugar al mestizo. En la construcción y apropiación de esta idea por parte de los mestizos del pueblo han contribuido la serie de filmaciones y videos realizados sobre la fiesta, ya sea para la difusión nacional como para el extranjero. Los cortometrajes de Barandiarán y Figueroa han tomado muchas de las ideas de Carlos Mendivil²⁷ y Alfonsina Barrionuevo²⁸, quienes han puesto el énfasis en la confrontación de los dos mundos en las corridas. Ellos difieren de la idea que transmite José María Arguedas en el guión que preparó para el documental de la fiesta de la Virgen de la Natividad, patrona de Santo Tomás (Chumbivilcas), producido por el grupo de cine del club Cusco. Su comentario acerca de las corridas fue el siguiente:

«(...) deben morir por lo menos dos capeadores cada fecha porque si no caerían en vergüenza la provincia y la fiesta. Los indios van en tropas contra los toros buscando la muerte (...). Al final de la corrida, la multitud baila en la plaza, los hombres cargan sobre las cabezas los wak'rapukus, todos cantan el chischis paraschay (tormenta de agua y nieve)»²⁹.

²⁷ Carlos Mendivil. *Los morochucos y Ayacucho tradicional*. Imp. y Ed. Perú, Lima, 1968, p. 75.

²⁸ Alfonsina Barrionuevo. *Cusco mágico*. Editorial Universo, Lima, 1968.

²⁹ José María Arguedas. «Estudios de folklore», en: *El Comercio*, 27 noviembre, Lima, 1957, p. 3.

Javier Univazo productor de uno de los últimos cortometrajes *Apu Cóndor* realizado en Cotabambas en 1991 observó que la corrida de toros con cóndor en la actualidad es más una fiesta de mestizos que de campesinos. No se hace con la frecuencia que se solía hacer. Caso extremo fue el de la corrida que presencié en 1991. Se hizo a insistencia del productor para poder filmar el video y a cambio de un pago a mestizos y autoridades civiles por ello. Los campesinos participan en la fiesta pero cada vez en roles más secundarios.

Los mestizos y autoridades políticas han visto en el cobro de los videos una forma de obtener una fuente de ingresos personales o para el pueblo. Para ello reproducen todas las ceremonias y ritos tradicionales. Incluso se llega a solicitar copia de los videos para promocionar la fiesta en hoteles de Cusco como fuente de atracción de turistas, tan escasos por ahora en el Perú. Los mestizos hacen explícito el significado de la fiesta en el mismo video cuando al ser entrevistados afirman que en la corrida se manifiesta la lucha entre los opresores españoles y el pueblo indígena.

Sin embargo, nuestra investigación apunta en un sentido distinto. El simbolismo original del Turupukllay está asociado íntimamente a las ceremonias propiciatorias de buena cosecha. Así lo indican los elementos que forman parte de ella: la caza y procesión del cóndor, la canción *Wacca Wacca* -que es un rezo al Apu por agua-, el rol del toro, el sonido de las cometas (reemplazo del antiguo *Wak'rapuko*). El toro, elemento de origen hispano, ha sido incorporado al mundo quechua, a tal punto que se lo identifica con el Amaru. Ambos animales pertenecen al Wamani.

Para los campesinos se trata de un juego del que participan el toro y el cóndor que se oficia ante el Apu para que se alegre y no envíe castigos. A él se le pide agua para que asegure una buena cosecha. El toro es símbolo de fecundidad, el cóndor símbolo de justicia. Ambos pertenecen al Apu. La sangre derramada en la tarde de corridas es para calmar «la sed de la pachama-

ma»: el derramamiento de sangre es síntoma de un buen año para el pueblo.

La visión del Turupukllay como la escenificación del conflicto de dos culturas es ajena a este simbolismo. El conflicto sólo aparece en la escena previa a la fiesta, en el momento en el que se ofrece al cóndor un caballo como cebo. Lo que ha sucedido es que en las últimas décadas la fiesta ha sido resignificada en la medida que los campesinos perdían el control de la organización de la misma. Los cambios en la economía -particularmente la pérdida de importancia de la actividad agropecuaria- y en la sociedad andina han derivado en un mayor protagonismo de los mestizos en la organización de la fiesta. Para ellos la fiesta más que ritual propiciatorio es la escenificación del encuentro y enfrentamiento entre lo andino (cóndor) y lo occidental (toro). Conflicto que se resuelve en un mestizaje cuyo simbolismo no puede ser más dramático: el derramamiento de ambas sangres.

BIBLIOGRAFIA

ARGUEDAS, José María. «Yawar», en: *Revista Americana de Buenos Aires*, Año XIV, Nº 156, Buenos Aires, 1936.

——— «El Carnaval de Cotabambas», en: *Ayllu*, Año I, Nº 1, Cusco, 1945, pp. 13-14.

——— *Canciones y cuentos del pueblo quechua*, Edición Huascarán, Lima, 1949.

——— «Incorporación del Toro a la Cultura Indígena», en: *Trilce*, Nº 2, pp. 3-4, Lima, 1951.

——— «Puquio, una cultura en proceso de cambio», en: *Revista del Museo Nacional*, tomo XXV, Lima, 1956, pp. 184-232.

——— «Canciones quechuas», en: *América*, Vol IX, Nº 9, Washington, 1957, pp. 175-185.

——— «Estudios de folklore», en: *El Comercio*, Lima, 27 de noviembre de 1957, p. 3.

- «El Toro de Pucará», en: *Cultura y Pueblo*, N° 1, Lima, 1964, p. 1.
- «El Forastero», en: *Marcha*, 31 dic., Montevideo, 1964.
- *Amor mundo y todos los cuentos*. Ediciones Francisco Moncloa, Lima, 1967.
- «Las Comunidades de España y del Perú». Tesis UNMSM, Lima, 1968.
- *Yawar Fiesta*, Editorial Losada S.A., Buenos Aires, 1977.
- *Señores e Indios*, Arca Editorial, Montevideo, 1976.
- «Nuestra música popular en sus intérpretes», en: *Textos del Sabueso Contemporáneo*. Editores Mosca Azul & Horizonte, Lima, 1977.
- *Formación de una Cultura Indoamericana*, Siglo Veintiuno S. A., México, 1981.
- *Obras Completas*, 5 vols., Editorial Horizonte, Lima, 1983.
- ARGUEDAS, José María; Izquierdo, Francisco. *Mitos, leyendas y cuentos peruanos*. Ediciones de la Dirección Artística y Extensión Cultural, Colección Escolar Peruana, Lima, 1947.
- BASTIEN, J.W. *Mountain of Condor, Metaphor and Ritual in an Andean Ayllu*, Minnesota, 1978.
- BARRIONUEVO, Alfonsina. *Cusco mágico*, Editorial Universo, Lima, 1968.
- BUSTAMANTE, Manuel. «Una Corrida de toros en Ayacucho», en: *Apuntes para el Folklore Peruano*, Huamanga, 1940, p. 6.
- CALMELL, José Emilio. *Efemérides taurinas peruanas*, Editorial Taller Tipográfico del Perú Taurino, Lima, 1944.
- *Historia taurina del Perú*, Editorial Taurina del Perú, Lima, 1936.
- CANCIAN, Frank. *Economics and Prestige in a Maya Community*, (The Religious Cargo System in Zinecantan), California, 1965.
- CASTAÑEDA LEÓN, Luisa. «Arte popular en el Perú», en: *Revista del Museo de la Cultura Peruana*, Lima, 1977.

COBO, Bernabé. *Obras del Padre Bernabé Cobo*, Editorial Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1964.

COSSIO, José. *Los Toros*, 4 vols., Ed. Espasa, Madrid, 1981.

DELGADO VIVANCO, Edmundo. «El toro en el folklore», en: *Revista del Instituto Americano de Arte*, N° 8, Cuzco, 1972, pp. 59-99.

ESCALANTE, Carmen; VALDERRAMA, Ricardo. «Arrieros y troperos y llameros en Huancavelica», en: *Allpanchis* N° 21, IPA, Cusco, 1983, pp. 65-88.

ESCOBAR, Gabriel. *Sicaya, cambios en una comunidad mestiza andina*, IEP, Lima, 1973.

ESPEJO NÚÑEZ, Teófilo. «Sangre de toro negro», en: *Publicaciones Pueblo*, Lima, 1° de enero de 1948.

ESPINOZA BRAVO, Clodoaldo. «Corridos de toros en la Sierra», en: *Revista de Cultura Peruana* N° 36, Lima, Julio de 1948.

FOSTER, George. «*Culture and Conquest: America's Spanish Heritage*», Publication in *Anthropology* N° 27, New York, 1960.

———. *Tzintzuntzan: Los Campesinos Mexicanos en un Mundo de Cambio*. Little' Brown and Co., Boston, 1967.

———. *Las Culturas Tradicionales y los Cambios Técnicos*, México, FCE, 1964.

FLORES GALINDO, Alberto. *Buscando un Inca: Identidad y utopía en los Andes*, [1986] Lima, Editorial Horizonte, 1988.

GARCILASO DE LA VEGA. *Obras Completas*, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1960.

HARVEY, Penélope. «Jugando por la identidad y la tradición. Las corridas de toros en el Sur andino» en: *Tradición y modernidad en los Andes*, Centro Bartolomé de Las Casas, Cusco, 1992, pp. 221-242.

MACERA, Pablo. «El arte mural cusqueño, Siglos XVI-XX», en: *Apuntes*, N° 4, Lima, 1975.

MARTÍNEZ, Héctor. «Las fiestas en la integración y desintegración cultural», en: *Revista del Museo Nacional*, tomo XXVIII, p. 189, Lima, 1959.

MENDIBURU, Manuel. «Corridos de toros», en: *Ateneo*, tomo IV, Lima, 1977.

———. *Apuntes históricos del Perú y noticias cronológicas del Cusco*. Imprenta del Estado, Lima 1902.

———. *Diccionario Histórico Biográfico del Perú*. Imprenta Enrique Delicas, Lima, 1932.

MENDIVIL, Carlos. *Los morochucos y Ayacucho tradicional*. Imp. y Ed. Perú, Lima, 1968.

MENDIZÁBAL LOSACK, Emilio. «La difusión, aculturación y reinterpretación a través de las cajas de imaginario ayacuchano», en: *Folklore Americano*, N° 11-12, Lima, 1963-64, pp. 74-139.

MINISTERIO DE AGRICULTURA Y ALIMENTACIÓN. «Comunidades campesinas del Perú», Dirección de Comunidades, Lima, 1980.

MOROTE BEST, Efraín. *Huamanga: Una larga historia (Antología)*, Consejo Nacional de la Universidad Peruana (CONUP), Lima, 1976.

MUGABURU, Joseph. *Crónicas de la época colonial*, Colección de Libros y Documentos referentes a la Historia del Perú, Librería e Imprenta San Martín, Lima, 1971.

ORTIZ RESCANIERE, Alejandro. *De Adeneva a Inkari*, Ediciones Retablo de Papel, Lima, 1973.

PALMA, Ricardo. «Apuntes para la crónica tauromáquica durante la época del coloniaje», en: *Documentos Literarios del Perú*, Imprenta del Estado, Lima, 1877.

SQUIER, George. *En el país de los Incas. Exploración e incidentes de viaje*, Los Amigos del Libro, La Paz, 1974.

STASTNY, Francisco. *Las artes populares del Perú*, Ediciones Edubanco, Madrid, 1981.

URBANO, Henrique. «La Representación andina del tiempo del espacio en la fiesta», en: *Allpanchis* N° 7, IPA, pp. 4-49, Cusco, 1982.

———. «Representaciones colectivas y arqueología mental de los Andes», en: *Allpanchis* N° 20, IPA, Vol. XVII, Cusco, 1982, pp. 33-83.

—— «El Mundo andino no es una continuidad», en: *El Observador*, Revista de la Semana Nº 39, Lima, 21 de agosto 1983.

VALDERRAMA, Ricardo; Escalante, Carmen. «Mitos y leyendas de los quechuas del sur del Perú», en: *Debates en Antropología*, Nº 2, PUC, Lima, 1978.

VALLE, Lionel. «El discurso mítico de Santa Cruz de Pachacuti Yamqui», en: *Allpanchis* Nº 20, IPA, Cusco, 1982.

VARGAS UGARTE, Rubén. *Historia de la Iglesia en el Perú*. Imp. Santa María, Lima, 1953.

—— *Concilios limenses*. Talleres Gráficos de la Tipografía Peruana, Lima 1952.

VON Tschudi. *Travels in Peru during the years 1838-42*. Londres, 1841.

CANCION DE LA CORRIDA

WACA TAQUI (3)

(Música auténtica del pueblo de Cotabambas)

Traducción: Jan Szeminski

Wacally waca

Torollay toro

Cotabambas Plassapi

Runa Mawucuc (bis)

Haccay Orccopis

Waca Wacharun (bis)

Puc way vaquero ccawaranqui

Ejuriy (vaquero ccawaramunqui)

China cactincca cóndor

mijum

China cactincca ccaca

ñitichun

orcco cactincca palay

munqui

iru icshuan pacay vamunqui
 Caychu caychu plasachayqui
 chicchaschay paraschay
 Cotabambas plasa chayqui
 chi chischay paraschay
 oscay oscay cutirapuy
 chichischay paraschay
 puca poncho t'icay cuscco
 chicchiscay pnschay (bis)

Vaca, vaquita mía (bis)
 toro, torito mío
 En la plaza de Cotabambas
 El hombre lo presta
 Dicen que en aquel cerro
 la vaca lo parió
 El vaquero que corre bien lo viste

Si ser hembra que lo como el cóndor
 Si ser hembra que lo aplaste un peñasco
 Si ser macho lo esconderás

Lo esconderás con pajas forrajeras
 Es esa, es esa tu plaza
 mi granicito, mi lluviecita
 plaza de Cotabambas
 Mi granicito, mi lluviecita
 mi gato montés vuelve a tu lugar
 Mi granicito, mi lluviecita
 en flor recibe en poncho rojo
 mi granicito, mi lluviecita.

CORRIDAS CON CONDOR EN EL AREA ANDINA

Distrito	Provincias	Departamento	Día	Fiesta
<i>Enero</i>				
Huamanga	Ayacucho	Ayacucho	06	
San Miguel	La Mar	Ayacucho	25	
Livitaca	Chumbivilcas	Cusco	20	Fiesta Titular San Sebastián
Caraz	Huaylas	Ancash	20	Virgen Chikinkira
Chongos Bajo	Huancayo	Junín	20	Fiesta de Copone Vaso Sagrado
Jauja	Jauja	Junín	20	San Sebastián
<i>Febrero</i>				
Quiquijana	Quispichanchis	Cusco	02	
Munqui	La Unión	Arequipa	02	
Ocobamba	Andahuaylas	Apurímac	02	
Coyllurqui	Graú	Apurímac	10	San Guillermo
Concepción	Concepción	Junín	02	Carnaval
Jauja	Jauja	Junín	02	Carnaval
<i>Mayo</i>				
San Pedro	Canchis	Cusco	03	Fiesta de las Cruces
Urubamba	Urubamba	Cusco	15	San Isidro
San Jerónimo	Andahuaylas	Apurímac	03	Cruz
Sapallanga	Huancayo	Junín	03	Fiesta de la Cruz
San Miguel	La Mar	Ayacucho	15	San Isidro
Macusani	Carabaya	Puno	15	San Isidro
Tambobamba	Graú	Apurímac	15	San Isidro
<i>Junio</i>				
*Chalhuanca	Aymaraes	Apurímac	29	San Isidro
*Cangallo	Cangallo	Ayacucho	24	San Juan
Chuquitambilla	Graú	Apurímac	29	
Livitaca	Chumbivilcas	Cusco	29	
Coporaque	Espinar	Cusco	06,24	
Huánuco	Huánuco	Huánuco	24	San Juan
Chupaca	Huánuco	Junín	24	San Juan
Tarma	Tarma	Junín	24	San Juan
Tarma	Tarma	Junín	24	San Juan
San Jerónimo	Huancayo	Junín	29	San Pedro

Distrito	Provincias	Departamento	Día	Fiesta
<i>Julio</i>				
Huamanga	Ayacucho	Ayacucho	30	Fiestas Patrias
San Miguel	La Mar	Ayacucho	06	Virgen del Carmen
Parinacochas	Parinacochas	Ayacucho	28	Fiestas Patrias
*Puquio	Lucanas	Ayacucho	28	Fiestas Patrias
Chiquián	Bolognesi	Ancash	16	
La Unión	La Unión	Arequipa	28	Fiestas Patrias
Andahuaylas	Andahuaylas	Apurímac	28	Fiestas Patrias
Pampachiri	Andahuaylas	Apurímac	24 a 30	Fiestas Patrias
Chincheros	Andahuaylas	Apurímac	28	Fiestas Patrias
San Jerónimo	Andahuaylas	Apurímac	28	Fiestas Patrias
Chuquibambilla	Graú	Apurímac	07,29	Fiestas Patrias
Tambobamba	Graú	Apurímac	28,16	Fiestas Patrias
*Cotabambas	Cotabambas	Apurímac	28,30	Fiestas Patrias
Anta	Anta	Cusco	16	Virgen del Carmen
Yanaoca	Canas	Cusco	28	Fiestas Patrias
Coporaque	Espinar	Cusco	28	Fiestas Patrias
Yauri	Espinar	Cusco	28	Fiestas Patrias
Paruro	Paruro	Cusco	28	Fiestas Patrias
Ocongate	Quispicanchis	Cusco	28	Fiestas Patrias
Quiquijana	Quispicanchis	Cusco	16	Virgen del Carmen
*Huancayo	Huancayo	Junín	28	Fiestas Patrias
Pucará	Lampa	Puno	16	
			10 días	Fiestas Patrias
Yunguyo	Chucuito	Puno	28	Fiestas Patrias
*Santa Rosa	Melgar	Puno		
<i>Agosto</i>				
Huancapi	Victor Fajardo	Ayacucho	25	San Luis
Chiquiari	Bolognesi	Ancash	04	Santo Domingo
Tambobamba	Graú	Apurímac	15	Virgen de la Asunción
Cusipata	Quispicanchis	Cusco	15	
Pampachiri	Canas	Cusco	05	
Pitumarca	Canchis	Cusco	15	
Paucartambo	Paucartambo	Cusco	15	
Huacrapuquio	Huancayo	Junín	24	San Bartolomé
Huancayo	Huancayo	Junín	25	
San Jerónimo	Huancayo	Junín	30	Santa Rosa

Distrito	Provincias	Departamento	Día	Fiesta
Jauja	Jauja	Junin	30	Santa Rosa
*Sicaya	Huancayo	Junin	04	Santo Domingo
Tarma	Tarma	Junin	06	Batalla San Juan
Tarma	Tarma	Junin	30	Santa Rosa
Huarochiri	Huarochiri	Lima	30,15	Santa Rosa
Cabana	San Román	Puno	15	
Ayaviri	Ayaviri	Puno	30	Santa Rosa
Orurillo	Ayaviri	Puno	30	Santa Rosa
*Cotabambas	Cotabambas	Apurimac	15	Virgen de la Asunción
*Chalhuanca	Aymaraes	Apurimac		
Setiembre				
Coracora	Parinacochas	Ayacucho	29	San Miguel
Carcas	Bolognesi	Ancash	29	San Miguel
Pichurhua	Abancay	Apurimac	08	Virgen Natividad
Mamara	Grau	Apurimac	15	
*Paruro	Paruro	Cusco	08	Fiesta titular
San Agustín	Huancayo	Junin	08	Virgen de Cocharcas
Macusani	Carabaya	Puno	24 ó 27	
Ayaviri	Ayaviri	Puno	08	
Octubre				
Ocos	Bolognesi	Ancash	07	
Coyllurqui	Grau	Apurimac	07	Virgen del Rosario
Pitumarca	Canchis	Cusco	11,14	Virgen del Rosario
Diciembre				
Coracora	Parinacochas	Ayacucho	08	
Chuquibambilla	Grau	Apurimac	08	
Livitaca	Chumbivilcas	Cusco	08	
Santo Tomás	Chumbivilcas	Cusco	08	
Oropesa	Quispicanchis	Cusco	08	
Pampas	Tayacaja	Huancavelica	25	
Macusani	Macusani	Puno	08	Corrida con Wifala
Santa Lucía	Lampa	Puno	15	

Fuente: Museo Nacional de la Cultura Peruana. Investigación sobre Folklore Nacional, Lima, 1945-49 (revisión de legajos).

* Información completada posteriormente.

AL GERMEN LO QUE ES DEL GERMEN:

ENFERMEDADES EUROPEAS Y DESTRUCCIÓN DE LA CIVILIZACIÓN
ANDINA

Domingo Martínez Castilla

*Y murió (Guaina Cápac) en la ciudad de Tumi
de pistilencia de saranpión, birgoelas. Y de la
temoridad de la muerte se huyó de la
conuerción de los hombres y se metió dentro de
una piedra. Y allí dentro se murió cin que lo
supieran y mandó antes que muriera que no se
publicara su muerte¹*

Guamán Poma

THE INCAS

LA HERMOSA Micay, esposa chachapoya de Cusi Huamán, orejón cusqueño, ha aprendido a enfrentar a la epidemia, y dirige el ejército de las mujeres de blanco que llevan alivio por los cuatro suyos. Es el año de 1525, cuando esta extraña plaga se extiende por los Andes, sin que nadie pueda detenerla. Dos años más tarde, Huayna Cápac, uno de los hombres más poderosos de la Tierra, se niega a seguir los consejos de Micay y, encerrado en su palacio quiteño, no puede evitar que la enfermedad trasponga los muros de piedra, y reclame su vida y poco después la de Ninan Cuyochi, hijo suyo y de la coya Cusi Rimay, heredero escogido tardíamente, pero aparentemente aceptado por las panacas cusqueñas. Los dioses andinos han dado su fallo, y es el comienzo del fin.

¹ Felipe Guamán Poma de Ayala, *El primer nueva corónica y buen gobierno*, edición crítica de John V. Murra y Rolena Adorno, Siglo Veintiuno editores, México, 1988.

A través de más de 150 de las 1,041 páginas de la novela *The Incas*, de Daniel Peters², la enfermedad venida de ultramar es la principal protagonista. En ese sentido, probablemente se acerca mucho más a la verdad que las versiones aceptadas de la destrucción del Tahuantinsuyu que, por razones que la psicología y la antropología debieran tratar de explicar, ponen mucho más peso en los factores creados y -en términos generales- controlados por el ser humano, que en otros ajenos al antropocentrismo característico de la inefable cultura occidental y cristiana.

En contraste con la presentación de Peters, los más reconocidos historiadores del Ande no dan al fenómeno de las enfermedades la misma importancia. Por ejemplo, María Rostworowski, en su célebre *Historia del Tahuantinsuyu*³, menciona a la enfermedad en tres párrafos, pero sin integrar dicho fenómeno al análisis. *La destrucción del Imperio de los Incas* de Waldemar Espinoza Soriano⁴, para citar un segundo trabajo, no le otorga importancia alguna a las epidemias, a pesar del título de su libro. Algo similar sucede con *The Inca Empire*, de Thomas C. Patterson⁵, quien adopta un enfoque marxista bastante convencional.

² Daniel Peters, *The Incas*, Random House, New York, 1991. Nótese que se trata de un trabajo de ficción, en el que se mezclan personajes y situaciones históricos e imaginarios.

³ María Rostworowski de Diez Canseco, *Historia del Tahuantinsuyu*, IEP, Lima, 1988. A pesar de los tres párrafos de la página 154 en los que se menciona la epidemia «de viruela o sarampión que diezmo la población del Tahuantinsuyu», y que dichas enfermedades «hicieron terribles estragos en los habitantes de los Andes», no se hace en el libro una evaluación del significado político, militar y económico de tal mortandad. Es más, en las reflexiones finales, cuando la autora se refiere a «las causas visibles y las causas profundas» de la destrucción del estado inca (p. 286), las epidemias no aparecen en ninguno de los dos roles.

⁴ Waldemar Espinoza Soriano, *La destrucción del Imperio de los Incas*, Amaru Editores, Lima, 1973.

⁵ Thomas C. Patterson, *The Inca Empire. The Formation and Disintegration of a Pre-Capitalist State*, Berg, New York, 1991.

Los aportes de los trabajos mencionados y de muchos otros, desde Cieza hasta nuestros días, sin duda han contribuido a un mejor entendimiento de cómo fue posible que una civilización tan antigua y sólida como la andina (cuya expresión más espectacular, desde el punto de vista europeo, fue el Tawantinsuyu), haya opuesto tan pobre resistencia a la exploración e invasión europeas. En el caso de Rostworowski, se pone mucho peso en la imposibilidad de sustentar la práctica andina de la reciprocidad en la gran escala del Tawantinsuyu; Espinoza Soriano subraya el rol de las etnias sometidas como aliadas de los españoles contra el Incario; y Patterson basa su análisis en la lucha de clases. En estos, como prácticamente en todos los estudios previos, se omite casi siempre el rol que las epidemias pudieron haber jugado como el mejor aliado de los españoles, quienes -si leemos las crónicas- se encontraron aparentemente con el plato servido. En los casos en los que se menciona e inclusive documenta las epidemias, no se continúa con la evaluación de las consecuencias de tales enfermedades, y del despoblamiento que trajeron consigo⁶.

¿POR QUÉ LA OMISIÓN?

Arcabuces, ruedas y acero, ritos y mitos, mastines matagente y caballos, intrigas políticas, Pizarros y Cahuideo, Huáscar y Atahualpa, y otros hombres o creaciones humanas, reciben casi toda la atención de cro-

En este trabajo, las enfermedades sólo aparecen al mencionar la muerte de Huayna Cápac, y los estragos causados por las tres olas epidémicas del siglo XVI.

⁶ Hay algunos estudios demográficos en los que se menciona el probable efecto de las grandes epidemias. Uno reciente es el de José Luis Rénique y Efraín Trelles, basado en información del gobierno colonial, donde se estudia localmente la composición demográfica a fines del siglo XVI, después de la tercera gran epidemia. (José Luis Rénique y Efraín Trelles, «Aproximación demográfica yanque-collaguas 1592», en Franklin Pease, ed., *Collaguas*, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica, Lima, 1984). Es probable

nistas de época y de historiadores modernos. A pesar de la enorme magnitud de las epidemias de 1525-27, 1546, y 1558-59, entre las registradas y documentadas en las crónicas de la conquista del Tawantinsuyu, el estudio de su influencia en la destrucción de la civilización andina ha sido omitido por razones que merecen sope-sarse.

Una hipótesis simple de las razones de esta omisión es el peso del antropocentrismo que caracteriza al pensamiento judeo-cristiano. Un principio básico de éste es la idea del progreso en la evolución de las especies y de la cultura, progreso que culmina en esa especie particular llamada *Homo sapiens*, y en la cultura dominante. En otras palabras, se supone que el paso del tiempo es sinónimo de progreso, y que el ser humano es la culminación de la evolución de las otras especies: el rey de la creación.

¿Acaso no es así? Con seguridad muchos lectores ya se están haciendo esa pregunta, cuya respuesta es necesariamente filosófica, dependiendo de la percepción que se tenga del mundo material. Los avances científicos en el campo de la evolución biológica confirman que todas y cada una de las especies, incluyendo al *Homo sapiens*, tienen un origen que debe más a la casualidad que a la necesidad. Pero el pensamiento judeo-cristiano-occidental, desde el libro del Génesis hasta el Manifiesto Comunista, está empapado de esa idea de progreso, de marcha desde un estado primitivo hacia formas superiores, idea que gira alrededor del hombre y de sus logros, asume formas diversas de determinismo histórico, muchas veces disfrazadas de especulaciones filosóficas complicadas y frecuentemente incomprensibles.

Y esto viene al caso porque proporciona una de las hipótesis para explicar por qué se le da tan poca importancia a la muerte de tal vez más de ochenta de

que existan otros trabajos también basados en visitas y libros parro-quiales, sin embargo los análisis tienden a omitir los efectos de las primeras epidemias.

cada cien americanos en un plazo tan corto. Aparentemente, no podemos aceptar que seres inferiores y simples, como pueden ser virus o bacterias, puedan influenciar en tales niveles el destino de la humanidad.

Los conquistadores, obviamente, no tienen ningún interés en desviar la atención de la historia de sus hazañas, aceros y biblias, hacia unos organismos «inferiores» sin importancia y sobre los cuales no ejercen ningún control. Y los conquistados, ya sin control de su propia historia, sufren de ese antiguo prejuicio animal que iguala enfermedad con suciedad y peligro, pero que el ser humano, tan conciente de sí mismo, transforma en culpa, pecado y vergüenza.

Entre los conquistadores, ha surgido una teoría -una más- muy peculiar y relativamente reciente para explicar la catástrofe de la civilización andina. Aquí se menciona sólo para ver hasta dónde llega la imaginación eurocentrista de gente como Vargas Llosa, quien después de decir todo lo políticamente correcto acerca de los primeros conquistadores -«espadachines, semianalfabetos [...] que, aún antes de haber terminado de conquistar el Incario ya estaban despedazándose entre ellos»-, nos dice que ellos «representaban una cultura en la que había germinado [...] algo nuevo, exótico, en la historia del hombre»: la libertad individual, una «práctica desconocida» frente a la cual «todas las otras (culturas) sucumbirían»⁷. En muchos lugares las culturas locales sin duda sucumbieron, pero la germinación del «exótico» producto parece durar desde la llegada de los invasores europeos.

AUSENCIA EN LAS CRONICAS

Las referencias a las epidemias de viruela, particularmente a las primeras en azotar América, son más abundantes

⁷ Mario Vargas Llosa, «El nacimiento del Perú», en José Miguel Oviedo (editor): *La edad del oro*, Tusquets/Círculo, Barcelona, 1986, pp. 11-27. Efraín Trelles también se refiere a este escrito, en

en México que en los Andes y en la cuenca del Misisipí, probablemente porque los cronistas estaban presentes cuando la viruela atacó en México. No es ése el caso en las otras áreas mencionadas, pues en aquéllas la enfermedad se adelantó en varios años a la llegada física de los europeos.

Los estragos ya habían ocurrido cuando de Soto exploró el Misisipí, encontrando innumerables asentamientos abandonados, muchos con los almacenes de maíz intactos y las tierras de cultivo abandonadas. Y algo similar ocurrió en el Tawantinsuyu, donde la enfermedad ya había llegado probablemente hasta el Altiplano antes de que los españoles pusieran un pie en Tumbes, de ahí que las crónicas no son necesariamente una fuente inmediata para estimar la población original.

¿Qué pasó en México? La historia de la caída de esa federación de ciudades hoy conocida como imperio azteca, tiene mucho más en cuenta el papel de las enfermedades, particularmente la viruela, que llegó a Veracruz en 1520 en la persona de un negro infectado, parte del ejército de Pánfilo de Narváez, cuyo objetivo, irónicamente, era detener la aventura de Cortés.

Padden, en un interesante trabajo sobre la conquista de México, describe «la furiosa embestida de un enemigo invisible que fue de lejos el peor asesino: la viruela [...] al cabo de dos semanas la epidemia asoló la costa de Veracruz a Cempoalla, con niveles de mortalidad local entre 50 y 100 por ciento. El aire mismo estaba contaminado por secreciones nasofaríngeas, por costras secas de las lesiones de la gente infectada, y por cuerpos insepultos y excrementos. [...] No pasó mucho tiempo, y la enfermedad asesina estaba sitiando la capital».

Para ilustrar estos estragos, Padden cita al Códice Florentino de Fray Bernardino de Sahagún:

Nelson Manrique *et al.*, 500 años después... ¿el fin de la historia? Escuela para el desarrollo, Lima, 1992.

«Era (el mes de) Tepeilhuitl cuando comenzó, y se esparció entre la gente con gran destrucción. Algunos estaban cubiertos (con pústulas) en todas partes -sus rostros, sus cabezas, sus pechos, etc. Hubo grandes estragos. Muchos murieron. No podían caminar, y estaban tendidos en sus lechos y lugares de descanso. No podían moverse; no podían agitarse; no podían cambiar de posición, ni recostarse de lado, ni boca abajo, ni sobre sus espaldas. Y si se agitaban, gritaban de dolor [...] Y muchos desfallecían, había muerte por hambre, [pues] nadie podía cuidar [a los enfermos]»⁸.

Y así fue que la viruela facilitó la segunda y definitiva embestida de Cortés. En 1531, el sarampión azotaba México, y desde ahí asoló a todo el continente. Y hay que tener en cuenta también al tifus, al cólera, a la peste bubónica, y a muchas formas de gripe.

CONTINENTE ROBADO

Hoy en día, en prácticamente todo el mundo, con excepción de América y Australia y algunas otras áreas aisladas como Sudáfrica y Hawái, los países tienen gobiernos dirigidos por nativos. Tal es el caso de países hoy considerados «viejos», como las naciones europeas, asiáticas y norafricanas, y de otros que se han librado del yugo formal del colonialismo en los últimos cincuenta años, como la mayor parte de países del África negra y del resto de Oceanía. Ni la rueda, la escritura, la pólvora, la geometría euclidiana ni, mucho menos, la raza explican esta diferencia en destinos históricos.

Galeano describe y denuncia ampliamente los abusos cometidos por los conquistadores de antes y de hoy en *Las venas abiertas de América Latina*. Ronald

⁸ R.C. Padden, *The Hummingbird and the Hawk. Conquest and Sovereignty of the Valley of Mexico, 1503-1541*, Harper Torchbooks, New York, 1970.

Wright, en su documentado, hermoso y conmovedor libro *Stolen Continents*⁹, propone que, para el caso de América, la respuesta puede darse en una palabra: enfermedad. «Europa», escribe Wright, «poseía armas biológicas que el destino había estado hacinando por milenios» y que no existían en América antes de 1492, incluyendo a nuestros conocidos cólera, gripe, fiebre amarilla y malaria, y a las hoy menos comunes viruela (aparentemente erradicada) y peste bubónica.

La mortandad provocada por estas enfermedades es difícil de percibir. Si bien los historiadores y demógrafos no se ponen de acuerdo en los niveles de población existentes en América hace 500 años, todo parece indicar que después de cien años del llamado encuentro de dos mundos, sólo sobrevivía uno de cada diez nativos americanos. Y estas cifras se siguen revisando, y siempre hacia una mayor mortandad. La población de los Andes parece haber estado por encima de los catorce millones. Se estima que antes de la llegada de Colón los nativos norteamericanos eran de veinte millones si bien hasta hace sólo unos años, la cifra que se enseñaba en las escuelas era de entre uno y dos millones, cifra muy conveniente para reforzar la idea de que América del Norte era un continente vacío, y que por lo tanto estaba disponible para quien lo ocupara primero.

LOS MICROBIOS COMO ENTIDADES BIOLÓGICAS

Para evitar percepciones antropocéntricas, es de interés que el lector mire las cosas desde el punto de vista de los gérmenes (término que aquí incluye a virus, bacterias y demás causantes de enfermedades infecciosas). Al igual que a cualquier otra forma viva, les interesa reproducir sus genes al máximo, y por eso causan cambios asombrosos en el anfitrión, haciendo, por ejemplo, que es-

⁹ Ronald Wright, *Stolen Continents. The Americas through Indian eyes since 1492*, Houghton Mifflin Company, New York, 1992.

tornude o tenga diarreas, o alteran su comportamiento, caso del individuo enfermo que muerde a otros individuos, como sucede con la rabia, para convertirlo en un elemento activo de diseminación de la enfermedad.

El enfermo, por su lado, trata de defenderse de mil formas. A nivel colectivo y multigeneracional, la forma más efectiva y permanente, pero que sólo se consigue después de muchas generaciones, es la inmunidad genética obtenida por selección natural. A nivel individual, el infectado se defiende como puede: por ejemplo, produce más glóbulos blancos que destruyen a los invasores, sube la temperatura del cuerpo para, en la práctica, tratar de cocinar a los gérmenes, cambia la dieta, y produce anticuerpos específicos para algunos invasores, que hacen al individuo inmune a posteriores ataques. Los invasores, a su vez, replican a estas defensas. Un ejemplo claro es el de la gripe, cuyo virus muta constantemente, haciendo inútil el esfuerzo del individuo por producir anticuerpos, porque éstos devienen obsoletos con mucha facilidad.

Los virus son casos interesantes, ya que para reproducirse utilizan directamente los aminoácidos de las células del individuo enfermo. Un caso extremo es el de los virus que inducen inmunodeficiencia, causantes del SIDA en primates (recuérdese que el *Homo sapiens* es un primate). Lo que hacen estos virus es atacar al sistema que se encarga de producir anticuerpos. En cierto modo -y se pide al lector que recuerde esta metáfora- funcionan como un arma que ataca sólo a los soldados de un ejército, pero a todos ellos. Y si a eso se añaden las mutaciones comunes en todos los virus, es fácil percibir por qué curar el SIDA es una tarea tan difícil.

ENFERMEDADES EPIDEMICAS

Hay enfermedades que siempre están entre la gente, como por ejemplo la malaria y la teniasis: aparecen en cualquier lugar, y siempre hay algunos enfermos. En cambio, las enfermedades infecciosas epidémicas, salen

aparentemente de la nada e infectan rápidamente una gran cantidad de individuos, gracias a formas de contagio muy eficientes. Otra característica de las enfermedades epidémicas es que suelen presentar cuadros agudos: el paciente o muere o se recupera totalmente (salvo por huellas no infecciosas, como son las llamadas «marcas» de la viruela o el sarampión), y si se recupera, es común que haya desarrollado anticuerpos que lo hacen inmune a ataques posteriores. Por último, los gérmenes causantes de epidemias por lo general requieren vivir en el individuo enfermo, y no pueden sobrevivir independientemente.

EPIDEMIA Y AUTOESTIMA

Imagínese el lector los sentimientos y las ideas de españoles y nativos en la época de las grandes epidemias. Por un lado, los nativos mueren en grandes cantidades, mientras al mismo tiempo los españoles son inmunes a las enfermedades. Entre aquéllos, no es difícil imaginar el desarrollo de explicaciones religiosas, ver, por ejemplo, a los invasores como preferidos de los dioses, ya que las epidemias sólo pueden entenderse como de origen divino; y entre los conquistadores, es plausible el surgimiento de la idea de que la raza nativa es débil y por lo tanto inferior, incapaz de soportar enfermedades que para ellos son de niños. De ahí a la idea de «destino manifiesto» no hay más que un pequeño paso.

Estas percepciones deben haberse grabado profundamente en las conciencias colectivas de conquistadores y conquistados. Y al pasar las epidemias, se convierten probablemente en mitos muy difíciles de erradicar, que contribuyen a la perpetuación del concepto de superior/inferior.

Hoy en día, no es difícil explicar por qué las enfermedades afectaron tanto a los nativos de este continente: simplemente carecían de los anticuerpos para esas enfermedades epidémicas. Es sabido que si uno no tiene los anticuerpos para muchas enfermedades, es

susceptible de contraerlas. La forma de evitar esto es con vacunas o desarrollando anticuerpos en los primeros años de vida, como sucede con las enfermedades llamadas de la niñez. Obsérvese que para estas enfermedades no hay mayor resistencia genética, como en muchos casos se piensa erróneamente. Es necesario adquirir la inmunidad. La población humana de América había estado aislada del resto de seres humanos por miles de años: por lo menos doce mil, antigüedad mínima aceptada sin reservas para el poblamiento de América (hay trabajos recientes, como las excavaciones de Pedra Furada en Brasil y Monte Verde en Chile, que podrían llevar esta cifra arriba de los 30,000 años, pero estas evidencias son todavía muy discutidas, al igual que las conclusiones de algunos trabajos basados en variaciones genéticas y lingüísticas). En cualquier caso, es una considerable cantidad de años desde el punto de vista de la corta vida humana.

Lo que esto sugiere es, en primer lugar, que las enfermedades que diezmaron a los nativos de América son relativamente recientes. En todo caso, no podrían tener más de doce mil años, porque si tal fuera el caso hubieran cruzado Beringia con los primeros inmigrantes asiáticos. Es más, está demostrado, por evidencias genéticas y lingüísticas, que la ocupación humana de América sucedió por lo menos en tres oleadas: la primera, con las fechas aún en discusión mencionadas en el párrafo anterior, origina la familia de lenguas denominada *amerindia*, abarca todos los idiomas de México hacia el sur, incluyendo también a la gran mayoría de lenguas norteamericanas; la segunda ola corresponde a la familia de lenguas que se denomina *Na-Dené*, concentrada principalmente en la costa del Pacífico norte, pero cuya representación más meridional se da en el idioma navajo de América del Norte; y la tercera y última ola, restringida a grupos esquimales, llegados al continente hace dos mil años, o quizá menos.

De esto se deduce que las epidemias en cuestión tenían que ser enfermedades o bien muy raras hace tres o cuatro mil años, o bien relativamente recientes en la

historia de la humanidad. De otro modo es probable que hubieran entrado a América con las dos últimas migraciones.

¿LOS INCAS CONQUISTANDO EUROPA?

El año 1992, el del quinto centenario de -entre otras cosas- la llegada de muchos gérmenes a América, ha servido para que la imaginación popular, alentada en algunos casos por la académica, especule mucho sobre el camino que hubiera podido tomar la civilización en este continente si es que se hubieran dado otras condiciones. Por ejemplo, que Huáscar no hubiera estado peleando con Atahualpa; que Moctezuma y su entorno no hubieran dependido tanto de astrólogos (que antes, como ahora, predecían principalmente catástrofes); o que Colón se hubiera perdido en el Mar Océano y los europeos no hubieran llegado por otros cincuenta años. Para algunos, las cosas hubieran sido distintas sin guerra civil o ritual en los Andes. En otras palabras, al mito de la superioridad cultural europea, se opone una cierta tendencia a imaginar que el sometimiento de las civilizaciones americanas se debió a circunstancias aleatorias propias de los años en los que sucedieron las diversas conquistas.

Para aceptar esta explicación sería necesario demostrar por lo menos una de las siguientes hipótesis: (i) que hubo civilizaciones americanas que no sufrían de problemas internos circunstanciales y que fueron capaces de sobrevivir incólumes la invasión europea; o (ii) que por alguna casualidad histórica increíble, todas las civilizaciones americanas estaban sufriendo de problemas circunstanciales internos que las hicieron débiles frente a la embestida europea.

En la práctica, son poquísimos los grupos humanos en América que han mantenido sus tradiciones y han seguido un camino de afirmación étnica como el que se puede encontrar en muchas ex-colonias asiáticas y africanas. La norma ha sido el despoblamiento y la

sustitución con migrantes, o el mestizaje genético y cultural. Descontando los grupos étnicos aislados en la Amazonía, el caso más notable parece ser el de los *Cuna* en Panamá, que se las han arreglado para mantener muchas de sus tradiciones.

En suma, explicaciones basadas en circunstancias históricas son difíciles de sostener, y esto aparentemente daría la razón a quienes defienden a capa y espada la superioridad intrínseca del paradigma europeo de desarrollo.

Las epidemias regaladas a América por los europeos son una hipótesis muy sólida para explicar la catástrofe cultural y poblacional del siglo XVI, pero por sí sola nos deja sin alternativa. En otras palabras, no hubiera sido posible evitar la catástrofe: tarde o temprano, el efecto hubiera sido el mismo, salvo que la invasión europea se hubiera dado después del descubrimiento de las vacunas, posibilidad ajena a la época que se está tratando.

Y esto significa que, inclusive si se hubiera dado el caso hipotético de que alguna civilización americana «descubriese» Europa o Asia, las enfermedades hubieran arrasado con los eventuales conquistadores, a no ser que pudiera darse el camino inverso: que las enfermedades llevadas a Europa por los exploradores nativos americanos arrasaran primero con los europeos. Pero no existieron enfermedades epidémicas americanas que se difundieran entre la población con la misma facilidad y eficiencia que la viruela, el sarampión y el cólera. (Generalmente, se acepta que la sífilis es la única enfermedad importante llevada de América a Europa, pero nótese que no posee las características de las otras epidemias, que se contagian a través del aire, la ropa o el agua: la sífilis requiere contacto físico para pasar de un individuo a otro, lo que hace su diseminación más lenta y su prevención más fácil).

En conclusión, las armas infecciosas americanas eran notoriamente inferiores a las europeas. Esto sin duda se puede interpretar como una suerte de fatalidad,

que si bien no es antropocéntrica, sería determinista al fin de cuentas. Si, en principio, se rechaza cualquier determinismo, debiera pues buscarse otra explicación circunstancial.

DIRECCIONALIDAD DE LAS EPIDEMIAS

Para buscar tal explicación, es menester salir de los límites estrechos de la historia servida en el convencional estuche judeo-cristiano, que por lo general se circunscribe a los hombres, a sus obras, sus intrigas y sus instituciones.

Es necesario averiguar qué pasó en Eurasia durante los pocos milenios (pocos en relación a la antigüedad de la especie *Homo Sapiens*, estimada entre 100,000 y 200,000 años) en que no hubo contacto con los hombres americanos, y que permitió el desarrollo de esas enfermedades peculiares. Al no haber surgido en América una serie de epidemias similares, entonces algo especial debió acontecer en Eurasia, que no sucedió en América.

En uno de los múltiples trabajos publicados con ocasión de los 500 años, Jared Diamond¹⁰ discute este tema con bastante detalle. Los párrafos que siguen son en gran parte una síntesis de su hipótesis sobre las razones que determinaron este intercambio desigual de gérmenes.

En primer lugar, Diamond nota que las enfermedades que más duramente han afectado al ser humano en periodos recientes, tienen su origen en enfermedades de animales. Este grupo de afecciones incluye viruela, cólera, sarampión, peste bubónica, gripe o influenza, tuberculosis y, mucho más recientemente, SIDA. Entre

¹⁰ Jared Diamond, «The Arrow of Disease», *Discover*, Vol. 13, No. 10, octubre 1992, pp.64-73. Diamond es profesor de Fisiología en la Escuela de Medicina de la Universidad de California en los Angeles (UCLA), pero es mucho más conocido como experto en extinciones, y por sus frecuentes colaboraciones en revistas de difusión científica.

éstas, las enfermedades epidémicas propiamente dichas se caracterizan por aparecer a intervalos relativamente largos, y afectando a grandes cantidades de personas cada vez que lo hacen. Como ejemplo, el autor cita la «más grande epidemia en la historia de la humanidad»: la de gripe al final de la primera guerra mundial, que mató a 21 millones de personas.

Como se mencionó en párrafos anteriores, las epidemias se caracterizan por cuadros agudos, de ahí que se presenten esporádicamente, pues infectan a prácticamente toda la población (entendiéndose por ésta a un grupo humano relativamente cerrado), y al cabo de poco tiempo sólo quedan individuos muertos o inmunes. El germen ya no tiene a nadie a quien infectar y por lo tanto desaparece hasta que, pasados algunos años o quizá décadas, un individuo enfermo proveniente de otra población, la vuelve a introducir entre individuos «nuevos» que no tienen los anticuerpos.

Diamond reseña un caso muy ilustrativo, que vale la pena traducir:

«La historia del sarampión en las remotas islas Feroe del Atlántico norte presenta un ejemplo clásico de este proceso. Una severa epidemia de la enfermedad llegó a las Feroe en 1781, y luego desapareció, dejando las islas sin sarampión hasta que un carpintero infectado llegó de Dinamarca en 1846. Al cabo de tres meses, casi toda la población de las Feroe (7,782 personas) se había enfermado de sarampión, muriendo o recuperándose, y haciendo que el virus desaparezca nuevamente hasta la epidemia siguiente. Los estudios muestran que el sarampión es susceptible de extinguirse en cualquier población humana de menos de medio millón de personas».

En otras palabras, para que estas enfermedades mantengan presencia, requieren de poblaciones (en el sentido definido más arriba) relativamente grandes, ya

que de otra forma los gérmenes no pueden subsistir dentro de una determinada población.

Por esta razón, las epidemias masivas son hechos históricos relativamente recientes, ya que los virus o bacterias no podrían sostenerse en sociedades agrícolas o ganaderas con poblaciones dispersas y poco contacto entre ellas. Nótese que no se afirma que estas enfermedades u otras parecidas no hayan existido, sino que para subsistir requieren de amplias poblaciones. Al igual que en otras especies animales, es altamente probable que muchas enfermedades hayan ocurrido sólo muy localmente y hayan desaparecido sin dejar rastro.

Como muchas adaptaciones biológicas, una transmisión muy eficiente de una enfermedad puede provocar la extinción misma del germen. Debido precisamente a dicha eficiencia, el germen se encuentra en muy poco tiempo sin más gente a quien infectar.

Las llamadas enfermedades infecciosas de la niñez no tienen en realidad ninguna preferencia especial por niños. En poblaciones grandes e interconectadas como las que caracterizan a gran parte del mundo actual, la mayoría de los adultos son inmunes a las enfermedades por haber sido afectados cuando niños, por lo que a los gérmenes no les queda otra cosa que atacar a los niños que carecen de los anticuerpos. En realidad, estas enfermedades «de la niñez» pueden causar estragos en las pocas poblaciones aisladas que quedan en el mundo, como lo muestran lamentables experiencias recientes en la Amazonía.

LOS MEJORES AMIGOS DEL HOMBRE

Como ya se adelantó, estas enfermedades provienen de enfermedades de animales, por lo que sería de esperar que los gérmenes se comporten de manera parecida en otras especies: es decir, cuadros agudos, que por lo tanto requieren también de poblaciones grandes, que se dan sólo en animales sociales, como los rumiantes y los cer-

dos. Al domesticar estos animales, el ser humano también se estaba acercando a gérmenes que, por selección natural y saltos mutacionales, afectarían tarde o temprano al hombre. Lógicamente, cuanto más cercano el animal al hombre, mayores son las posibilidades de que el patógeno emigre y se adapte al nuevo anfitrión. Es probable que muchos gérmenes potencialmente epidémicos hayan atacado a pequeñas poblaciones humanas y hayan desaparecido con ellas, pero al aumentar y concentrarse la población humana, algunos gérmenes devienen viables más allá de su lugar de origen. Las enfermedades epidémicas que hoy se conocen son, en realidad, provocadas por unos pocos gérmenes que han devenido biológicamente exitosos en tiempos muy recientes.

Eurasia fue un gran centro de domesticación de ungulados, que comparten una característica muy importante: grandes manadas, propias de grandes llanuras. Al mismo tiempo, las poblaciones humanas se movían en grandes olas migratorias, precisamente por la necesidad de ganar áreas de pastoreo; había por tanto intercambio de gérmenes casi permanente entre poblaciones asiáticas y europeas. Mongoles y bárbaros llevaban consigo no sólo terror sino también gérmenes. Y a falta de invasiones, el intercambio comercial era frecuente desde hacía mucho entre Asia, África y Europa. Además de las caravanas que traían seda y especias del oriente, había también intercambio con África: por ejemplo, entre las ruinas de ciudades africanas cercanas al Océano Índico pueden encontrarse porcelanas y sedas chinas.

En conclusión, los patógenos tenían a su disposición poblaciones humanas continuas o interconectadas entre sí, permitiendo su diseminación y evitando extinguirse, como sucede en poblaciones aisladas.

En América las condiciones eran distintas. Por un lado, sólo cinco especies de animales fueron domesticadas: pavos, cuyes, camélidos¹¹, una especie de

¹¹ Consideradas como especies distintas, los híbridos de llamas con alpacas son fértiles, lo que sugiere un antepasado silvestre

patos y perros. Esto es una consecuencia de la extinción en América de muchas especies potencialmente domesticables, como caballos y camellos, que ocurrió casi simultáneamente con la llegada del hombre a este continente.

Diamond observa que ninguna de estas especies vive en grandes manadas en estado silvestre (los camélidos se organizan en unidades familiares que raramente sobrepasan los veinte animales), y que en cualquier caso llamas y alpacas no fueron nunca tan numerosos como los grandes rebaños de ganado que existían en Eurasia (esto merecería contrastarse con información de las crónicas y evidencia arqueológica, pues hay indicios de que la población de camélidos fue mucho más grande de lo que se sostenía anteriormente).

Por otro lado, el comercio a lo largo de América no estaba tan desarrollado como en Eurasia, y los desplazamientos de gente de un área hacia otra eran mucho más la excepción que la regla, lo cual se explica a su vez por la topografía, en donde las barreras naturales son abundantes. Nótese también que las zonas de mayor agricultura tendían a coincidir con las de más difícil acceso. En otras palabras, muchas circunstancias determinaron que las enfermedades americanas fueran pocas y no tuvieran carácter epidémico. Estas circunstancias fueron geográficas y biológicas, pertenecientes más al dominio de la historia natural que al de la historia exclusivamente humana.

IDEAS FINALES

El presente artículo, que no es sino una combinación de revisión bibliográfica y especulación alrededor del probable rol de la enfermedad en la historia andina, tiene como objetivo principal el plantear un derrotero poco inves-

común. En cualquier caso, esto no afecta el resultado de este razonamiento.

tigado en los estudios andinos y peruanos. Pocas dudas pueden quedar respecto a la enorme importancia que los gérmenes europeos tuvieron en el cambio radical que ocurrió en toda América a partir de la llegada de Colón.

Es necesario, por un lado, evaluar las consecuencias psicológicas, y por tanto políticas y sociales de las epidemias en las culturas de nuestros países, a nivel de conquistadores y de conquistados. Por otro lado, sus repercusiones muy difíciles de exagerar en la economía y la producción andinas. Podrían ayudar a entender mejor el estado de postración casi permanente de éstas en los últimos 500 años.

ALGUNAS HIPOTESIS

Para concluir, puede ser útil especular un poco más, y presentar algunas hipótesis en forma de preguntas dirigidas a los estudiosos de la problemática andina.

1. Teniendo en cuenta que estas enfermedades se difunden y se sostienen más eficientemente en lugares de concentración humana -que en los Andes se limitaban a las grandes ciudades, centros del poder religioso y la administración- ¿en qué medida las epidemias jugaron el rol de -para usar un término lamentablemente actual- exitosos «comandos de aniquilamiento» dirigidos a los centros de poder?

2. Los Andes de los primeros años de la Conquista -que, como se ha visto, empieza propiamente en 1524, con la llegada de la viruela- presentaban un cuadro de rápido movimiento de masas de hombres en todas las direcciones del Tawantinsuyu, debido a la muerte de Huayna Cápac y Ninan Cuyochi, y a la consecuente guerra entre Huáscar y Atahualpa. Los ejércitos son una suerte de ciudades móviles, lugares ideales para la difusión de la enfermedad. ¿Existen evidencias de que el poder militar del Tawantinsuyu y de las etnias dominadas por los Incas se haya visto especialmente afectado por la epidemia, en otra suerte de ataque selectivo?

3. Más aún, estos ejércitos, formados por súbditos de todas las nacionalidades andinas, son ideales para que los patógenos lleguen a los lugares más remotos, a bordo de los soldados que regresan a sus ayllus después de haber cumplido su servicio militar. ¿Hay información que permita evaluar cómo se difundieron las epidemias?

4. Uno de los grandes logros de la civilización andina, prácticamente sin parangón en el mundo, fue la eliminación del hambre, por lo menos en las cinco décadas previas a la caída del Tawantinsuyu, gracias a un dominio muy especial del complejo medio ambiente andino. La agricultura andina, de acuerdo a estimados actuales, fue la de mayor diversidad en la historia de todo el mundo. Se menciona que en los Andes había una variedad de cultivos similar a la existente en toda Eurasia. Aparentemente, el producto agrícola actual de los países que conformaron el Tawantinsuyu aún no alcanza los niveles del siglo XV. Todo eso se perdió, lógicamente, con la población: no sólo se abandonaron andenes, campos de pastoreo, sistemas completos de irrigación (infraestructura física), sino la base misma de la tecnología: el conocimiento profundo de la tierra y del abanico de germoplasma que la variabilidad de ésta demandaba. Sin que se pretenda proponer un regreso a formas precolumbinas de organización de la producción agrícola, ¿no debiera proponerse la variabilidad, y no la especialización, como la base de la futura producción agrícola andina?

Podría continuarse especulando y planteando más vertientes de investigación, relacionadas con la permanencia de la mortandad epidémica en la mentalidad andina, el problema del racismo, la facilidad con la que se difundió el cristianismo y otras, tácitamente propuestas en las páginas previas. En todo caso, hay preguntas que debieran contestarse en estos tiempos urgentes.

Columbia, 22 de febrero de 1993.

LA TRIBU PERDIDA DE ISRAEL. LOS INDIOS Y EL MILENIO AMERICANO

Nelson Manrique

En toda época ha de intentarse arrancar la tradición al respectivo conformismo que está a punto de subyugarla.

El Mesías no viene únicamente como redentor; viene como vencedor del Anticristo. El don de encender en lo pasado la chispa de la esperanza sólo es inherente al historiador que está penetrado de lo siguiente: tampoco os muertos estarán seguros ante el enemigo cuando éste venza. Y este enemigo no ha cesado de vencer.

Walter Benjamin: "Tesis de filosofía de la historia"

LA IDEA del Milenio -la instauración del reino de Dios en la tierra- ha ejercido un importante rol en la historia de la humanidad desde la época de las grandes diásporas del pueblo hebreo. El Milenio ha desplegado su fascinación también en América, a partir del siglo XVI, con el descubrimiento y la invasión de los dominios americanos por los conquistadores hispanos. Aunque su origen se remonta al Asia, su fase de mayor esplendor se vivió en Europa, durante la declinación del orden feudal. Es este proceso, las grandes movilizaciones a que dio lugar y las imágenes a él asociadas, el origen de las tradiciones escatológicas que serían trasladadas a América. Principalmente a través del proceso que Serge Gruscinsky ha denominado «La colonización de lo imaginario»: la lucha de los doctrineros hispanos por la conquista de las almas de los nativos americanos vencidos. Pero el Milenio y el Apocalipsis a él asociados tuvieron vida propia en América; ellos no fueron la simple repetición del proceso vivido en Europa. El choque con una realidad tan radicalmente nueva como la de la América descubierta por Colón no podía dejar de modificar profundamente las viejas tradiciones heredadas de diversas fuentes: el Antiguo Testamento, las

profecías sibilinas, la Cábala hebrea primero, y la cristiana después.

En la transformación de las concepciones milenaristas en América jugó un rol fundamental el encuentro con los hombres americanos: los «indios» del nuevo continente. En este ensayo queremos explorar los orígenes de estas tradiciones y el papel que jugó la presencia de los indios en la construcción de los sistemas milenaristas americanos. Y dentro de este vasto tema hemos elegido como hilo conductor la idea, formulada por algunos de los más influyentes profetas del milenarismo cristiano en América, de que los indios descendían de los judíos del Antiguo Testamento y que su reaparición en la historia era el anuncio del fin de los tiempos. Los indios judíos, redescubiertos luego de vagar perdidos durante milenio y medio, eran la señal que Dios enviaba a la humanidad (europea, se entiende) de que el retorno del Mesías estaba próximo y que había que preparar el camino para la instauración de su reino en la tierra. Estas ideas jugaron un papel muy importante en la construcción de la imagen del indio y es de preguntarse hasta qué punto no siguen ejerciendo -transfiguradas de muy diversas maneras- alguna influencia en la historia presente.

LOS ORÍGENES DEL MILENARISMO

El milenarismo es un fenómeno social religioso de la mayor importancia en el período de la declinación del feudalismo europeo. «En su significado original -dice Norman Cohn-, el concepto 'milenarismo' era estrecho y preciso. La cristiandad ha tenido siempre una visión escatológica, en el sentido de una doctrina, respecto a los 'últimos tiempos', 'los últimos días', o 'el estado final del mundo'; y el milenarismo no fue más que una variación de la escatología cristiana»¹. El milenarismo

¹ Norman Cohn, *En pos del milenio. Revolucionarios, milenaristas y anarquistas de la Edad Media*, Barral Editores, Barcelona, 1972, p. 11.

cristiano tiene como fuente principal el *Libro de la Revelación* (20, 4-6) que afirma que Cristo, después de su segunda venida, establecería un reino mesiánico sobre la tierra y reinaría en ella durante mil años. Aunque el texto considera como los ciudadanos de este reino milenario a los «mártires cristianos», quienes serán resucitados mil años antes de Juicio Final, los fieles sufrientes y perseguidos dieron pronto una interpretación bastante liberal a esta afirmación bíblica, identificándose con los mártires de que habla el texto atribuido al evangelista Juan y confiando en que la segunda venida de Cristo se produciría durante su vida mortal.

Los sociólogos, antropólogos e historiadores han ampliado la significación del término: «el milenarismo designa ahora a un tipo particular de salvacionismo», advierte Cohn. Para el milenarista la salvación es colectiva (pues la disfrutará la comunidad de fieles); terrestre y no celestial; inminente, porque ha de llegar pronto y repentinamente; total y perfecta; y milagrosa, es decir, por intervención, o con ayuda, sobrenatural. Esta definición permite una infinita variedad de formas de imaginar el Milenio, pero con una constante: aunque no fueron los pobres quienes la crearon, ellos han sido los principales adherentes a la fe milenarista, recibida de presuntos profetas y mesías, muchos de ellos provenientes de la baja clerecía. La voluntad de los miserables de mejorar su condición terminó muchas veces transfigurándose con «las fantasías de un mundo renacido a la inocencia merced a una destrucción final y apocalíptica. Los malos - que, según las circunstancias, podían ser los judíos, los ricos o el clero- debían de ser exterminados, y entonces los santos -es decir los pobres- erigirían su reino, un reino sin sufrimiento ni pecado». A lo largo de la Edad Media, «siempre, en condiciones de desorientación y ansiedad de las masas, creencias tradicionales sobre una futura edad de oro o un reinado mesiánico se convertían en vehículo de las animosidades y aspiraciones sociales»².

² *Ibid.*, pp. 12-13.

Las raíces del milenarismo, sin embargo, se remontan al período histórico anterior al nacimiento del cristianismo. Las profecías que lo alimentaron provienen de muy variadas fuentes del mundo antiguo, donde inicialmente sirvieron a los judíos como mecanismo cohesionador frente a la amenaza o la realidad de la opresión. Es natural que ellos fueran los primeros autores de estas profecías, por ser los únicos en el mundo antiguo que unieron a su firme fe monoteísta (que existía también entre los persas) la convicción de que eran el pueblo elegido por el Dios único. Aunque originalmente la misión que tal preferencia divina imponía a los judíos era llevar la verdad revelada a los gentiles hasta los últimos confines de la tierra, la reiterada experiencia de derrotas, exilios y dispersiones que el «pueblo elegido» iba sufriendo la fue convirtiendo en un cuerpo de fantasías que anunciaban su triunfo total, la aniquilación de sus enemigos y la prosperidad ilimitada para los elegidos de Dios. La culpa de haber abandonado a Jehová, motivo de sus múltiples desventuras, sería expiada a través de los sufrimientos, persecuciones, hambre, pestes y guerras (acontecimientos en medio de los cuales, por otra parte, vivían cotidianamente).

Después llegaría el día de Jehová: el día de la ira, cuando se juzgaría a los incrédulos (tanto los israelitas como los miembros de las naciones enemigas) y se les castigaría o aniquilaría totalmente. Quedaría, sin embargo, un «remanente salvador» de Israel, a través del cual se cumpliría el designio divino. El iracundo Jehová se tomaría en Libertador; su pueblo, purificado y reformado (al que se unirían los justos resucitados, según una opinión posterior) se reuniría en Palestina y Jehová viviría entre ellos como su juez y señor. Se instauraría entonces el reino de la abundancia, la armonía, el goce y la dicha, sin dolor ni muerte.

La idea de un mesías sufriente, y un reino puramente espiritual constituye el núcleo fundamental de la doctrina cristiana, pero ella no fue aceptada fácilmente por los primitivos cristianos. Algunas profecías atribuidas

a Cristo permitían otra lectura de los acontecimientos que vivían, particularmente la contenida en el evangelio de Mateo:

«Porque el Hijo del hombre ha de venir en la gloria de su Padre, con sus ángeles, y entonces recompensará a cada cual según sus obras. En verdad os digo que hay algunos entre vosotros que no probarán la muerte antes de haber visto al Hijo del hombre venir en su reino».

La larga tradición de la escatología apocalíptica judía, en la que los primeros cristianos habían sido formados, permitió que textos como el citado fundamentaran la convicción de que el retorno de Cristo, y la instauración de un reino de los justos en la tierra, sería un evento relativamente próximo, del cual participarían en vida sus venturosos seguidores. Las persecuciones a las que se vieron sometidos, como antes aconteciera con los judíos, fortalecieron esta convicción, más allá de las sucesivas postergaciones que la esperada segunda venida del Mesías iba sufriendo. También los cristianos heredaron del judaísmo el sentirse el pueblo elegido por Dios. Pero como según el Antiguo Testamento eran los judíos el pueblo elegido, y el cristianismo tenía una vocación más universalizante, la idea de «pueblo de Dios» que construyeron abarcó a la comunidad de los creyentes.

El milenarismo cristiano se alimentó de numerosos textos apocalípticos judíos, tomando de ellos, entre otras cosas, la convicción de que el anhelado retorno del redentor sería precedido por el advenimiento del Anticristo y sus huestes, y el triunfo de los malvados e inicuos, como una de las señales anunciadoras de que se aproximaban los últimos días³. La figura del Anticristo, no sólo asumía rasgos humanos como monarca des-

³ El nombre de Cristo proviene de la traducción al griego de la palabra «mesías», y de ella deriva la de su enemigo escatológico, el Anticristo.

pótico, engañoso y cruel, incluía también características tomados de la demonología oriental.

«La expectativa persa (mazdeana) del derrocamiento del archidemonio Ahriman al fin de los días, entrelazada con el mito babilónico de una batalla entre el dios supremo y el dragón del caos, penetraron en la escatología judía e influyeron profundamente en la fantasía del tirano de los últimos días (...). Durante toda la Edad Media fue representado no sólo como un tirano sentado en el trono sino también como un demonio o dragón que vuela por los aires rodeado de demonios inferiores, o intentando volar a fin de probar que es dios y siendo castigado con la muerte por El (...). El Anticristo era, como Satanás, una gigantesca personificación del poder destructor y anárquico»⁴.

Luego de la destrucción del Anticristo vendría el momento de la venganza y del desatarse de la justa ira de Dios, como preludio de la instauración del reino de los Santos, que podría durar mil años o un tiempo indefinido⁵. El poeta latino Commodiano, quien vivió alrededor del siglo V d.C., fue más allá de las fantasías habituales de venganza y triunfo, invitando a tomar las armas y emprender la lucha por el Milenio. A su retorno a la tierra Cristo no estaría acompañado de un ejército de ángeles, como lo sostenían las apocalípticas más acreditadas, sino que se pondría a la cabeza de un ejército formado por los descendientes de las diez tribus perdidas de Israel, un pueblo santo que habría de encargarse de liberar Jerusalén:

⁴ Cohn, *op. cit.*, p. 33.

⁵ La profecía contenida en el «sueño de Daniel» jugó también un importante papel en la forja del milenarismo cristiano. Ella hablaba de un rey que «se exaltará y engrandecerá a sí mismo por encima de los dioses», y «hablará grandes palabras del Altísimo» aludiendo veladamente a Antíoco Epífanes, el megalómano monarca que entonces les perseguía. Pero pronto se olvidó su origen y el Libro de Daniel terminó considerándose «escritura sagrada que predecía el futuro», Cohn, *op. cit.*, p. 32.

«Esos santos son fieros guerreros, irresistibles en la guerra. Rugiendo como leones devastan las tierras que atraviesan, arrojan a los pueblos de las naciones y destruyen las ciudades. 'Por permisión de Dios' se llevan como botín oro y plata, cantando himnos por los favores derramados sobre ellos. Aterrado el Anticristo huye hacia el norte, de donde regresa con un ejército de seguidores que son, como era de suponer, aquellos temibles y fabulosos pueblos conocidos colectivamente como Gog y Magog, a los cuales -según se decía-Alejandro Magno había encarcelado en el lejano norte»⁶.

Cristo, como es de suponer, derrotará al Anticristo con el apoyo de sus ángeles y lo arrojará al infierno. Los integrantes del pueblo santo habrán de morar entonces en Jerusalén, inmortales e imperecederos, sin conocer penalidades, rodeados de una tierra pródiga que les colmará de frutos. Como correctamente anota Norman Cohn, éste es el primer precedente del milenarismo que impulsaría las cruzadas en Europa durante la baja Edad Media. Pero también Gog y Magog aparecieron en la mitología cristiana de la Hispania católica después de la invasión islámica, cuando la situación de opresión de los mozárabes los llevó a identificarse con el pueblo santo que sufre el cautiverio, como una forma de castigo y expiación que lo purificaría a través del sufrimiento, preparándolo para cumplir el rol escatológico que le esperaba como pueblo elegido por el Señor.

El cristianismo heredó del milenarismo judeohelenístico algunos textos apocalípticos como los famosos libros sibilinos, que se suponía retransmitían oráculos de inspiradas profetisas. «En realidad esos oráculos, escritos en hexámetros griegos, eran producciones literarias dirigidas a la conversión de los paganos al judaísmo y de hecho tuvieron mucho éxito entre aquéllos. Cuando, a

⁶ Ibid., pp. 26-27.

su vez, el proselitismo cristiano empezó a usar las profecías sibilinas las plagió en gran parte de las judías»⁷. Aunque la iglesia oficial trató de borrar la influencia de la tradición apocalíptica, ésta continuó viviendo con mucho vigor en la religiosidad popular, pero sin limitarse a ella. El mismísimo almirante Cristóbal Colón las utilizaría como una fuente fundamental para sus predicciones apocalípticas a inicios del siglo XVI.

La conversión del cristianismo en religión oficial del imperio romano, en el siglo IV de nuestra era, hizo profundamente hostil a la iglesia oficial frente al milenarismo escatológico. «A principios del siglo V San Agustín propuso la doctrina que exigían las nuevas circunstancias. Según *La Ciudad de Dios*, el libro del Apocalipsis debía ser interpretado como una alegoría espiritual: el Milenio había empezado con el nacimiento del cristianismo y se había realizado totalmente en la Iglesia. Esta doctrina se convirtió inmediatamente en la ortodoxa»⁸.

Esto contribuyó a la depuración de la apocalíptica cristiana, salvándose apenas el Apocalipsis de San Juan, gracias a que se lo atribuyó al evangelista, pero sobre cuya real autoría y fecha existen hoy múltiples controversias. La purga de las profecías apocalípticas de los textos de los padres de la iglesia cristiana, inicialmente considerados parte de la ortodoxia, pudo comprobarse en el caso del libro de Ireneo *Contra las herejías*, gracias al descubrimiento en 1575 de una versión completa del texto, que incluía los capítulos de tono milenarista suprimidos de la versión que circuló oficialmente durante un milenio⁹.

A la grey cristiana le esperaban tiempos de privaciones, incertidumbre y sufrimientos, en unos casos, y de persecución y sometimiento a poderes ajenos -como el Islam-, en otros. La tradición escatológica milenarista no pudo ser erradicada, reapareciendo a lo largo de la

⁷ *Ibid.*, p. 29.

⁸ *Ibid.*, p. 28.

⁹ *Ibid.*, pp. 28-29.

Edad Media en múltiples ocasiones, animando movimientos campesinos guiados por la fanática convicción de que el advenimiento del Milenio era inminente y que era necesario allanar el camino exterminando a los enemigos de Cristo, identificados en algunas ocasiones con los judíos, en otras con el clero corrupto y, muy frecuentemente, con los ricos. Ese es el tema del fascinante estudio de Norman Cohn al que nos hemos remitido continuamente.

En la historia del milenarismo el nombre de Joaquín de Fiore es capital. Joaquín de Fiore fue un monje cisterciense calabrés que murió el año 1202. A él se debe la construcción del sistema profético milenarista que mayor impacto tendría sobre todo el Occidente. En palabras de Norman Cohn, su sistema fue la elaboración intelectual más influyente en la historia de Europa antes de la construcción del marxismo. En su texto *Expositio in Apocalipsim* basado en el Apocalipsis de San Juan agrupó las siete edades o épocas en que se dividía la historia de la salvación (y los siete sellos apocalípticos) en tres edades o *status* organizados sobre el esquema de la Trinidad: la edad del Padre o del Antiguo Testamento; la del Hijo, o del Nuevo Testamento, que se había iniciado con la Encarnación de Cristo y que Joaquín, siguiendo a san Benito, consideraba que estaba por terminar; y la del Espíritu Santo, cuyo inicio estaba muy próximo. La transición entre la segunda y la tercera época sería un periodo de grandes calamidades y tras ella llegaría el Milenio. En palabras de Fiore:

«Tras el fin de estas opresiones [de los babilonios, asirios, macedonios, sarracenos...] vendrá el tiempo de la dicha, semejante a la solemnidad pascual. Las tinieblas de los misterios serán plenamente descubiertas. Los fieles comenzarán a ver a Dios cara a cara y nadie o casi nadie osará negar que Cristo es hijo de Dios 'porque la tierra será cubierta por la ciencia del Señor como por las aguas del mar' (Isaías 11, 9) salvo algunas nacio-

nes que el Diablo alejará previamente hasta las fronteras del mundo donde, pienso, la palabra del Señor no llegará jamás. Será la tercera época, que corresponde al Espíritu Santo, que también se llamará séptima edad, como la precedente se ha llamado sexta edad. Pues igual que el fin de la primera época tuvo un rey llamado Antíoco, más inhumano que nadie, así el fin de la segunda, que está próximo, tendrá un séptimo rey del que habla San Juan 'y que aún no ha venido' (Ap. 17, 10). Será más terrible que todos los que le precedieron y devastará el universo más de lo que se pudiera creer. Al fin de la tercera época vendrá Gog, último tirano y último Anticristo pues, según San Juan, los Anticristos son múltiples: 'Habéis oído decir que el Anticristo ha venido pero ahora muchos Anticristos han venido' (1ª Juan 2, 18). Y el Señor dice en el Evangelio: 'Muchos vendrán en mi nombre diciendo: Yo soy Cristo, y muchos serán seducidos' (Mat. 24, 5). Falsos Cristos y falsos profetas surgirán y harán tales prodigios hasta el punto que, si es posible, seducirán a los elegidos (Mat. 24, 4)¹⁰.

Para Joaquín de Fiore la proximidad del advenimiento de la tercera edad era anunciada por una serie de signos: Europa vivía el ambiente de exaltación religiosa de las Cruzadas; las crisis agrícolas provocaban grandes hambrunas y la peste diezmaba las naciones. Según el mejor cronista del año mil, el monje Raoul Glauber, el hambre empujó al canibalismo a muchos franceses. Grandes desórdenes acompañaban el inicio de la decadencia del orden feudal y el malestar social y político se expresó en la aparición de múltiples corrientes

¹⁰ Citado en Emilio Mitre, *Iglesia y vida religiosa en la Edad Media*, Ediciones Istmo, Madrid, 1991, pp. 189-190. El estudio clásico sobre el joaquinismo es el de Marjorie Reeves: *The Influence of Prophecy in the later Middle Ages. A study in Joachimism*, Clarendon Press, Oxford, 1969.

heréticas. Para Fiore la herejía de los cátaros fue la confirmación de que el reino del Anticristo se había iniciado en la tierra. Los cálculos del monje visionario señalaron una fecha para el inicio del milenio: 1260. Pero el doblar esa fecha no desacreditó su sistema. Joaquín de Fiore había muerto seis décadas antes y su obra profética fue continuada por múltiples textos pseudo-joaquinistas que actualizaban sus profecías adecuándolas a las calamidades que vivía el mundo. Este fenómeno continuaría durante los siglos siguientes, por lo que la importancia de su sistema no puede ser evaluada sólo por lo que sus escritos dicen sino por las elaboraciones ulteriores que inspiró. Es fácil adivinar el poder de sugestión que tendrían sus referencias a los pueblos situados en las fronteras del mundo cuando se descubrió América y los españoles iniciaron la evangelización de los nativos americanos. Su influencia fue particularmente grande dentro de la rama espiritualista de los franciscanos y es de suponer que varios de los textos a él atribuidos fueron escritos por miembros de esta orden.

El milenarismo europeo cumpliría un importante papel en la destrucción de la atmósfera de tolerancia religiosa que imperó en España a inicios de la expansión de los reinos cristianos hacia el sur, sobre los territorios musulmanes, y en el inicio de la persecución y las matanzas contra las comunidades judías que durante siglos habían vivido en paz en la península Ibérica.

Por otra parte, la coyuntura que Europa vivió durante el descubrimiento y el inicio de la invasión de América estuvo marcada por una profunda agitación milenarista, que no dejó de contagiarse a España, desde donde atravesaría el Atlántico, tiñendo con sus colores algunos de los más sorprendentes capítulos de la construcción del Nuevo Mundo, escenario, para algunos de los más inspirados apocalípticos de finales del medievo, de la construcción del reino de Dios en la tierra.

LA CONQUISTA DE AMÉRICA Y EL MILENARISMO

El tema del milenarismo vuelve a presentarse durante la conquista de los grandes imperios americanos. Un primer gran momento es el de la conquista de México. Hernán Cortés muestra una evidente influencia de los franciscanos, que empezaron a llegar a sus dominios en 1523 para evangelizar a los indios. «Los franciscanos -afirma Elliot-, la mayoría de los cuales parece que fueron influidos menos por Erasmo que por las tradiciones apocalípticas italianas y por el pensamiento de Savonarola, llegaron con el ardiente deseo de establecer, en un México todavía sin corromper por los vicios europeos, una réplica de la iglesia de los apóstoles»¹¹. Es por influencia franciscana que las cartas de relación cuarta y quinta de Cortés contienen una violenta diatriba contra la mundanalidad, pompa y avaricia de las dignidades eclesiásticas y la profecía de que en México se levantara una nueva iglesia, «donde más que en todas las partes del mundo Dios Nuestro Señor será servido y honrado». Los franciscanos dotaron a Cortés de una visión providencial de su papel «como el agente elegido por Dios en un momento vital del ordenamiento de la historia del mundo, en el que la súbita posibilidad de convertir a millones de hombres para la fe casi ponía al alcance de la mano el tan largo tiempo esperado milenio»¹².

La evangelización de México fue encomendada a tres órdenes mendicantes: franciscanos, dominicos y jerónimos, cada una de ellas imbuida de sus propias tradiciones. Diferían en la visión del trabajo de conversión de los gentiles al cristianismo y elaboraron proyectos políticos de organización de la dominación colonial -en función del objetivo de ganar a los indígenas y sujetarlos

¹¹ J.H. Elliot, *España y su mundo 1500 - 1700*, Alianza Editorial, Madrid 1990, p. 63.

¹² *Ibid.*, p. 64.

al cristianismo- claramente discrepantes¹³. En Nueva España es con los franciscanos que aparece con singular fuerza el milenarismo.

La misión franciscana en Nueva España se inició en 1524 con la llegada de doce frailes descalzos, desembarcados inicialmente en Veracruz, a la ciudad de México, donde Hernán Cortés salió a recibirlos acompañado de toda la nobleza española e india. La calurosa recepción que el conquistador les brindó se condensa en la escena en la que él se arrodilla en el polvo para besar la mano de Martín de Valencia, el fraile que dirigía la hueste evangelizadora. Tal expresión de humildad, que según el cronista Bernal Díaz del Castillo ejerció una poderosa sugestión en el ánimo de los indígenas, sería interpretada décadas después por Jerónimo de Mendieta, el más importante teórico del milenarismo franciscano, como expresión del mayor triunfo de Cortés: el alcanzado sobre sí mismo. Estando en la cima de su poder se inclinaba no sólo frente a la iglesia sino ante sus verdaderos representantes, los frailes mendicantes, en una sublime actitud que permitía equipararlo con los más grandes héroes de la antigüedad (no la greco-latina sino la del Antiguo Testamento, por el que los movimientos milenaristas han mostrado siempre una singular predilección).

Una visión menos comprometida con los intereses de la orden franciscana en su rama observante, sin embargo, permite una lectura menos piadosa del suceso: Cortés propiciaba así una alianza política con los misio-

¹³ Utilizo intencionalmente el término *sujetar* para recordar que en el siglo XVI no había libertad de conciencia, ni para rehusar la verdadera religión ni para abandonarla una vez que se la había aceptado, aunque esta conversión se hubiera producido bajo coerción, e inclusive simplemente para salvar la vida. Era lo que, en el mismo momento en que se conquistaba México, sucedía en España con los «marranos», es decir con los judíos conversos, que podían ser quemados en la hoguera por la Inquisición si se les descubría «judaizando». Lo mismo sucedió con infelices indígenas mexicas durante las décadas en las que estuvieron bajo la jurisdicción del Santo Oficio.

neros que le rendiría grandes frutos en el futuro. Al exaltar la autoridad de los frailes sobre los indios con el ejemplo de prosternarse ante ellos -ejemplo que fue seguido por todos los circunstantes-, les otorgaba un poder que reforzaría el suyo propio, comprometiendo además el apoyo de la orden de los descalzos que sería muy importante en toda su carrera política ulterior. Tanto fray Toribio de Benavente como Jerónimo de Mendieta lo compararon con Moisés, el libertador del pueblo elegido.

Entre los doce frailes llegados en la misión evangelizadora se encontraba fray Toribio de Benavente (1505-1569), quien al averiguar que la palabra nahuatl *Motolinía* significaba «pobre» decidió adoptarla como su propio nombre, el mismo con el que ha pasado a la historia. Motolinía fue no sólo un gran evangelizador durante más de treinta años, sino también un destacado cronista y es quien mejor expresa la euforia de los misioneros de los primeros tiempos. En su obra, en términos exultantes, «Motolinía celebró la huida de la nueva Israel del Egipto de la idolatría a la Tierra Prometida de la Iglesia cristiana. Por ello la conquista espiritual era una liberación y, ante todo, un éxodo»¹⁴.

Las descripciones de Motolinía del proceso de evangelización de los indígenas muestran un panorama admirable por la amplitud de la conversión de los nativos al cristianismo y las muestras de devoción expresadas por ellos. Al misionero franciscano le maravillaba la docilidad y devoción de los indios, su contrita asistencia a los sermones y las misas y su aceptación de la penitencia y el ayuno como medios necesarios para alcanzar la salvación. La inflamada prédica religiosa, con el recurso a la minuciosa descripción de los infernales tormentos y el fuego eterno que aguardaba a los réprobos en la otra vida, obró verdaderos prodigios. Motolinía calculaba que para 1540 habían bautizado alrededor de cuatro millones

¹⁴ David Brading, *Orbe indiano*, Fondo de Cultura Económica, México, 1992, p. 124.

de indígenas, cifra que, sorprendentemente, ha sido ratificada por los estudios posteriores, y que sólo tiene explicación en la masividad de la respuesta indígena a la prédica religiosa. El fraile mendicante, acompañado por un solo compañero, llegó a bautizar 14,200 indios en cinco días.

Aunque puede dudarse de la fortaleza de estas conversiones repentinas, cuya extrema fragilidad quedó en evidencia poco tiempo después (Bartolomé de las Casas discrepaba con el franciscano en éste y otros temas, sobre todo en el de la legitimidad, que Motolinía justificaba, del uso de la violencia para abrir camino a la evangelización). Pero puede comprenderse mejor que al fraile franciscano le pareciesen suficientes, si se considera que, según su propia narración, su orden contaba con el concurso de Andrés de Olmos (con quien Motolinía estaba en deuda en su visión de los indios). Este franciscano fue el primero en hacer un estudio de la religión aborígen. Ya en España era reconocido como experto en cuestiones de superstición, magia y brujería, habiendo llevado adelante un proceso por brujería en las provincias vascongadas. En él colaboró con quien sería el primer arzobispo de México, Juan de Zumarraga. Este arzobispo destacó en el sometimiento a la jurisdicción de la Inquisición de los indios convertidos al cristianismo que volvían a la idolatría¹⁵. Conociendo la actitud de la Inquisición española con relación al tema, no debe extrañar pues que este camino le pareciera al fraile misionero el mejor para alcanzar la meta de salvar las millones de almas que estaban a su alcance. En Nueva España el horizonte de la evangelización estuvo dominado por la imagen de la lucha contra el demonio, que se expresaba de múltiples maneras en las creencias, los ritos, los sacrificios y los dioses de los mexicas y los otros reinos conquistados.

Motolinía tenía una singular predilección por las ceremonias masivas, del estilo de las procesiones con

¹⁵ Richard E. Greenleaf, *Zumárraga y la Inquisición mexicana, 1536-1543*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988.

miles de indígenas marchando a la luz de antorchas en vísperas del Viernes Santo, con cada penitente dando latigazos en la espalda del que le precedía, o las grandes representaciones públicas de la historia de Adán y Eva y la reconquista de Jerusalén por el Emperador y el Papa, ayudados por el ejército conjunto de indios y españoles, con diálogos realizados completamente en nahuatl¹⁶. A este orden de representaciones pertenece la danza de Moros y Cristianos, que jugaría un rol muy importante en la evangelización en México y el resto de América.

El costo de la evangelización fue muy elevado para los indígenas. «Si el contraste entre los terrores de Egipto y los goces de la Tierra Prometida está hábilmente pintado, Motolinía reconoció, sin ambages, que el Exodo a través del desierto fue un duro trance para los indios». Estos eran atacados por diez plagas simbólicas: la pérdida de la vida en la conquista y las guerras civiles ulteriores, la esclavización y maltratos en las encomiendas, las cuadrillas de trabajos forzados para las obras de construcción en la capital, los abusos en el trabajo en las minas y la agricultura, los efectos del hambre y los estragos de la viruela, la peste y otras enfermedades mortales traídas por los españoles. Según cálculos del propio Motolinía para 1540 estas diez plagas habían acabado con la tercera parte de la población indígena: «la nueva Israel había pagado un alto precio por su redención».

Motolinía no alcanzó a conocer toda la magnitud del drama del imperio de los mexicas, que se condensa en las cifras de la caída de la población a lo largo del primer siglo de la conquista. Los estudios de Borah y Cook muestran un panorama desolador. Los 25 millones de habitantes del imperio azteca que se estima vivían en 1519 se vieron reducidos a 16'800,000 en 1532 (el año de la conquista del imperio de los incas); en 1548 eran 6'300,000; en 1568, 2'650,000; en 1580, 1'900,000;

¹⁶ Fray Toribio de Benavente «Motolinía», *Historia de los indios de la Nueva España*, Alianza Editorial, Madrid, 1988. Brading, op. cit., pp. 124-125.

en 1595, 1'375,000 y en 1605 apenas sobrevivían 1'075,000¹⁷. Pero ello no llevó al fraile a retroceder, no necesariamente por insensibilidad o por avalar el orden colonial en su faz más repulsivamente explotadora. Sus motivaciones eran mucho más complejas:

«Si Motolinía se mostró tan dispuesto a justificar los sufrimientos que acompañaron al Exodo, ello fue en parte porque esperaba que no tardase en llegar el milenio. Como hemos visto, el ala observante de los franciscanos españoles había sido poderosamente influida por las profecías del abate cisterciense del siglo XII, Joaquín de Fiore, que había dividido toda la historia en tres grandes épocas trinitarias gobernadas respectivamente por Dios Padre, Dios Hijo y Dios Espíritu Santo. De esta manera, los acontecimientos históricos adquirirían una significación providencial: pues si la época actual comenzaba con la Encarnación de Jesucristo, la tercera edad, animada por el Espíritu Santo, no tardaría en empezar, y su advenimiento sería anunciado por la llegada de dos órdenes de 'hombres espirituales', profecía que se había cumplido, decíase, con la fundación de los franciscanos y los dominicos. Además, San Buenaventura, el Doctor Seráfico, después identificó a San Francisco como el ángel del Apocalipsis que abriría el sello de la sexta y penúltima edad, época que sería caracterizada por una prédica sin precedentes del Evangelio por el mundo entero, aunque en esa época aparecería, simultáneamente, el Anticristo»¹⁸.

La interpretación hecha por Motolinía de la gozosa conversión de los mexicanos como el presagio del inmi-

¹⁷ Woodrow W. Borah. y Sheburne F. Cook, «The Aboriginal population of Central Mexico on the Eve of the Spanish Conquest», *Ibero-Americana* No. 45, Berkeley y Los Angeles, 1963.

¹⁸ Brading, *op. cit.*, p. 128.

nente reino del Espíritu es considerada por Brading como una versión mexicana en las profecías joaquinistas¹⁹. Pero quien más avanzaría por ese camino sería un discípulo del impetuoso misionero franciscano, cuya obra fue escrita cuando la época de oro de las conversiones, identificada con el reinado de Carlos V, había terminado, y se vivía la «edad de plata», el gobierno de Felipe II, escenario de la decadencia de las grandes órdenes mendicantes.

John L. Phelan ha analizado la obra del franciscano Jerónimo de Mendieta (Vitoria, España, 1525 - Nueva España, 1604), autor de la *Historia eclesiástica indiana*, para estudiar la naturaleza de lo que él denomina «el reino milenarista de los franciscanos en el Nuevo Mundo»²⁰. Mendieta fue un fraile observante que sintetizó la más completa visión milenarista debida a la apocalíptica franciscana en América. En su obra se encuentran ecos de las profecías del abad calabrés Joaquín de Fiore, de manera aún más evidente que en la de Motolinía. Otra fuente importante del pensamiento de Mendieta es la glosa bíblica del sacerdote converso francés Nicolás de Lyra (1270-1340). Esta obra fue el manual popular de exégesis más importante entre los siglos XV y XVII. De ella dependieron, entre otros, Cristóbal Colón y Martín Lutero. Para Phelan, la obra de Mendieta constituye uno de «los últimos florecimientos del misticismo medieval franciscano»²¹.

Para ubicar la obra de Mendieta es útil repasar los conflictos que agitaron tempranamente a la orden franciscana. Los espirituales del siglo XIII defendían tenazmente el voto de pobreza de su fundador, contra la interpretación más flexible que formulaban los conventuales, más dispuestos a transacciones con el mundo profano. Para los franciscanos espirituales la pobreza apostólica llegó a constituirse en «el octavo mandamien-

¹⁹ Loc. cit.

²⁰ John L. Phelan, *El reino milenarista de los franciscanos en el Nuevo Mundo*, Universidad Autónoma de México, México, 1972.

²¹ *Ibid.*, p. 11.

to». El conflicto que los oponía con los conventuales se agravó con el apoyo que otorgó la Santa Sede a éstos. Como respuesta los espirituales evolucionaron a una alianza con los joaquinistas, con quienes los identificaba el ideal del retorno a la iglesia cristiana primitiva, compromiso que se sellaba con la opción por la pobreza y la abominación de las pompas del mundo:

«Los vértices gemelos del pensamiento místico - escribe J. L. Phelan- eran la imagen del Apocalipsis y la santificación de la pobreza como medios para alcanzar la perfección ascética. Una comunidad de intereses trajo a los místicos y a los seguidores de Joaquín de Fiore a una alianza»²².

A principios del siglo XIV los franciscanos espirituales fueron declarados heréticos por el papa Juan XXII, pero el énfasis en el voto de san Francisco de estricta pobreza y la práctica del ascetismo, con su carga joaquinista, se mantuvo en la rama de los franciscanos observantes, aunque sin abandonar completamente la ortodoxia²³.

De las profecías de Joaquín de Fiore (también conocido como de Fiori o de Flora) interesa particularmente su concepción de las tres edades del mundo²⁴, para entender la posición de Jerónimo de Mendieta. La Edad del Padre, que iba de Adán a Cristo, era la de la iglesia seglar. La Edad del Hijo, iniciada con la llegada de Cristo y que se prolongaría hasta el año 1260, correspondía a la iglesia de los sacerdotes. La Edad del Espíritu Santo sería la de la iglesia de los monjes. Esta última, referida al milenio del Apocalipsis, sería inaugurada por un nuevo Adán o un nuevo Cristo, fundador de una orden monástica (ya vimos que san Buenaventura identificó a san

²² *Ibid.*, p. 27.

²³ *Ibid.*, p. 70.

²⁴ Marjorie Reeves, *op. cit.*

Francisco con este personaje). «La transición entre la iglesia papal de la segunda edad y la espiritual de la tercera abarcaría una gran etapa de males, durante la cual la iglesia Papal soportaría todos los sufrimientos que correspondían a la pasión de Cristo. La iglesia Papal resucitaría como la iglesia espiritual, en la cual todos los hombres llevarían una vida contemplativa, practicarían la pobreza apostólica y gozarían de naturalezas angélicas»²⁵. Mendieta veía la oportunidad de realización de la iglesia espiritual gracias al descubrimiento de los indios americanos, herederos de los judíos, cuya naturaleza los acercaba a la espiritualidad de la iglesia de la tercera edad, a la que serían conducidos paternalmente por los frailes observantes, para construir el milenio en la tierra.

Un hecho que contribuyó poderosamente al renacimiento del joaquinismo en la España de los Reyes Católicos fue la reforma exitosa del clero regular realizada por el cardenal Jiménez de Cisneros, franciscano observante. El espíritu joaquinista se mantuvo con gran vigor durante el siglo XVI. Una expresión de él fue la negativa de algunos frailes franciscanos en México para administrar el bautismo, por dudas doctrinales que obligaron a demandar una bula del papa para disipar sus escrúpulos. Fray Martín de Valencia, el líder de los «doce apóstoles» franciscanos llegados en 1524 a evangelizar la Nueva España -el número no era una coincidencia, pues se les enviaba así pensando en los apóstoles originarios- compartió el horizonte milenarista: «Influido por *Liber conformitatis vitae beati ad vitam Domini Jesus* del joaquinista Bartolomeo de Pisa, tuvo varias visiones apocalípticas sobre su misión apostólica en México. También se descubren influencias joaquinistas en la malograda misión franciscana en la costa de Venezuela, en 1516. Por otra parte, el arzobispo Zumárraga fue uno de los que estuvieron bajo el hechizo del humor apocalíptico»²⁶.

²⁵ Phelan, *op. cit.*, p. 27.

²⁶ *Ibid.*, p. 71.

Las ideas de Mendieta deben ponerse en el contexto del debate político eclesiástico que sustentó la formación del imperio colonial español. De éste derivaron tres corrientes básicas. La primera no fue eclesiástica sino civil y ponía el acento en la misión civilizadora española, así como en la defensa de la justicia de los títulos de la dominación colonial sobre los indios americanos. Sus principales sustentadores fueron Juan Ginés de Sepúlveda y López de Gómara. La segunda fue la de los dominicos españoles, principalmente Bartolomé de Las Casas y Francisco de Vitoria, siendo también importante la contribución de Domingo de Soto y Melchor Cano²⁷. Su preocupación fundamental, más bien eclesiástica y jurídica, estuvo centrada en la naturaleza de la soberanía española sobre los indios, negando que los españoles tuvieran justificación para explotar el trabajo indígena con el pretexto de cristianizarlos. La tercera corriente se expresa en los escritos del franciscano Jerónimo de Mendieta, quien formuló lo que Phelan denomina «la interpretación mística de la conquista»²⁸.

La comprensión de la naturaleza de estas corrientes debe partir de las fuentes de las que ellas se alimentaban. Los dominicos estaban ligados desde tiempos de santo Domingo de Guzmán a dos sistemas filosóficos principales: la lógica aristotélica y el derecho romano y canónico. La mentalidad de Jerónimo de Mendieta, en cambio, estaba teñida de un misticismo apocalíptico, mesiánico y profético cuyas raíces estaban asentadas en la vida de san Francisco y en los movimientos espirituales y observantes de la Edad Media²⁹. La exégesis de Men-

²⁷ Aunque las diferencias entre las Casas y Vitoria eran evidentemente secundarias en comparación con las que los oponían a otros teólogos y teóricos seculares, sus posiciones no eran, ni mucho menos, idénticas. Un buen análisis de las diferencias que los separaban puede encontrarse en Gustavo Gutiérrez, *En busca de los pobres de Jesucristo. El pensamiento de Bartolomé de las Casas*, Centro de Estudios y Publicaciones, Lima, 1992.

²⁸ Phelan, *op. cit.*, pp. 15-17.

²⁹ Phelan subraya la importancia de los métodos de exégesis, y en particular la interpretación tipológica de la Biblia, como clave para

dieta deriva de la parábola -tomada del evangelio según San Lucas- que narra la historia de un hombre que hace una gran cena y convida a muchos. Envía a su criado a llamar a los convidados pero éstos se disculpan aduciendo diversos pretextos. Enojado el padre de familia ordena entonces a su criado que vaya por calles y plazas y que meta a la casa a los pobres, los mancos, los cojos y los ciegos. Como aún queda sitio el anfitrión ordena a su criado que vaya por los caminos y los vallados y los fuerce a entrar para que se llene su casa, añadiendo: «Porque os digo que ninguno de aquellos hombres que fueron llamados, gustará mi cena» (Lucas 14, 16-24).

Esta parábola ha jugado un papel muy importante en debates teológicos capitales de la iglesia, desde que Agustín de Hipona la utilizara. También estuvo presente en el debate entre Bartolomé de Las Casas y Ginés de Sepúlveda. Para Jerónimo de Mendieta el anfitrión de la parábola es Cristo, la cena es el banquete de la felicidad eterna en el cielo y las tres invitaciones a los convidados representan los diferentes métodos de convertir a los judíos, musulmanes y gentiles a la cristiandad:

«La hora de la cena es el fin del mundo. La conversión de los tres grupos significa que el Juicio Final va a llegar pronto (...) Las palabras de Mendieta reafirman la creencia popular medieval de que Dios había creado al hombre para

comprender la mentalidad de Mendieta. El método de la prueba por analogía fue muy popular en la Edad Media y se basaba en la convicción de que las Sagradas Escrituras contenían el máximo conocimiento que los hombres podían alcanzar. Su comprensión suponía todo un sistema complejo de interpretación, para llegar al fondo de los misterios divinos. Entre los sentidos de la Biblia debían distinguirse, por lo menos, el *literal* o *histórico*, el *sentido característico*, que abarcaba el *sentido típico* y el *antitipo*, que era «una verdad para ser creída (alegórica), una gracia esperada (anagónica) o una virtud para ser practicada (tropológica)», *op. cit.*, pp. 17-18. La interpretación de la Biblia no era pues una tarea fácil, y el sentido literal era apenas uno, y no el más importante, de los que tenían las Sagradas Escrituras.

henchir los lugares despoblados del Paraíso después de la expulsión de los ángeles caídos. El pecado original había frustrado esa intención. El sacrificio de Cristo había hecho posible reanudar esa tarea³⁰.

La exégesis de Mendieta sigue muy de cerca a la de Nicolás de Lyra. Para Mendieta los métodos de conversión de los distintos grupos religiosos no cristianos estaban en relación directa con la distancia que ellos tenían con la Jerusalén histórica. La cercanía de los judíos con la ciudad santa, por ejemplo, suponía un conocimiento relativo de las Escrituras entre esas gentes. Los gentiles (es decir, los indios) no conocían nada sobre ellas; era justificable utilizar un grado relativo de coerción, para acabar con la idolatría y abrir el camino a su conversión al cristianismo. Es claro que en esta cuestión Mendieta seguía el pensamiento de su maestro Motolinía. Igualmente, para Jerónimo de Mendieta, Cortés tenía la dimensión histórica de un héroe: primero, por haber abierto con la espada -a través de la conquista del imperio azteca- el camino a la evangelización de millones de indios; segundo, al vencerse a sí mismo y postrarse de hinojos frente a los doce franciscanos llegados a evangelizar a los nativos de Nueva España en 1524. La imagen de Hernán Cortés como el Moisés de las Indias era común a muchos franciscanos, entre ellos Motolinía. Y, paradójicamente, puesto que se les puede considerar proindígenas, los acercaba a la posición del más grande defensor del colonialismo, Ginés de Sepúlveda, alejándolos radicalmente de la de Bartolomé de Las Casas, quien consideraba que el único medio legítimo de convertir a los indios era a través del amor, excluyendo completamente la coerción³¹. La legitimidad del uso de la fuerza

³⁰ *Ibid.*, pp. 18-19.

³¹ Bartolomé de Las Casas, *Del único modo de atraer a todos los pueblos a la verdadera religión*, Fondo de Cultura Económica, México, 1975.

contra los indios era justificada por Mendieta basándose en la función providencial que Dios había otorgado a los españoles:

«De acuerdo con Mendieta, la raza española bajo la dirección de sus 'benditos reyes' había sido escogida para llevar a cabo la conversión final de judíos, musulmanes y gentiles (quienes, con los cristianos, constituyen todas las razas de la humanidad), acontecimiento que anuncia el próximo fin del mundo. Dios había elevado a España sobre todos los reinos de la tierra y El había designado a los españoles como su nuevo pueblo elegido, según Mendieta. La imagen de una nueva Israel había deslumbrado a menudo a aquellos que, en períodos de crisis, se habían visto obligados a jugar un papel especial para conformar los acontecimientos de ese momento. Los reyes carolingios del siglo VIII y los ingleses bajo Cromwell, por ejemplo, se convencieron de que eran pueblos elegidos por Dios, destinados a ejecutar el plan de la Providencia. Que esta imagen atrajera a los españoles del XVI, es comprensible. Pocos contemporáneos explotaron alguna vez de manera tan sistemática las potencialidades de esta metáfora popular como lo hizo Mendieta»³².

Para Mendieta los indios venían a constituir una raza caracterizada por su inocencia y ausencia de maldad. Eran tan distintos de las demás razas que, como escribió

³² Phelan, *op. cit.*, p. 23. Una variación de esta figura fue la debida a Martín Fernández de Enciso, quien opinaba que Dios había otorgado las Indias a España de la misma manera en que entregó la tierra prometida a los judíos. La importancia de esta interpretación radica en que fue el fundamento ideológico del tristemente célebre *Requerimiento* que se leía a los indios para conminarlos a aceptar la verdadera fe antes de proceder contra ellos por la violencia: el *Requerimiento* le fue leído a Atahualpa en la plaza de Cajamarca el 16 de noviembre de 1532. Fernández de Enciso fue coautor del *Requerimiento*.

en 1562, «si no aceptara él como artículo de fe la doctrina de que todos los hombres descendían de Adán y Eva, creería que los indios pertenecían a una especie totalmente diferente»³³. En su *Historia eclesiástica indiana* afirmó que eran «de tanta simplicidad y pureza de alma, que no saben pecar; tanto que los confesores con algunos de ellos se hallan más embarazados que con otros grandes pecadores, buscando alguna materia de pecado por donde les puedan dar el beneficio de la absolución»³⁴. Y esto no era por torpeza o desconocimiento de las enseñanzas religiosas, pues los indios sabían dar cuenta de ellas muy juiciosamente cuando se les requería. La imagen que Mendieta tenía de ellos es la que siempre ha sido irresistible para los místicos: la de la *inocencia infantil*. Eran niños de «cera blanda» que los frailes podrían modelar como quisieran. Pero por eso debían ser defendidos de los españoles, tanto colonizadores y autoridades como clero regular. Los españoles eran «ballenatos» que devorarían a los indios, que eran como pequeños peces: «sardinias». Por eso era necesario que vivieran separados. Los indios debían vivir acompañados únicamente con los sacerdotes misioneros. Sus cualidades convertían a los indios en *genium angelicum*, los más cercanos herederos del reino de los cielos.

Esta idea retoma un tema muy importante para los frailes mendicantes para quienes fue deslumbrante descubrir en América hombres que parecían carecer del instinto de propiedad y la compulsión por la adquisición de los bienes materiales. Esto los colocaba muy por encima de los europeos. «El programa de los mendicantes estaba asimismo alentado por la convicción de que después de trescientos años de frustración en Europa, los indios representaban la oportunidad única de que los frailes pudieran aplicar, en gran escala, la doctrina de la pobreza evangélica. No es extraño por tanto que un místico como

³³ *Ibid.*, pp. 90-91.

³⁴ *Loc. cit.*

Mendieta pensara que era posible y practicable erigir un paraíso terrestre en América»³⁵.

El culto a la pobreza evangélica de los franciscanos observantes alcanzó expresión, inclusive, en la arquitectura eclesiástica novohispánica, donde la sobria iglesia de una sola nave reemplazó a las de naves cruciformes o de múltiples naves características de la Europa postconstantina. Pero la naturaleza de los indios no sólo abría la posibilidad de imitar o restaurar la iglesia cristiana primitiva. *La iglesia indiana era la iglesia primitiva*. Mendieta consideraba que, si la iglesia apostólica terminó en el Viejo Mundo con la conversión del emperador Constantino, en el Nuevo Mundo había comenzado con la llegada de los misioneros españoles que portaban el Evangelio. La concepción que él tenía de la iglesia primitiva era unitaria, puesto que ella era la correspondiente a la conversión inicial de todas las razas y las gentes del mundo. Pero esta concepción exaltaba no sólo el papel de los indios en la historia de la humanidad; lo hacía en igual, o inclusive en mayor medida, en relación a los misioneros mendicantes que les llevaban la luz del Evangelio. Pudiéndoseles comparar con los apóstoles originales, ellos debían tener absoluta libertad para escoger los métodos de convertir a sus fieles a la religión verdadera; debían gozar de «libertad evangélica». Así justificó el uso de la coerción para abrir el camino a la conversión de los gentiles, contra el precedente histórico de la verdadera iglesia primitiva³⁶.

Puede parecer extraño que se requiriera la coerción contra los indios puesto que Mendieta consideraba que eran superiores a los europeos, pero es que su superioridad era tal en lo correspondiente a las cosas del otro mundo, no en las de la vida presente. En las cosas terrenas eran abiertamente inferiores; una especie de «niños crecidos» que no podían hacerse cargo de sí mismos: *criaturas*. España tenía la obligación de orga-

³⁵ *Ibid.*, p. 76.

³⁶ *Ibid.*, pp. 80-81.

nizar su manera de vivir, de tal manera que se asegurara la salvación de sus almas. Esta tarea competía, en primer lugar, al Rey-mesías sobre cuya conciencia recaía la responsabilidad de la salvación de las ánimas de millones de indígenas que Dios había puesto bajo su responsabilidad. Y en segundo lugar -sin duda no por importancia-, a los frailes que los conducirían a la salvación.

También Ginés de Sepúlveda, el más importante teórico del colonialismo español, consideraba a los indios americanos como *criaturas* sin juicio, incapaces de gobernarse a sí mismas y que los españoles tenían que tomar bajo su tutela por responsabilidad. Pero mientras que para éste que los indios fueran «como niños» era una prueba de su inferioridad, para Mendieta tal inferioridad era sólo en las cosas de este mundo: los indios eran abiertamente superiores a los europeos en relación a la posibilidad de alcanzar la salvación. Ciertamente ellos no estaban en condiciones de gobernarse a sí mismos, pero esto no justificaba su sometimiento, dominio y explotación, como sostenía Sepúlveda. Su alternativa era que los indios construyeran la *Ciudad celestial* en las Indias, bajo la paternal conducción de los frailes franciscanos. Su reino milenario tendría como ciudadanos a los indios y los franciscanos observantes, quienes mejor los conocían y por eso podían conducirlos en el camino de la perfección. Pero los indios no debían recibir el estado sacerdotal. Sorprende a primera vista que Mendieta los excluyera de las dignidades sacerdotales.

Como lo señala Phelan, el empleo de los términos «padre» (usado por Mendieta) y «guardián» (empleado por Sepúlveda), para designar la relación que debían establecer los españoles con los indios americanos, marca el abismo existente entre los proyectos políticos de los dos pensadores, a pesar de que ambos partían de la base común de considerar a los indios inferiores con relación a los españoles³⁷. Para sustentar su posición, Mendieta tuvo que forzar la realidad asegurando que los indígenas

³⁷ *Ibid.*, pp. 90-101.

eran más aficionados a los misioneros franciscanos que a sus propios padres, a pesar de que al momento de escribir su *Historia eclesiástica indiana* ya se habían acumulado numerosas quejas de los indígenas contra los abusos de los franciscanos. Esto remite a los diversos frentes en los que el milenarista franciscano tenía que luchar: por una parte, contra las autoridades seculares (sus diatribas contra los funcionarios de las Audiencias son particularmente violentas), por otra, contra las ramas conventuales de las órdenes religiosas, tan deslumbradas por el poder, el lujo y la opulencia y tan alejadas del espíritu apostólico místico característico de la rama de los franciscanos observantes, a la que él pertenecía.

El proyecto de construcción de la *Ciudad celestial* en las Indias recogía un viejo tema de la prédica joaquinista: el de la tercera edad de la humanidad -el tiempo del Espíritu Santo- en la que los hombres alcanzarían la perfección espiritual, llegando al estado angélico, es decir, sin pecado. La construcción del milenio ya no era posible en Europa, corrompida por Mammon, el ídolo del oro. La propia iglesia había sido corrompida por la sed de bienes materiales. Pero la posibilidad de la construcción de la *Ciudad celestial* estaba abierta en las Indias. Los símiles a los que recurre Mendieta para hablar de la iglesia de las Indias no se refieren a Roma y la iglesia postconstantina sino a la iglesia primitiva. No se trataba de restaurarla: la iglesia de las Indias era la iglesia primitiva. El milenio de los franciscanos en el Nuevo Mundo era opuesto no sólo al mundo seglar, víctima de las maquinaciones del Maligno, el Mammón de la codicia del oro, sino también al mundo de la iglesia oficial postconstantina.

Según el tema de las tres edades de la humanidad de Joaquín de Fiore, la Edad del Espíritu Santo, la del reino de Dios en la tierra, correspondía a la de los monjes, los seres espirituales. La capacidad de los indios para vivir y sentir el cristianismo, su capacidad de recibir el reino de Dios «como un niño», que les abriría las puertas del cielo (Marcos 10, 15) los hacía potenciales

ciudadanos de la ciudad del milenio. Por eso es que Mendieta excluía a los indígenas del sacerdocio. «Según su esquema místico, la ordenación sacerdotal sería superflua para los naturales. Su pureza espontánea en la fe y su inocencia infantil los conduciría sin el beneficio del sacramento de la ordenación a una perfección nunca alcanzada antes por raza alguna en la tierra³⁸. Como Phelan apunta certeramente, en la concepción de Mendieta están contenidos en germen dos temas recurrentes que marcarían la relación de Europa con América durante los siglos siguientes. En primer lugar, el de América como espacio de realización de los proyectos políticos que en Europa ya no son viables por el peso de la civilización y sus taras. En segundo lugar, sin duda derivado del anterior, el tema del «buen salvaje» que se identifica con la obra de Rousseau. Ambas ideas, cuya génesis es atribuida por lo general a la Ilustración, tienen un origen bastante anterior.

La caracterización del milenarismo de Mendieta plantea algunas dificultades. Las corrientes milenaristas bordearon continuamente la frontera de lo que la iglesia podía admitir como parte de la ortodoxia teológica, deslizándose hacia la herejía abierta. El propio Joaquín de Fiore se movió permanentemente en esa tierra de nadie. La obra mayor de Mendieta contiene proposiciones sumamente atrevidas, pero que no abandonan la ortodoxia. Phelan lo caracteriza como «milenarismo elitista», por contraposición con el «milenarismo revolucionario». Su condena de la jerarquía eclesiástica, de la Audiencia y las otras «bestias negras» a las que enfrentaba su concepción mística fueron, sin embargo, suficientes para que las autoridades españolas le impidieran publicar su obra. La *Historia eclesiástica indiana* vio la luz recién a fines del siglo XIX.

Debe prestarse también atención a algunas cartas, sobre todo la dirigida al rey Felipe II, donde la violencia de su crítica contra las autoridades seculares y las órdenes

³⁸ Ibid., p. 99.

religiosas alcanza alturas sorprendentes. Algo semejante sucede con su denuncia de la condición a la que los conquistadores tenían sometidos a los indios americanos. Este tono, tan atrevido para dirigirse al rey de España, se explica porque la comunicación de Mendieta tenía como justificación «aliviar la conciencia del rey». Viviendo el monarca en España no tenía cómo saber qué sucedía en el Nuevo Mundo. Felipe II es un ciego que requiere de la vista de quienes moran y luchan en las Indias, para que le informen sobre la verdad de lo que acontece en sus reinos. Pero él no puede confiar en las autoridades seculares, ni en las órdenes religiosas, que tergiversan la verdad en función de sus intereses. Debe apoyarse exclusivamente en lo que le dicen los integrantes de las órdenes mendicantes, los únicos que comparten con él la misma preocupación suprema: la salvación de los millones de almas que Dios le encomendara para que él las conduzca por el buen camino.

Porque el rey de España está revestido para Jerónimo de Mendieta de los atributos de un monarca mesiánico, en la misma tradición europea que hizo de Carlomagno un rey-mesías y de los franceses el pueblo elegido, y algo similar de Federico II y los alemanes. Dentro de esta línea, los Reyes Católicos son convertidos en reyes-mesías, Cristóbal Colón -que para Las Casas alcanza la dimensión de un héroe dentro de la tradición clásica latina- apenas juega el papel de un precursor. El verdadero héroe de la conquista de las Indias es Hernán Cortés, convertido por la pluma de Mendieta en el Moisés de las Indias, que viene a salvar a los judíos (los indios) que viven su cautiverio de Egipto bajo la planta del Faraón, encarnado en la idolatría. Gracias al celo del gran capitán Cortés, la misericordia del rey-mesías Carlos V y el celo de los doce misioneros franciscanos que llegaron a México el año 1524, los indios son salvados de la perdición y recuperados para la vida eterna.

En esa línea, un conjunto de acontecimientos adquieren un sentido, proporcionado por la escatología milenarista que subyace al descubrimiento de América:

el año del nacimiento de Cortés (1485) fue el mismo de la finalización de la construcción del templo a Huitzili-pochtli, cuando se ofrendaron en sacrificio 80,000 niños a la divinidad. Tanta sangre inocente clamaba al cielo y Dios dispuso el nacimiento simultáneo del libertador de los judíos cautivos, es decir, los indios sometidos a la idolatría: lo sucedido «sería bastante para que Dios dijese: Vi la aflicción de este miserable pueblo; y también para enviar en su nombre quien tanto mal remediase, como a otro Moisés a Egipto»³⁹. Poco importa que después se comprobara que las fechas con las que Mendieta se movía eran erróneas (la fecha de conclusión del templo se estima que corresponde al año 1488 y el número de sacrificados en 20,000): el sentido de las mismas debe ser leído desde la lógica de la exégesis medieval de las Sagradas Escrituras, para la cual las analogías tenían calidad de prueba. De allí que Mendieta se esforzara por establecer paralelos entre Cortés y Moisés, la idolatría y el cautiverio de Egipto y la liberación de los judíos (los indios) y su conducción por Moisés a la tierra prometida que era, naturalmente, la iglesia.

También se establece un paralelo entre la conquista del imperio azteca por Cortés y la Reforma de Lutero. Lo que uno destruye en Europa, el otro construye en América, por una especie de ley de compensación.

Pero el tema capital que subyace tras las elaboraciones de Mendieta, sin el cual lo demás carece de sentido, es el de la inminencia del fin del mundo:

«Sólo cuando se comprende la cita 'el Nuevo Mundo equivale al fin del mundo' puede arrojarse alguna luz sobre los orígenes de uno de los mitos más celebrados del Nuevo Mundo, el de que los indios eran descendientes de una de las diez tribus perdidas de Israel. Durante la Edad Media, y un poco después, se creía que diez de las doce tribus

³⁹ *Ibid.*, p. 50.

de Israel no habían regresado del exilio en Asiria. Un gran número de profecías se referían al retorno de 'Israel' a Tierra Santa. De acuerdo con el Apocalipsis (7: 4-9), las tribus perdidas iban a reaparecer el día del Juicio Final»⁴⁰.

Una de las profecías más difundidas indicaba como una de las señales inconfundibles de la inminencia de la segunda venida del Mesías a la tierra la aparición de las tribus perdidas de Israel y la conversión de los gentiles a la verdadera religión. La vocación universalista de la iglesia cristiana adquirió una nueva dimensión con el descubrimiento de América y el conocimiento de ese extraño «otro» que era el indio americano. Marcel Bataillon ha llamado la atención sobre la memoria presentada en 1561 por Juan de Avila al Concilio de Trento en que establecía una correlación entre la avaricia insaciable de los conquistadores por el oro y el no menos tenaz impulso de los evangelizadores que los seguían. La clave de ese doble proceso era «una misteriosa aceleración de la venida del Anticristo». La conversión del Nuevo Mundo «fue considerada por algunos como clara señal del fin del mundo»⁴¹.

Era necesario insertar a los indios en la historia universal -contenida, claro está, en la Biblia- y esto planteaba algunas preguntas cruciales: ¿Eran éstos descendientes de Adán y Eva, o se trataba de una especie desconocida? ¿Si descendían de Adán y Eva, y por lo tanto pertenecían al linaje humano, de que rama de la humanidad descendían?⁴² Fue a esta pregunta que respondió Mendieta con la afirmación de que provenían de una de las tribus perdidas de Israel. Similar opinión

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 42-43.

⁴¹ Marcel Bataillon, «Evangelisme et millénarisme au Nouveau Monde», en *Courants religieux et humanisme*, CNRS, París, 1959, p. 27.

⁴² Felipe Guamán Poma de Ayala tuvo que recurrir a esta demostración para reivindicar el carácter humano de los indios: «De los hijos de Noé, destos dichos hijos de Noé, uno de ellos trajo Dios a

compartieron los cronistas Diego Durán⁴³, Alvarez de Obregón, y unos siglos después, Antonio de León Pinelo, en el Perú, y algunos teólogos de Nueva Inglaterra (Estados Unidos) como John Eliot, Roger Williams y los Mather. El último eco de este tema se encuentra en el *Libro del Mormón*, supuestamente escrito por el último representante de las tribus perdidas, que habían sido exterminadas por los lamanitas norteamericanos⁴⁴.

Para desgracia de Mendieta, cuando él escribió su obra, José de Acosta, el brillante cronista jesuita, autor de la *Historia natural y moral de las Indias*, había hecho una aplastante demostración racional de la inconsistencia de la tesis del origen judaico de los indios⁴⁵. A ella respondió Mendieta sugiriendo el origen hebraico del vago conocimiento que los indios tenían del Diluvio Universal y la idea del salvador prometido (encarnado en el dios Quetzalcóatl). Los indios de Nueva España, por otra parte, descendían no de los judíos del Antiguo Testamento desterrados por los asirios, sino de algunos fugitivos de la destrucción del templo de Jerusalén por Vespaciano y Tito en el año 71 d.C. Sus largas peregrinaciones por el mundo habrían provocado el olvido de la circuncisión, el alfabeto y la «avaricia» de sus ancestros. Pero no eran las razones racionales sino las místicas las que justificaban por sobre todo su creencia:

las Yndias; otros dizen que salió del mismo Adán», Felipe Guamán Poma de Ayala, *El primer nueva corónica y buen gobierno*, Edición crítica de John V. Murra y Rolena Adorno, Siglo XXI Editores - Instituto de Estudios Peruanos, vol. I, México, 1980, p. 18.

⁴³ Diego Durán, *Historia de las Indias de Nueva España y islas de tierra firme*. La defensa más sistemática de esta tesis se debe a Gregorio García, *Origen de los indios de el Nuevo Mundo*, Valencia, 1607. Durán era autor de otra popular teoría con la que discrepaban Mendieta y Bartolomé de Las Casas: que la conquista española era el castigo de Dios contra los indios, realización de la promesa de muchos castigos contra las diez tribus de Israel para purgar sus pecados.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 45.

⁴⁵ Esta demostración la analizamos más adelante.

«¿Y quien sabe si estamos tan cerca del fin del mundo, que en éstos se hayan verificado las profecías que rezan haberse de convertir los judíos en aquel tiempo? Porque si éstos (vienen de judíos) ya los hemos cumplido; pero de esotros bachilleres del viejo mundo, ya poca confianza tengo que se han de convertir, si Dios milagrosamente no los convierte» (el énfasis es mío)⁴⁶.

Pero la demolición del mito judaico-americano por Acosta -realizada siete años antes de la redacción de la obra de Mendieta- era un obstáculo para la credibilidad de sus argumentos. El lo salvó convirtiendo, en el capítulo final de su obra, a sus indios en judíos más místicos que biológicos. Trató de fundamentar etimológicamente su tesis recurriendo a san Jerónimo, que afirmaba que «Israel» significaba *cerens Deus* (mirando a Dios). El entusiasmo de los indios por la palabra revelada los capacitaba para «usurpar el nombre del pueblo de Israel». Más allá de lo inconsistente de sus argumentos racionales, Phelan considera fundamental subrayar «la raíz profunda de su impulso místico al identificar a los indios con los judíos y al convertir a la comunidad indiana en una nueva Jerusalén. *La conciencia judaica ha sido siempre una característica del pensamiento cristiano apocalíptico*» (el énfasis es mío)⁴⁷.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 44.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 148. J. Lafaye cita el estudio de André Neher sobre David Reubeni, «el portaestandarte de las *Diez Tribus*» y su encuentro con Salomón Molko, «el símbolo de los marranos», a propósito de lo que Neher denomina «las recaídas esenciales del descubrimiento del Nuevo Mundo en la conciencia judía en el siglo XVI». Lafaye llama la atención sobre el hecho de que M. Bataillon había encontrado ya a «los supuestos descendientes de los sobrevivientes de la diáspora de tiempos del rey Salmanasar» en América en su sugestivo estudio sobre la herejía del dominico Francisco de la Cruz y su milenio limeño. Analizaremos este último tema páginas más adelante. André Neher, *David Gans (1541-1613), Disciple du Marahal de Prague assistant de Tycho Brahe et Jean Kepler*, citado en Jacques Lafaye, *Mesías, cruzadas, utopías. El judeo-cristianismo en las sociedades ibéricas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988, p. 159.

Al obento A lo largo de la redacción de su obra Jerónimo de Mendieta fue transformándose, a medida que las calamidades llovían sobre la población aborigen y la caída demográfica se hacía catastrófica. Del optimismo milenarista fue pasando progresivamente al pesimismo apocalíptico, que le llevó a predecir el exterminio total de los indios, no como castigo de sus idolatrías y sus pecados contra Dios, como sostenían otros cronistas, sino como castigo a los españoles, que verían arruinarse definitivamente su reino cuando terminaran de perder la valiosa mano de obra indígena. El «milenarismo elitista» de Mendieta no contenía un programa revolucionario de subversión de la realidad colonial. El confiaba en que el rey-mesías de España tendría que optar finalmente por la construcción de la *Ciudad terrena* europea o la *Ciudad celestial* indiana. Pero la política de Felipe II de recortar sistemáticamente el gran poder del que habían dispuesto las órdenes mendicantes al inicio de la conquista no permitía hacerse grandes ilusiones. Phelan sospecha que al final Mendieta escribía pensando más en el heredero del trono, Felipe III, transfiriendo a él sus esperanzas mesiánicas.

Las rebeliones en las colonias, el levantamiento de los moriscos, las incursiones de los corsarios ingleses y el empobrecimiento de España, a pesar del flujo ininterrumpido de la plata americana, eran augurios de males mayores. Las dificultades para acabar con los herejes en Europa y para convertir a los chinos eran signos que anunciaban que Dios se había vuelto contra su pueblo escogido del Nuevo Testamento. La inhumanidad de los conquistadores para con los indios americanos había convertido a España en un instrumento indigno para la ejecución de la voluntad divina. Mendieta se compara al final de su obra con Jeremías, lamentándose sobre la Jerusalén devastada:

«Gran mal y mal de los males, que son sin número, y no se pueden relatar, y todos ellos proceden de haber dado entrada a la fiera bestia

de la codicia, que ha devastado y exterminado la viña, haciéndose adorar (como la bestia del Apocalipsis) por universal señora, por poner los hombres ciegos toda su felicidad y esperanza en el negro dinero, como si no hubiera otro Dios en quién esperar y confiar»⁴⁸.

Tras de su visión desesperada se revela el ambiente de negro pesimismo que acompañaba a la crisis del imperio, que a fines del siglo XVI mostraba ya los síntomas inequívocos de la decadencia que se agudizaría durante los siglos siguientes. La crisis en América proseguía. La caída de la población nativa, exterminada completamente en vastas regiones de las Antillas y llevada a una pavorosa reducción en Mesoamérica y los Andes, no permitía alimentar sueños optimistas. El milenarismo seguía teniendo un vasto terreno abonado en las Indias.

FRANCISCO DE LA CRUZ Y EL MILENIO ANDINO

Pero, sin duda alguna, fue con la figura del dominico Francisco de la Cruz y su sueño milenarista peruano que el tema de los indios descendientes de los judíos alcanzaría su elaboración más acabada. Nuevamente el milenarismo vuelve a hacerse presente, esta vez tras de la conquista del imperio de los incas.

«El año 1577 vio inaugurarse en Lima el proceso inquisitorial de un monje criollo iluminado, fray Francisco de la Cruz, del que fue testigo el padre Acosta. Como Durán, Francisco de la Cruz afirmaba, entre otros pensamientos culpables de

⁴⁸ Phelan, op. cit., p. 150. J. Lafaye ha llamado la atención sobre la importancia que tuvo la imagen de México como la «nueva Jerusalén» en la emergencia de la conciencia criolla durante el siglo XVIII, en un contexto histórico de prosperidad económica y de gran optimismo frente al porvenir; Jacques Lafaye, *Quetzalcóatl y Guadalupe*, Fondo de Cultura Económica, México, 1992, pp. 153-160.

herejía religiosa y política, que los indios del Perú eran los descendientes de las tribus perdidas de Israel»⁴⁹.

Fray Francisco de la Cruz fue quemado en la hoguera en Lima el 13 de abril de 1578, en el segundo Auto de Fe realizado por la Inquisición instalada en el Perú siete años atrás. Su proceso conmovió a la sociedad criolla limeña, pues se trataba de un «presentado en teología, predicador de mucha aceptación, privado del virrey y del arzobispo, y consultor de la Inquisición, fue declarado hereje pertinaz, dogmatizador heresiarca, inventor de una nueva secta, y como tal digno de ser quemado vivo»⁵⁰. Junto con él fueron condenados otros dos importantes dominicos: Fray Pedro de Toro, provincial de Santo Domingo, quien fue administrador del obispado del Cusco en 1565, encarcelado diez años después en Potosí, y que había muerto en prisión, por lo que en el auto de 1578 fue sacado en efigie con sambenito y quemado, según Palma, o «reconciliado», según Marcel Bataillon. El otro dominico condenado fue fray Alonso Gascón, presentado en teología y prior de Quito, quien se delató ante el obispo y por confesar su delito sólo fue condenado a abjuración *de vehementi*, suspensión por un año de sus funciones sacerdotales y seis años de reclusión. Un cuarto sentenciado, que Palma no cita, es el jesuita Luis López, considerado otro de los participantes del movimiento herético.

⁴⁹ Jacques Lafaye, *Mesías, cruzadas y utopías. El judeo-cristianismo en las sociedades ibéricas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988, pp. 107-108.

⁵⁰ Ricardo Palma, «Anales de la Inquisición de Lima», en *Tradiciones Peruanas Completas con siete extensos apéndices y una selección de cartas del autor*, Editorial Aguilar, Madrid, 1961, p. 1212. Palma se consideraba a sí mismo historiador, calidad que no le reconocen los literatos, pero sí historiadores tan prestigiosos como Raúl Porras Barrenechea, Rubén Vargas Ugarte y Alberto Flores Galindo. Véase Alberto Flores Galindo, *Aristocracia y plebe. Lima 1760-1830*, Mosca Azul Editores, Lima, 1984, p. 180-184.

Entre las opiniones que Francisco de la Cruz sostuvo durante su proceso inquisitorial, que abarcó más de mil setecientas páginas y setenta dedicadas a la sentencia, figuraban que la iglesia de Roma era simoníaca y había caído en abominación, que el arzobispo de Lima debía ser el Sumo Pontífice, y que los inquisidores eran Anás y Caifás⁵¹. Pero no eran las declaraciones heréticas lo que más alarmó a los inquisidores -y al mismísimo virrey- sino las implicancias políticas que presentaba el movimiento que fray Francisco predicaba desde el púlpito. Sus vaticinios decían que la iglesia de Europa perecería ahogada por la victoria turca; que los indios del Perú eran el pueblo elegido guardado en reserva para el Milenio, cuyo teatro sería América; que él mismo era el profeta de la nueva cristiandad y se convertiría en Papa-rey.

Adicionalmente, su principal acusador denunció que los tres dominicos y el jesuita implicados en el movimiento de los «angelistas» (como se les conocía) se habían dividido en puntos estratégicos para levantar el virreinato: Fray Francisco de la Cruz en Lima, Luis López en Cusco, fray Pedro de Toro en Potosí y fray Alonso Gasco en Quito. Pero no se trata de un complot para provocar un levantamiento indígena. «Si los agitados misioneros dan que hablar en cuanto confesores en Lima, no es porque nieguen la absolución a los encomenderos y magistrados, sino porque 'solicitan' y seducen a sus hijas de confesión»⁵².

Antes de llegar a las Indias en 1561, fray Francisco fue discípulo de Carranza, Meneses y también de Bartolomé de Las Casas en el colegio dominico de San Gregorio de Valladolid, el mejor y más importante de la orden, donde los dos primeros jugaron roles muy importantes como ideólogos, mientras que Las Casas convirtió al colegio en su cuartel general, como procurador

⁵¹ *Ibid.*, p. 1213.

⁵² Marcel Bataillon, «Las 'doce dudas' peruanas resueltas por Las Casas», en: *Estudios sobre Bartolomé de Las Casas*, Ediciones Península, Barcelona, 1976, p. 306.

de los indios. Fray Bartolomé Carranza llegó a ser arzobispo de Toledo y pasó después dieciséis años en prisión acusado de luterano, aunque en realidad se trataba de un *iluminado*, ferviente seguidor de Erasmo de Rotterdam. Era similar el caso de fray Felipe de Meneses, regente del colegio, discípulo y amigo de Carranza, que en 1554 publicó su *Luz del alma*, libro que Francisco de la Cruz señalaría como una de las fuentes de su sistema profético, conjuntamente con los vaticinios apocalípticos de Bartolomé de Las Casas que anunciaban la destrucción de España como castigo por «la destrucción de las Indias»⁵³.

A raíz de la detención de fray Bartolomé Carranza, Francisco de la Cruz pasó por una crisis y pensó retirarse de la orden dominica, pero finalmente optó por embarcarse para las Indias, buscando un lugar donde no hubieran herejías y por ende los dominicos no fueran vistos como sospechosos. El viaje lo realizó en compañía de un entrañable compañero de Las Casas, el dominico Domingo de Santo Tomás, quien acababa de imprimir su *Grammatica* y el *Lexicon* de la «lengua general del Perú». Se sospecha que ésta es la fuente de la que sacaría los argumentos, frecuentemente esgrimidos durante los siete años que permaneció en las mazmorras de la Inquisición limeña, de semejanzas entre el quechua y el hebreo, lenguas que él no hablaba, como pruebas del origen judío de los indios americanos. En los diez años previos a su detención, de la Cruz fue profesor y predicador en Lima y luego cura doctrinero en el pequeño pueblo indígena de Pomata, a orillas del lago Titicaca. Según se desprende de los textos de su juicio, allí relacionó algunas costumbres y el traje de los indios con los de los hebreos de la Biblia, llegando a la conclusión de que, tras la humilde condición de un pueblo vencido y colo-

⁵³ Para un análisis del contenido de la doctrina de los *iluminados* y la significación de su movimiento en la reforma religiosa española véase Marcel Bataillon, *Erasmo y España*, Fondo de Cultura Económica, México, 1982, pp. 515-548.

nizado, se escondía un glorioso porvenir, al que accederían como «reliquia Israel». Fray Francisco terminó profetizando el fin de la cristiandad en el Viejo Mundo, que sería arrollada por la victoria de los turcos. Se salvarían unos pocos predestinados que pasarían al Nuevo Mundo, donde Dios preparaba la nueva sede a su Iglesia, «a la cual le daría un milenario glorioso en América, atando al demonio por mil años. El paso de la Iglesia a las Indias era hora decisiva de la fase final del mundo, que, iniciada con la encarnación de Cristo, acabaría con el Juicio»⁵⁴.

La idea de los indios americanos como descendientes de la tribu perdida de Israel puede parecer peregrina, pero ya vimos que en México la defendió fray Diego Durán, un ilustre misionero dominico. Aún en 1830 ella aparece como artículo de fe para Joseph Smith, profeta anglosajón de la secta de los mormones.

También fray Francisco conoció en Pomata de las «idolatrías» de los indios. Llegó entonces a la conclusión de que, por olvidar al Dios verdadero, éste había obliterado en ellos las virtudes varoniles, así como el uso de la escritura, dejando que cayesen en la idolatría, retro trayéndolos a un estado de niñez en que apenas podían pecar mortalmente. La misma figura de la «inocencia infantil» que en México deslumbrara a Jerónimo de Mendieta. De ahí se derivaba que había que tratarlos como niños, lo cual suponía ganarlos de la idolatría a la verdadera religión con cierta tolerancia, no tratando de extirpar violentamente los ritos que parecían idolátricos; dejarles cantar y bailar sus «taquies» poniéndoles letras cristianas en quechua; no imponerles la confesión auricular (esto no sólo por la violencia que podía representar contra los indios sino por ser para los doctrineros ocasión de pecar con las indias de su feligresía); así como no imponerles el Credo pues más importaba exigirles la fe implícita en las verdades del cristianismo que imponerles una simple adhesión verbal. Estos argumentos,

⁵⁴ *Ibid.*, p. 358.

proclamados desde el púlpito. escandalizaron a la clerecía limeña.

Pero el carácter infantil de los indios tenía otra implicancia muy importante. Puesto que era necesario tratarlos como a niños era lícito recurrir a medidas severas para encaminarlos a la verdadera religión. El argumento de fray Bartolomé de Las Casas de la ilegitimidad de la guerra contra los gentiles no procedía con los indios, pues éstos, siendo el pueblo elegido, eran infieles a los que había que devolver a la comunidad de fieles. Por tanto, era legítima la conquista por la fuerza, como una forma expeditiva de tratar con esos infantes llamados a constituir la nueva Iglesia⁵⁵. Las semejanzas doctrinarias entre la herejía limeña y el ideario milenarista novohispánico de Mendieta son pues notables, pero mientras el segundo no había salido de la ortodoxia, el primero habría de morir en la hoguera.

Este argumento de la licitud del uso de la fuerza contra los indios, sumamente atractivo para los conquistadores y la masa de soldados, iba acompañado por toda una serie de concesiones igualmente atractivas para la sociedad criolla: el carácter perpetuo de las encomiendas de los encomenderos en ejercicio; expediciones militares numerosas contra los indios para evitar, ante la aplastante superioridad de los conquistadores, las carnicerías contra los indios; constitución de estas empresas multitudinarias con españoles humildes y no con hidalgos, que no se contentaban con tan poco como los otros; conquista y encomienda de tipo popular, no aristocrático. Subsiste aquí el sueño lascasiano de la colonización por labradores. La conquista del porvenir fundaría una sociedad sin privilegios duraderos, que apuntaría más bien a la fusión y mestizaje de los indios y los españoles de procedencia humilde. Pero los demás estratos de la sociedad criolla

⁵⁵ Toda esta sección esta basada en el ensayo de Bataillon «La herejía de fray Francisco de la Cruz y la reacción antilascasiana», Marcel Bataillon, *Estudios sobre Bartolomé de las Casas*, Ediciones Península, Barcelona, 1976, pp. 353-367.

verían también realizados sus sueños: matrimonio para los monjes y frailes mal avenidos con el celibato; poligamia para los seglares; paz perpetua para los indios luego de una guerra final en la cual serían aniquilados los violentos. Entonces gobernaría Dios familiarmente a los indios del Perú, entre quienes quería volver a tomarse niño.

La doctrina de fray Francisco de la Cruz le había sido revelada por un ángel que hablaba a través de la boca de una mujer posesa, María Pizarro a la que Bataillon califica de «criollita viciosa». El círculo de frailes que la rodeaba la había exorcizado para librarla de la posesión diabólica. María, ya curada, se había convertido en el vehículo a través del cual Dios empezó a hacer conocer su voluntad entre los miembros del círculo de Francisco de la Cruz. En una época en la que muy pocos dudaban de la realidad de la posesión diabólica, se aceptaba como perfectamente verosímil que en una persona a la que se le hubieran arrojado sus demonios pudiera «incorporarse» o «revestirse» un ángel bueno, que transmitiera los mensajes de Dios a los hombres. En el juicio inquisitorial contra fray Francisco no se puso en discusión si se trataba de una superchería o de los síntomas de una mujer enferma; la cuestión en debate era si el «ángel de María Pizarro» era bueno o malo. Es de recordar que durante las «campañas de extirpación de idolatrías» dirigidas contra los cultos andinos los extirpadores no ponían en duda la afirmación de los indios de que sus *huacas* les hablaban. El problema no residía en que tal cosa sucediera; la cuestión punible radicaba en que ese era el vehículo que utilizaba el demonio para perderlos.

Luego de su prisión, el ángel siguió hablándole a fray Francisco a través de un compañero de celda, el mercedario fray Gaspar, un personaje algo picaresco, hasta que Dios empezó a comunicarse directamente con él. Puede mover a burla la credulidad de la época, pero el profetismo era considerado como un medio fundamental, aunque multiforme y ambiguo, de comunicación de la voluntad divina a los hombres. Que el medio utilizado por el Señor para comunicarse, María Pizarro, no fuera

un modelo de virtud -como tampoco lo era fray Francisco- no tenía a su ojos gran importancia. no menos indignos eran Balaam y su asna cuando Dios manifestó a través de ellos su voluntad en tiempos del rey Balac.

Las noticias del final de la plata de Potosí fueron para fray Francisco -siempre siguiendo los documentos del juicio inquisitorial- el anuncio de que el final se acercaba. El Milenio, durante el cual Dios ataría al demonio, para instaurar su reino kiliástico, tuvo también otra confirmación con la captura de Túpac Amaru I, el último inca de Vilcabamba. Cortándole la cabeza al inca y a sus principales se extinguiría el foco de la idolatría en el Perú y los indios hebreos retornarían a su fe verdadera. Esto no fue dicho por fray Francisco para congraciarse con la Inquisición. El sostuvo que había solicitado la instauración del Tribunal de la Inquisición en el Perú varios años antes de que ésta se instalase, para proceder a castigar a los caciques «dogmatizadores», lo cual está probado documentalmente. Pidió, asimismo, la entrada de los jesuitas, modelos de devoción para un país donde «hay poca mortificación cristiana en todos los estados». Ironía de la historia que Bataillon subraya: fray Francisco de la Cruz fue la víctima más ilustre de la Inquisición y su proceso -conjuntamente con el del jesuita Luis López- revelaría tan poca voluntad de mortificación corporal que su herejía habría de ser resumida diciendo que era muy conforme «a lo que la carne pedía».

Bataillon evita el término «tropicalización» para referirse al caso de fray Francisco por sus connotaciones climáticas y prefiere caracterizar su herejía como «una estupenda utopía criolla»:

«La *vox Dei* que el fraile escucha en las palabras del 'ángel de María Pizarro' o del 'ángel de fray Gaspar', es la *vox populi* de aquella sociedad colonial revelando sus secretas aspiraciones y sublimándolas. La herejía angelista nace en el cuarto de dormir de una mujer posesa, en un ambiente tupido de diablerías, lujurias y picardías.

¿Cómo es posible que se haga profeta de ella una de las figuras más prestigiosas de los dominicos en el Perú? Es que a fray Francisco le han bastado pocos años para criollizarse hasta el tuétano. La solitación de mujeres por los sacerdotes en la confesión era una plaga en España de entonces. En el Perú, si juzgamos por el número de delitos de esa índole confesado por fray Francisco y Luis López en sus procesos, era grande el peligro de ser solicitante o solicitado, tanto por las criollas o mestizas de las ciudades como con las indias de las doctrinas. No sólo prohijando las divagaciones histéricas de María Pizarro se había identificado nuestro dominico con el espíritu y costumbres de aquella sociedad. Llevaba años amancebado con una de sus hijas de confesión, doña Leonor de Valenzuela, joven dama limeña cuyo marido vivía lejos. De sus clandestinos amores había nacido un hijo, Gabrielico, a quien fray Francisco procuró criar ocultando su origen hasta que en el sueño de la nueva cristiandad indiana le señaló al niño un porvenir insigne. Cuando reinase espiritual y temporalmente Francisco, cual David del nuevo pueblo de Israel, se casaría solemnemente con doña Leonor, y a su hijo le correspondería el papel de Salomón de América. No cabía insertarse más audazmente en la sociedad criolla a la cual el profeta reservaba el privilegio de clase dirigente de la cristiandad americana⁵⁶.

Así adquirirían sentido varios de los artículos de fe de la herejía de fray Francisco. Las confesiones del jesuita Luis López hablan de múltiples «solicitaciones», todas ellas de españolas criollas limeñas. El matrimonio de los curas doctrineros es recomendable por la poca virtud de las mujeres indígenas «que no resisten ni contradicen a la deshonestidad si las llama el que tiene algún

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 365-366.

poder sobre ellas... como... los que doctrinan». La confesión auricular de los indios no sólo es una violencia contra ellos; es un peligro para la virtud siempre amenazada de los doctrineros. No en vano el marqués de Oropeza llegaría de decir que «es lo mismo sacar un fraile de un convento y enviarle a una doctrina como a un caballo de una caballeriza y soltarle con un hato de yeguas»⁵⁷.

¿Pero cuáles fueron las fuentes de las cuales bebió fray Francisco de la Cruz? ¿Qué defendían? ¿Cuál era su significación social? Hemos citado los nombres de algunos de sus maestros dominicos del Colegio San Gregorio de Valladolid: fray Bartolomé de Las Casas, fray Francisco de Carranza y fray Gregorio de Meneses, estos últimos también víctimas de la Inquisición. Como ya hemos señalado, se trataba de *iluminados*, discípulos de Erasmo de Rotterdam, cuya influencia en la formación del pensamiento moderno ha sido exhaustivamente analizada por Marcel Bataillon en su clásica obra *Erasmo y España*. Fray Francisco de la Cruz era también un iluminado, que combinó la herencia del conocimiento clásico antiguo, que Erasmo rescató para la Iglesia, con los dictados e inclusive las compulsiones de la sociedad criolla peruana en la que le tocó vivir, llegando hasta el martirio en la defensa de su fe.

Bataillon legítimamente se pregunta por qué fue precisamente en la España del siglo XVI, bajo la aplastante férula de la Inquisición, la gran enemiga del pensamiento humano, donde prendieron mejor que en cualquier otro país de Europa las enseñanzas de Erasmo, uno de los ms grandes humanistas de la historia, enemigo de los dogmas y los ritos vacíos de contenido. Y su respuesta arroja nueva luz sobre el inadvertido papel de la herencia cultural judía en la formación de la identidad española:

«no se explicaría la contribución española a la renovación cristiana del Renacimiento si se olvi-

⁵⁷ Loc. cit.

dara el legado oriental de la vieja España de las tres religiones. Una de las originalidades étnicas de la historia moderna es la de ser la gran nación occidental que ha asimilado más elementos semíticos (...) A fines del siglo XV el hecho cargado de consecuencias es la reciente cristianización de gran número de elementos judíos que ocupaban un lugar de primer orden en la burguesía comerciante, y que tenía lazos con la aristocracia. La Inquisición se instituye para vigilar la pureza de su catolicismo (...). Pues bien -y en esto no se ha puesto hasta hoy la atención debida-, los cristianos nuevos venidos del judaísmo constituyeron un terreno de elección para las nuevas tendencias morales y místicas que la revolución espiritual del siglo XVI oponía al formalismo ceremonial, y que se encadenaban, pasando por encima de la Edad Media, por encima también de los orígenes cristianos, con la tradición de los Salmos y del profetismo hebreo (...) Toda una porción selecta de clérigos de origen judío estaba luchando ardientemente, con Erasmo, en contra del 'judaísmo' de las ceremonias y predicando la libertad cristiana y el 'dejamiento' a la inspiración divina»⁵⁸.

La acusación dictada contra Francisco de la Cruz, de que sostenía la tesis de que los indios eran una de las tribus perdidas de Israel, tendría importantes implicancias en el diseño de las políticas reales hacia las Indias. Creó las condiciones para la emergencia de una actitud de intolerancia contra los indígenas, que en buena medida constituía una proyección de aquella dirigida contra los judíos. Hasta entonces la corona española había promovido el conocimiento del pasado indígena, pero por una real cédula de Felipe II, del 22 de abril de 1577, se dispuso «no consentir que por ninguna manera, persona

⁵⁸ Marcel Bataillon, *Erasmo y España*, op. cit., p. 803.

alguna escriba cosas que toquen a supersticiones y manera de vivir que estos indios tenían, en ninguna lengua, porque así conviene al servicio de Dios Nuestro Señor y nuestro»⁵⁹.

Posiblemente la más infeliz víctima de este cambio de la política regia con relación a las colonias americanas fue fray Bernardino de Sahagún, el gran misionero franciscano que había dedicado su vida al estudio de la vida religiosa, las costumbres, la literatura y el mundo cultural de los antiguos mexicanos. Su obra fue redactada originalmente en la lengua nahuatl, profusamente ilustrada por los dibujantes nativos y sólo después traducida al castellano. Su obra brindó a la posteridad una posibilidad única para acercarse al mundo mental de los vencidos, pero su autor vería secuestrar y archivar el trabajo de toda su vida debido al edicto de Felipe II. Sahagún murió sin ver su obra publicada. Ella llegaría a la imprenta recién el año 1829⁶⁰.

Como Lafaye señala correctamente, este edicto constituía una extensión a las «historias morales» de los indios del Nuevo Mundo, de las medidas dirigidas una veintena de años antes por la Inquisición de Toledo y la de Valladolid contra «los libros que describen las ceremonias judaicas en la lengua que sea, y los libros escritos en hebreo o en cualquier otro idioma acerca de la ley vieja». Este notable paralelismo se explica por el aparente acuerdo entre indios y judíos, por su probable linaje común, con las graves implicaciones escatológicas que podían derivarse del «descubrimiento» de su identidad⁶¹. De hecho, semejante cambio en la política con relación a los naturales de las Indias constituía un viraje radical en la política seguida por la corona, que hasta entonces había considerado el conocimiento de las ido-

⁵⁹ Jacques Lafaye, *Mesías, cruzadas y utopías...*, op. cit., p. 108.

⁶⁰ Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, vol. I, Alianza Editorial, Madrid, 1988, p. 25.

⁶¹ Jacques Lafaye, op. cit., p. 108.

latrías como un medio auxiliar básico para la evangelización de los indios. Fue dentro de ese espíritu que fray Bernardino de Sahagún justificó su empresa. «La nueva política imponía, por lo contrario, un manto de silencio sobre las ciencias politeístas en la medida en que éstas, apoyándose en el judaísmo, podían dar nacimiento a nuevas herejías, soportes virtuales de un separatismo político siempre amenazador»⁶².

Lafaye atribuye a José de Acosta, sacerdote intelectual muy influyente entre los jesuitas y ligado a la familia real, escribir su *Historia natural y moral de las Indias* por encargo: «una historia ortodoxa -tanto desde el punto de vista político como del religioso- del pasado idólatra de los indios y de las circunstancias de la conquista española». Ella pondría una valla que bloquearía hasta la independencia al germen de la emancipación espiritual que contenían los escritos franciscanos y dominicos, «primeras manifestaciones de una espiritualidad criolla»⁶³.

En el estado de inquietud espiritual que caracterizaba el último cuarto del siglo XVI, la situación de los «cristianos nuevos», judíos conversos, resulta aún más relevante. Con la unidad de España y Portugal en 1580, bajo el reinado de Felipe II, se produjo un importante éxodo de *marranos* hacia el Nuevo Mundo, violando las disposiciones que reservaban a los cristianos viejos el acceso a las Indias Occidentales. La migración criptojudía a América tenía un potencial subversivo muy elevado: «El encadenamiento del temor y de la esperanza profética, que impulsó a los judíos perseguidos por la Inquisición de España hacia el Nuevo Mundo, habría podido tener efectos terribles si se hubiese asociado a la desesperación de los indios, cuyas ideas ancestrales eran extirpadas por

⁶² *Ibid.*, pp. 108-109.

⁶³ *Ibid.*, p. 110. Se ha sostenido el origen judeoconverso de José de Acosta. Si esta tesis fuera cierta, su actitud podría interpretarse como una manera de probar su irreprochable ortodoxia religiosa. Sobre el tema véase Julio Caro Baroja, *Inquisición, brujería y criptojudasmo*, Ed. Ariel, Madrid, 1972, p. 43.

los métodos igualmente aplicados al judaísmo. El trasplante del milenarismo joaquinista -llevado por los pioneros de la evangelización- a la esperanza mesiánica judaica y a la esperanza india del 'retorno de Quetzalcóatl' hubiese provocado, sin duda alguna, sediciones, herejías y secesión, ms seguramente que el rencor de los herederos de los conquistadores»⁶⁴.

Sobre el papel jugado por el padre Acosta, Lafaye señala que éste «en varias ocasiones se esforzó por refutar la hipótesis de una identidad entre los indios del Nuevo Mundo y los 'judíos encubiertos', cuya reaparición y después conversión habían de ser los signos precursores de la consumación de los tiempos»⁶⁵.

¿Pero eran reales todas las acusaciones que se dirigieron contra Francisco de la Cruz? Vidal Abril Castelló, un gran especialista en el tema, cuestiona algunas de las afirmaciones fundamentales de M. Bataillon⁶⁶. Ciertamente sobre el dominico quemado por la Inquisición limeña se acumularon multitud de improperios, calificaciones y descalificaciones: «degenerado moral y heresiarca de astucia diabólica [acusación que compartía el jesuita José de Acosta, quien tuvo una participación cercana en el juicio] (...) traidor y sedicioso, fautor de conjuras y alzamientos contra la Patria, el Rey y la Iglesia (...) loco furioso y mamaco (sic), delirante Papa-Anticristo y Rey-Emperador de sacro-imperios demoníacos, genocidas y pseudoparadisiacos sobre los cinco continentes (...) protervo nigromante de teofanías y teomancias dantescas, fabricante de demonios familiares y forjador de

⁶⁴ Jacques Lafaye, *op. cit.*, p. 112.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 114.

⁶⁶ Vidal Abril Castelló, «Francisco de la Cruz, la utopía las-casista y la contrarreforma virreinal-inquisitorial, Lima 1572-1573», en *Cuadernos de historia de la evangelización en América Latina*, ILALOP, Quito - Centro Bartolomé de Las Casas, Cusco, 1988, pp. 9-67. Abril Castelló ha publicado recientemente el voluminoso expediente completo del proceso inquisitorial contra el fraile herético. Este hecho es de por sí representativo de la importancia que tiene su caso para la comprensión del mundo mental colonial peruano de fines del siglo XVI.

un Dios de bolsillo al *servicio de sus resabios ancestrales* y de sus odios recónditos (...) hombre perdido y sin juicio y abandonado de la mano de Dios» (el énfasis es mío)⁶⁷.

La alusión a los «resabios ancestrales» de Francisco de la Cruz es hondamente sintomática. Esa era la fórmula convencionalmente utilizada durante la época para referirse a antepasados sospechosos de tener «sangre infecta»: judíos o musulmanes. La acusación de judeoconverso le fue sin duda aplicada. La presión pesquisidora del tribunal «implicaba una auténtica autopsia en vivo hasta de los últimos entresijos y raíces de la personalidad, de la intrahistoria e incluso de la prehistoria del encartado». Para descartar las sospechas sobre su linaje, Francisco de la Cruz contestó recurriendo a uno de los trucos utilizados por los de su estirpe contra insidias y acusaciones:

«yo no soy confeso ni por mis antepasados ni por mi persona tengo por que espantarme de calumnias semejantes, y a otros he dicho en confirmación de esto mismo que los perros de mis antepasados tomaban el bando de la inquisición y perseguían a los confesos. ¿Cómo tengo yo que espantarme del nombre de la inquisición? Y esto dije porque a mis hermanos nos decía mi padre que era su tío Antón Gentil el dueño del perro dalava que mordía bravamente a los judíos y no se si también a los confesos, y no a los cristianos, y nos decía cómo éramos caballeros aunque nos tenían por labradores, y nos persuadíamos a que fuésemos buenos y mirásemos por la honra»⁶⁸.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 10.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 15. Como señala el autor, este tipo de textos son valiosos como testimonios «de la atmósfera más que enrarecida en que tenían que moverse, actuar y defenderse individuos, familias y estirpes enteras en la Andalucía del siglo XVI que (por cualquier concepto, especialmente por conexiones de sangre o creencias o de liturgia con moros y judíos, conversos o marranos) ofrecieran algún blanco o flanco de ataque o de sospecha por parte de la inquisición»; *Ibid.*, p. 14.

Que la duda persistió lo prueba el hecho de que el cargo queda entre los que le hizo la Inquisición. Por otra parte, Francisco de la Cruz nombró en el juicio a un cuñado suyo, converso o «confeso», el fraile Pedro Ruiz Molleja, quien fue penitenciado por el santo oficio de Córdoba por una razón semejante a aquélla que lo había llevado a él ante la Inquisición⁶⁹. Aunque ésa no parezca una razón suficiente actualmente, en esa época bastaba y sobraba para la Inquisición.

El balance de Abril Castelló concluye considerando al dominico acusado como una víctima de la Inquisición, que pasó por múltiples y sucesivas conversiones interiores, correspondiendo la quinta a aquélla de la que salió convertido en ese personaje abominado y denigrado cuya imagen pasaría a la posteridad: «Francisco de la Cruz terminó 'pareciendo' y 'siendo' todo lo que refleja [José de] Acosta; pero por obra y gracia de un tribunal tan prevaricador y concusionario como fue el de la inquisición limeña en su fase de actuación durante la época del virrey Toledo»⁷⁰.

Los temores que provocó su caso entre las autoridades civiles y eclesiásticas coloniales deben ponerse en el contexto de la especial coyuntura que atravesaba la sociedad peruana a fines del siglo XVI. Durante las décadas anteriores, las guerras civiles entre los conquistadores habían asolado el virreinato peruano. Se vivía, además, bajo la presión de una temida rebelión general de los indígenas, obsesión que se había agudizado con la amenazadora presencia de los incas rebeldes de Vilcabamba, cuya actuación coincidía con las fechas de la supuesta conjura de Francisco de la Cruz. El asunto parecía grave porque los frailes conjurados combinaban los dos factores que provocaban los más grandes temores: una suma de españoles contumaces, rebeldes y levantiscos, e «indígenas al acecho de la venganza, con la consiguiente restauración del Imperio del Sol en sus

⁶⁹ *Ibid.*, p. 54.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 21.

soberanos y señores multiseculares». A esto se añadía la peligrosidad explosiva que podía tener una conjura que «era la mezcla teológico política de ingredientes heréticos, tanto místico-iluminísticos y de magias ocultas (con el diablo como el gran patrón de la revuelta), como específicamente luteranos»⁷¹.

Abril Castelló ha realizado una cuidadosa reconstrucción del proceso inquisitorial, mostrando cómo fueron evolucionando las posiciones del fraile herético a medida que éste se iba deteriorando física y espiritualmente. La imagen que de él ha recogido la historia corresponde a las fases avanzadas del juicio. Pese a lo que el clérigo afirmó entonces, no había nada que pudiera interpretarse como una amenaza real para el imperio o la iglesia:

«El ultrapapismo imperialista que Francisco de la Cruz exhibió ante los inquisidores (incluso como medida de intimidación por su parte) tenía más de papanatismo trasnochado, impotente e iluso, que de otra cosa. Eran elucubraciones delicuescentes y seniles de un abate y orate que se veía y se sentía al borde del agotamiento físico y mental y del aplastamiento y del hundimiento definitivos en todos los órdenes del pensamiento y de la vida; y que intentaba defenderse contra la nada, tejiendo y destejiendo utopías ucrónicas y oníricas de un mundo feliz atestado de genios y de dioses benéficos, al margen de espacios y de tiempos reales en que ya no vivía realmente ni esperaba (ni quizás podía ya) volver a vivir»⁷².

Para Abril, el virrey Toledo estaba convencido de que había encontrado en este juicio la más palmaria y suprema prueba de algo que temía y había tratado de comprobar documentalmente: la gran conjura secesionista que habían gestado en sus dominios los lascasistas y

⁷¹ *Ibid.*, p. 22.

⁷² *Ibid.*, p. 23

sus secuaces. Para Toledo, Francisco de la Cruz y los frailes que participaban en el complot pretendían hacerse señores y arrebatar al rey el señorío y dominio sobre su reino indiano. La comprensión que Toledo tenía de su papel destaca en un memorial que dirigiera en 1578 al rey, haciendo una relación de sus servicios: «Espero en Nuestro Señor que él dará a Su Majestad su lumbre para entender, celar y proveer *negocio en que tantas almas se pueden enviar al cielo, y donde tanto oro y plata se suele sacar de la tierra*» (el énfasis es del autor)⁷². Francisco de la Cruz sería «a la vez una de las principales víctimas directas de la presión lascasiana de conciencias y una de las más características y significativas réplicas a Las Casas en la historia de las ideas y en la intrahistoria del lascasismo». Traidor al lascasismo rigorista «ideocrático y monolítico» (sobre todo en el punto clave de la condena a la coerción como método de evangelización de los indios) pero fiel a un lascasismo elástico, capaz de ajustarse a la realidad y a las circunstancias cambiantes.

¿Fue realmente la herejía de Francisco de la Cruz una amenaza para la estabilidad del virreinato y la unidad de la iglesia? Por los materiales que Abril Castelló ha analizado tal afirmación no parece verosímil. Pero, para efectos del tema que tratamos, no tiene mayor importancia que la amenaza fuera real o imaginaria. Nos interesa el mundo de las representaciones mentales, los sueños y las pesadillas, las ilusiones y los temores, los anhelos y las angustias sociales, y en este terreno no importa mucho si las cosas ocurrieron objetivamente de ésta o aquella otra manera; si existieron o si fueron imaginarias. La cuestión central es que ellas fueron creídas por sus contemporáneos; *vividas como reales* y ello desencadenó todo un conjunto de procesos sociales y políticos. Si las afirmaciones de Francisco de la Cruz fueron las de un orate o si él fue un mártir -por cierto perdió la razón temporalmente en prisión aunque fue

⁷² *Ibid.*, p. 33.

finalmente lúcido en la defensa de su verdad-, interesa menos que el contenido de sus fantasías. Como afirmara un personaje de Shakespeare sobre el príncipe Hamlet, en las elucubraciones del fraile herético había «un método en su locura». Las fantasías de los cuerdos y los delirios de los alienados se nutren igualmente de la realidad. Independientemente de que las del fraile visionario fueran o no el sustento de un proyecto secesionista, la idea del origen judaico de los indios no fue una ocurrencia accidental de Francisco de la Cruz. Ya vimos que ella fue defendida por varios cronistas destacados antes y después de él.

La idea del origen hebreo de los indios tuvo asimismo una importante fuente de inspiración en el Libro de Esdras, de donde proviene la doctrina del «Resto de Israel»; la porción del pueblo elegido que sobreviviría al castigo de Dios y retornaría renovada del Exilio a la tierra prometida⁷³. El brillante jesuita José de Acosta dedicó una sección de su *Historia natural y moral de la Indias* a refutar esta tesis. Asimismo dedicó un amplio trabajo -nada menos que todo un capítulo de su escrito *De temporibus novisimis*- al caso de Francisco de la Cruz, como ilustración de la soberbia del Anticristo⁷⁴. El balance que Bataillon hace del caso del infeliz dominico y su significado apunta a algunos problemas centrales.

«Para el historiador profano -dice Marcel Bataillon-[Francisco de la Cruz] es un caso de megalomanía en que la audacia del profeta, confiado en su interpretación de la Biblia, se levanta a la sinceridad del mártir. Por lo menos, no era un farsante vulgar, y a pesar de que pasó por un acceso de locura en la cárcel, los inquisidores no le juzgaron por demente. Hasta las postrimerías

⁷³ Ramón Mujica Pinilla, *Angeles apócrifos en la América virreinal*, Fondo de Cultura Económica, México, 1992, pp. 233-234.

⁷⁴ Un dato interesante es que José de Acosta era de origen judeoconverso. Véase Julio Caro Baroja, *op. cit.*, p. 43.

de su largo proceso (estuvo encarcelado más de siete años) pareció abrigar la ilusión de convertir a los inquisidores (...), de persuadirles del grandioso papel que le correspondía en la fundación de la nueva cristiandad indiana. Todavía en el quemadero (así lo describe Acosta, testigo presencial) miraba al cielo esperando que bajara el fuego celestial para aniquilar a sus perseguidores (...) pero subió la llama de la hoguera a consumirle a él»⁷⁵.

¿Cómo distinguir la parte racional del discurso de Francisco de la Cruz de los extravíos de un enajenado mental delirante? ¿Existe acaso un patrón de locura constante a lo largo de la historia al cual pudiera remitirse nuestro juicio o, por el contrario, cada época tiene sus formas particulares de vivir la «sanitud» mental y la enajenación del juicio? La experiencia parece confirmar reiteradamente que es esto último lo que efectivamente sucede. Aspectos del discurso milenarista de Francisco de la Cruz que hoy pueden parecer absolutamente herméticos e incomprensibles no necesariamente tienen que estar dictados por una perturbación de los sentidos: éstos pueden estar en perfecto funcionamiento y dar, sin embargo, una imagen de la realidad que nos parece profundamente extraña, no sólo porque la realidad que hoy percibimos es radicalmente distinta que aquella que vivió el fraile heresiarca, sino porque *la propia manera de percibir la realidad ha cambiado en la historia*.

En su estudio sobre los ángeles apócrifos de Lima virreinal Ramón Mujica Pinilla hace un sugestivo análisis de la angelología de Francisco de la Cruz que resulta aleccionador en relación a la complejidad que puede revestir la percepción de lo real. En él se comprueba que la doctrina angelológica que él cultivaba (cuya importancia puede medirse por el hecho de que 30 de

⁷⁵ Marcel Bataillon, *Estudios sobre Bartolomé...*, op. cit.

sus 160 proposiciones condenadas como heréticas por la Inquisición provenían de esa fuente) eran para Francisco de la Cruz una epistemología: una manera de conocer la realidad. De las diversas maneras que Dios utilizaba para comunicarse con él -por su propia boca, a través de la profecías, moviendo su voluntad, por sueños, etc.- la más importante era la vía «imaginativa», a través de la cual los ángeles entregaban sus mensajes en forma de «retablos» mentales que les eran comunicados al fraile y María Pizarro, cuyo sentido último debía ser descifrado⁷⁶.

Aparte de las fuentes religiosas más o menos heterodoxas de su pensamiento, habían otros veneros más bizarros que alimentaban su discurso profético: la magia renacentista por ejemplo, de la que derivaban los anillos mágicos con nombres de demonios (ángeles) a los que interrogaba sobre asuntos teológicos y políticos y a los que invocaba durante las misas. ¿Simple chifladura? El dato inicial que la Inquisición obtuvo del uso de sortijas con inscripciones con nombres de «demonios» (ángeles) por fray Francisco provino del célebre navegante y cronista Pedro Sarmiento de Gamboa -cuya fama como astrólogo era grande en Europa y de cuyo equilibrio mental nadie dudaría-, a raíz de la lectura de un libro sobre anillos mágicos que el Tribunal del Santo Oficio le censurara. Francisco de la Cruz dijo a Sarmiento de Gamboa que las sortijas con inscripciones astronómicas hechas por artes de astrología no eran cosa de superstición porque «aquellas eran cosas naturales» basadas en «reglas matemáticas»⁷⁷.

Para nuestro tema es menos relevante establecer el grado de cordura de las proposiciones de fray Francisco que el contenido de las mismas: el discurso de la sinrazón se alimenta de las ideas socialmente vigentes en la misma

⁷⁶ Ramón Mujica Pinilla, *op. cit.*, pp. 231-232.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 232. Una muestra de lo encontrados que pueden ser los juicios que suscita la figura del fraile dominico es que Mujica lo considera «el primer gran ideólogo o caudillo que predicó e intentó realizar la 'Independencia' política del Perú», *op. cit.*, p. 233.

medida en que lo hace el discurso de la razón. Y las imágenes que alimentaron las fantasías apocalípticas del dominico penitenciado no eran tan excepcionales como podría pensarse: en el Concilio de Tatra (1602), donde se solicitó la canonización del fundador de la Compañía de Jesús, Ignacio de Loyola fue identificado como el quinto ángel del Apocalipsis, venido a la tierra a luchar contra el ángel caído, Martín Lutero. No hay que extrañarse tampoco de que la fuente en que se apoyara esta tesis fuera el joaquinismo:

«El Abad Ioachim dize, que aquel que estava sentado sobre una nube blanca, semejante al hijo del hombre, fue la Religión que él Profetiza, dando las señas de la Compañia de Jesus, por la gran semejanza que avia de tener con la vida y predicación de Jesu Christo. Otros han dicho, que aquel quinto Angel de que se habla en el capítulo nono, es S. Ignacio y su Religión, lo cual es conforme a la exposición de Santo Tomas, donde dize, que los quatro Angeles del capítulo octavo significan quatro Ordenes de Predicadores, y añade que el quinto Angel es figura de otra Religión de Predicadores que Dios avia de embiar al mundo, quando naciesse otra nueva heregia, lo qual viene muy bien con la interpretación de graves Autores, que por la Estrella que cayo del cielo, y el darle las llaves del abismo, el humo y langostas que della salieron, entienden a Lutero, y su quadrilla, contra quien se oponia el quinto Angel con la trompeta de la predicación»⁷⁸.

La escatología cristiana asumió otra dimensión aún mas relevante en el virreinato peruano con la forja de la «utopía andina», el proyecto social de construcción de una identidad indígena luego del cataclismo que re-

⁷⁸ Iván Eusebio Nieremberg, *Honor Del Gran Patriarca San Ignacio de Loyola, Fundador de la Compañía de Jesús*, Madrid, 1645, citado por Ramón Mujica Pinilla, *op. cit.*, pp. 101-102.

presentó la conquista hispana no sólo en las condiciones materiales de vida de los conquistados, sino en el terreno de las mentalidades. Pero este tema exige por cierto un desarrollo aparte⁷⁹.

EPILOGO

La idea del Milenio ha acompañado los sueños, los anhelos y las fantasías de hombres y mujeres en momentos de crisis, persecuciones y conmociones sociales profundas a lo largo de la historia de la humanidad. Con el correr de los siglos y la secularización de las sociedades europeas su papel fue siendo progresivamente cubierto por la utopía, esa imagen de la sociedad ideal construida por los hombres sobre bases eminentemente seculares. Tal ha sido el derrotero de las sociedades modernas durante los últimos siglos. El milenarismo pareciera haber cumplido su ciclo, debiendo proclamarse el fin de la idea del final de los tiempos.

Sin embargo, ante las nuevas crisis los hombres vuelven los ojos sobre las viejas ideas. La crisis contemporánea del Perú dio lugar a la emergencia de diversas respuestas. Y entre ellas tanto los muy racionales (o racionalizados) proyectos políticos de reforma o revolución, cuanto las propuestas mesiánicas y milenaristas más encendidas. Aparte de la rica cosecha de almas realizada por las iglesias evangélicas de vena apocalíptica, cuyo avance angustia a la jerarquía católica, o de la violencia política de Sendero Luminoso, cuya prédica política tiene un claro tono milenarista, aparecieron otros cultos de los cuales el más sugerente es sin duda el de la Iglesia Israelita del Nuevo Pacto Universal.

⁷⁹ Sobre el tema remitimos a los trabajos de Alberto Flores Galindo, *Buscando un inca. Identidad y utopía en los Andes*, Editorial Horizonte, Lima, 1988 y Manuel Burga, *Nacimiento de una utopía. Muerte y resurrección de los incas*, Instituto de Apoyo Agrario, Lima, 1988.

El líder de la nueva iglesia, el profeta Ezequiel Ataucusi Gamonal, un ex-comerciante originario de la sierra central, fundó la nueva religión motivado por una revelación divina que le anunció la cercanía del fin de los tiempos. Los Nuevos Israelitas que lo siguen suman miles y son hombres y mujeres andinos, predominantemente indígenas, que han emprendido un nuevo género de vida, formando colonias agrícolas en la ceja de selva de la región central peruana. Viven en común, conformando unidades productivas exitosas; usan una vestimenta que imita la de los personajes de las estampas religiosas que ilustran el Antiguo Testamento y se someten a una disciplina colectiva rigurosa, dictada por la convicción de que la hora final del mundo se acerca inexorablemente. Ciertamente si algo no ha faltado en el Perú de la última década han sido los signos que podían leerse como el preludio del apocalipsis. Durante los últimos años el líder de los israelitas andinos ha emprendido una dinámica actividad política y aunque su candidatura a la presidencia de la República en 1990 le deparó apenas un modesto caudal electoral, ha logrado sin embargo integrar representantes al Congreso Constituyente Democrático en las últimas elecciones. Aunque su peso político no debe magnificarse, tampoco puede ser ignorado.

La imagen de los indios israelitas ha vuelto pues a echarse a andar, mezclada con una nueva serie de elementos heterodoxos, hijos de la modernidad, y con el añadido de que la iniciativa proviene esta vez de aquellos que tradicionalmente fueron el objeto de los proyectos que les eran impuestos. Una evaluación desapasionada de su evolución llevaría a la conclusión de que los nuevos israelitas están condenados a la marginalidad. Pero su existencia interesa como un signo de los tiempos. Signo de que la más urgente actualidad -aquella desgarrada por la crisis y la violencia de fines del segundo milenio- aún no puede, en el Perú, desprenderse del pasado.

SOBRE HACIENDAS, SERVIDUMBRE Y CRÓNICAS INGUENZAS

Maruja Martínez

Buscar la felicidad,
eso es lo que en primer lugar
hace al humano más humano.

N. Chernichevici

Nací en Icahuatunga, en la hacienda. Vivíamos muy aparte de la casa hacienda. Fuimos cinco hermanos: Julia, Honorata, Valentina... y yo la última.

Me trajeron a Ocopa a la edad de diez años. La mamá le había dicho a mi mamá para venirme. Yo ya vivía en la casa hacienda, y no iba a la casa donde estaban ellos. «La llevaremos», le dijo, para que haga pagar a mis hijos. Y yo quería venirme de Icahuatunga.

Juanita ha estado siempre en Ocopa, encargada de la antigua cocina de la casa de mi bisabuela, donde han transcurrido centenares de momentos felices de mi infancia: allí pasábamos semanas enteras de vacaciones, visitando a nuestra tía abuelo, hermana de mi abuelo materno.

A los setenta años de su llegada, hablo con ella en ese mismo caso. He tomado sus manos entre las mías para que me cuente cómo es que llegó hasta aquí. Me ha mirado con sus ojos serenos. Algunos de sus hijos y nietos nos acompañan. Todos tienen la piel blanca y el pelo claro de los comuneros de Icahuatunga y Chollhua, dos ex-fundos hoy comunidades campesinas, felizmente situados cerca a Andamarka.

SOBRE HACIENDAS, SERVIDUMBRE Y OTRAS VERGÜENZAS

Maruja Martínez

*Buscar la felicidad,
eso es lo que en primer lugar
hace al humano más humano.*

N. Chernichevski

NACÍ EN ICHAHUANCA, en la hacienda. Vivíamos muy aparte de la casa hacienda. Éramos cinco hermanos -Julia, Honorata, Valentina...- y yo la última.

Me trajeron a Ocopa a la edad de diez años. La mamita le había dicho a mi mamá para venirme. Yo ya vivía en la casa hacienda, y no iba a la casa donde estaban ellos. «La llevaremos -le dijo- para que haga jugar a mis hijas». Y yo quería venirme de Ichahuanca.

Juanita ha estado siempre en Ocopa, encargada de la antigua cocina de la casa de mi bisabuela, donde han transcurrido centenares de momentos felices de mi infancia: allí pasábamos semanas enteras de vacaciones, visitando a nuestra tía abuela, hermana de mi abuela materna.

A casi setenta años de su llegada, hablo con ella en esa misma casa. He tomado sus manos entre las mías para que me cuente cómo es que llegó hasta aquí. Me ha mirado con sus ojos ancianos. Algunos de sus hijos y nietos nos acompañan. Todos tienen la piel blanca y el pelo claro de los comuneros de Ichahuanca y Challhua, dos ex-fundos -hoy comunidades campesinas, felizmente- situados cerca a Andamarca,

en la parte alta de la provincia de Concepción, departamento de Junín.

He venido con mi mamá. Eusebia Rodríguez se llamaba. Tenía diez años. Me vine a pie con mi mamá. En llamas no, porque las llamas son sólo para la carga. Llegamos en un día aquí a Santa Rosa de Ocopa. Salimos a las 5 de la mañana, y acá llegamos a las 7 de la noche. Estaba asustada porque no conocía a nadie acá cuando llegué. Mi mamá sólo se quedó un día y de ahí se volvió porque las llamas no tenían qué comer acá.

Y aquí estaba tu abuelita, y también su hermana, tu tía abuelita. Había varias muchachas: Segundina, Catalina, María.

Mi abuelo jaujino, era pierolista y, como tal, estuvo involucrado en un atentado para matar a Cáceres, fracasando en el intento. Huyó hacia las alturas y llegó a Andamarca, donde compraba víveres una elegante señora rubia y de ojos celestes, mi bisabuela, quien poseía dos fundos en esa zona y residía en Santa Rosa de Ocopa. Uno en la puna y otro en la ceja de selva, eran parte de la herencia que le dejara su difunto esposo. Tenía dos hijas. Mi abuelo, que era viudo, encontró en Ichahuanca un lugar de refugio... y tomó como esposa a una de las hijas de mi bisabuela. La llevó a Jauja a vivir a una hermosa casona en el jirón Bolívar. El matrimonio fue breve, pues él murió cuando la menor de las dos hijas del matrimonio, tenía apenas seis meses. Repitiendo el destino de su madre, mi abuela se hizo cargo de los bienes del esposo, del manejo de la casa y de su propia heredad.

Y me quedé... hasta ahora. Mamita me dijo: «Vas a estar aquí, y no vas a volver a Ichahuanca donde tu mamá». Mi mamá no vino, ni yo tampoco fui. Cuando fui a Ichahuanca iba a la casa hacienda pero no a mi casa. Ya nunca más fui a mi casa.

Juanita dormía al pie de la cama, sobre algunas pieles de carnero que separaban su cuerpo del suelo helado de la casa hacienda. Siempre acompañando a una de las «mamitas» -mi abuela y mi tía abuela- o

a las «niñas» -mi madre y mi tía-, para cocinar en las épocas de siembra y de cosecha. De pronto ya no se sentía parte de los yanaconas. Los amaba, pero ella era «de la casa».

También estaban las niñas. Y me acostumbré aquí. Yo era un poco más chica que ellas. De vez en cuando iba a Jauja, con tu tía abuelita.

Cuando llegué acá jugaba nomás. Estaba detrás de las niñas para poder jugar. Cuando hacíamos travesura las tres, me caía sólo a mí.

En la casa de mi abuela en Jauja, donde vivimos, mi hermana Betty y yo estamos jugando sobre los costales de papas que han traído de Ichahuanka y que el miércoles se venderá a los mayoristas. Uno sobre otro en el patio interior de la casa, conforman escondites y recovecos donde retozamos. Aunque soy un poco crecida para mis siete años, logro esconderme en un huequito formado entre un costal y una ventana que da a la cocina. Agazapada, me prendo fuertemente del marco para no moverme. Al interior de la cocina, a Maqui le ordenan que cierre la ventana, pues el frío comienza a arreciar. El muchachón de quince años se levanta y como siempre obedece con decisión. La punta de mi dedo queda aprisionado y aplastado. A través de mis lágrimas veo a mi abuelita dando golpes en la cabeza a Maqui con la mano cerrada. Y a Maqui sentado en un tronco -donde ellos comían- agachado, con los dientes apretados y sollozando.

Me quisieron poner en el colegio. Pero yo no quería. El sueño me vencía para leer. Te voy a enviar al colegio -me dijo mamita- para que aprendas a ser gente». «Yo soy gente, entonces qué cosa soy». Cuando ella me quería enseñar me quedaba dormida. Había una señorita Rosaura, vivía en la plaza, como enfermera. «Yo no quiero leer y ellos me quieren llevar a la fuerza al colegio». «Debes aprender para vivir bien», me aconsejaba para ir al colegio, pero no he querido.

Mi madre y mi tía comenzaron su educación en el colegio de las monjas franciscanas en Jauja.

Luego las enviaron internas al Liceo Grau en Lima. Mi madre quiso ir a la Universidad, pero mi abuela no se lo permitió por el ambiente agitado y varonil de San Marcos. Se tuvo que contentar con la lectura voraz de literatura e historia. El piano alemán que mi bisabuela comprara a las monjas del antiguo colegio de Ocopa fue trasladado a Jauja y con él mi madre llenó algunas de sus horas vacías.

Juanita no sabe leer. Sus hijos varones sí van al colegio. Su única hija lee pero no sabe escribir. Al parecer, a las mujeres del servicio no se les obliga a estudiar, como sí se hace con ellos. Sin embargo, entre las viejas fotografías que permanecen en la casa de Ocopa encuentro recordatorios de la Primera Comunión de todos, hombres y mujeres.

Una semana iría a la escuela. Me jalaban el pelo, me jalaban la oreja. «Tú no eres mi madre para que me pegues». De ahí ya no quise volver. Seguro que eso me hacían porque no haría mis tareas.

«Cuando la luz de la luna/ refleja en el agua dos sombras cual una/ la culpa del beso que necesitamos/ para poder contentos remar». Hemos puesto a funcionar la vitrola y a reirnos con la voz grave y la letra de esa antiquísima canción. No sabemos si quedarnos escuchando o irnos al río a pescar bagres, con Néstor y Alejo, que tienen casi nuestra edad.

Cuando era grande un día me creció la barriga. Ahora ya eres madre de familia, decía mamita. Cuando eso pasó pensé seguir acá. Me gustaba estar acá, no pensé nunca volver a Ichahuanca. Entonces nació Maqui. Tendría tres años o algo así cuando lo llevaron a Jauja.

Maqui vive con nosotros en Jauja. Dibuja bonito. Y nos arma unas casas lindas para jugar a las muñecas, con los toldos de los camiones y la infinidad de objetos que hay en los depósitos de la casa. Cada una de nosotras tiene su casa y nos visitamos. A veces él y Julio vienen a jugar con nosotros, porque después de todo hay catorce personas de servicio. Maqui consigue de todo. Él siempre nos protege. Todos lo

conocen en Jauja porque es quien abre la puerta de la casa de «la matrona» y hace todos los mandados, incluso los del banco. Ya quiero ser grande para pedirle que me haga los dibujos en el colegio.

Yo he ido a Jauja y estaba enferma. Me llevaron al hospital. Lloré que no, que no, que me voy a Ocopa. «Que le quite el pecho a ese niño». Y Segundina le dio leche de vaca a Maqui. Lloraba, pónganme al tren. Y me vine sola. Llegué con un poquito de mi ropa. Y mamita: «A la cama». Segundina me dijo «Anda vete tranquila, yo veré al muchachito». Y yo pensaba, lloraba por mi hijo. Decía si Segundina se levantará a hacer calentar la leche, el agua, todos los días.

He regresado a Ocopa después de muchos años, tal vez unos quince. Entro por la antigua puerta falsa, que hoy es la entrada de la casa de Juanita, pues mi tía abuela les dejó en herencia toda la parte de servicio de la vieja casa. Reconozco a los mayores y me presentan a los niños. Miro a todos con vergüenza, pero sólo recibo abrazos de los grandes, besos de los niños y muchas preguntas sobre la familia. Me invitan a almorzar, y de pronto estoy yo sola en la mesa, delante de un plato servido sólo para mí. A mi insistencia todos se sientan. Menos Juanita. Dice que no es correcto, que la disculpe. He tenido que disimular mis lágrimas. Pero logré que ella compartiera conmigo, mientras trato de convencerla de que todo ha cambiado.

Y así me curé. Maqui ya estaba correteando. Yo dije «me voy a llevar a mi hijo». Y mamita: «ya se ha acostumbrado aquí, para qué vas a llevar».

No me casé porque mamita me dijo «Tú no te vas a casar, aquí nomás vas a estar».

He mirado las fotos del matrimonio de mis padres. La Iglesia Matriz de Jauja está tan repleta que en la foto se ve claramente a algunos invitados en los peldaños del púlpito. Mi madre muy bella, con su vestido de raso que termina en una enorme y amplia cola. Mi padre guapísimo en su uniforme de

gala, ambos escoltados por cuatro damas también vestidas de raso y cuatro oficiales. Algunos tíos me han contado que ese día mucha gente no fue a trabajar para ver el matrimonio de una de las señoritas más bellas, inteligentes y codiciadas de la región, a la que las malas lenguas jaujinas habían puesto el apelativo de «llamita de plata».

Una vez me fui de la casa, me fui con Maqui. Pero al día siguiente he vuelto. Mamita Dilfe me hizo regresar, con don Juan. «Qué te falta acá para que te vayas». Porque de verdad, nada me faltaba.

Quisiera ir al baño que queda en el fondo del jardín. Me dirijo al cuarto de Ana, la hija de Juanita, para que me acompañe en la oscuridad, pues aquí no hay luz eléctrica como en Jauja. Al acercarme me choca un fuerte olor a pañales. Toqué la puerta, y cuando me abrieron, sentí sobre mi rostro un vaho de calor y humedad que salía de la pequeña habitación donde dormían unas seis personas -varios de ellos niños-, algunas sobre el piso, otras sobre tarimas de madera, todos en colchones de paja. Nunca llegué a entrar a este ni al otro cuarto que estaba destinado al servicio.

Nosotros no tomábamos leche, sólo café, desde chiquitos. Porque la leche la vendían. Pero como el domingo no vendían, ese día tomábamos leche.

La olla de manjarblanco es enorme. Debe alcanzar para las humitas de dulce y para los alfajores. También para llevar a Jauja. Pregunté a mi tía abuelita por qué no daban leche a los chicos de Juanita, y a sus nietos. «Se pueden acostumar» me dijo y, ante mi insistencia: «No seas tonta, niñita».

Teníamos una burra chistosa, con cría. Cuando Jerucho y Rufina traían los animales de pastar, la burra se adelantaba y se entraba por el zaguán hasta el cuarto de mamita. Ahí le gustaba mirarse al espejo. Después se entraba al comedor y se tomaba la leche. También se robaba fruta de las tiendas. Bien chistosa era.

«Este era un rey que tenía un palacio de diamantes/ una tienda hecha del día/ y un rebaño de

elefantes/ un kiosko de malaquita/ y una tienda de tisú/ y una gentil princesita/ tan bonita Marujita/ tan bonita como tú». Estamos sentadas en la salita de Ocopa. Con esa ternura que siempre la desborda, mi madre nos lee el poema creo que de Rubén Darío -poniendo mi nombre en lugar de Margarita-, en la noche oscurísima, donde los lamparines apenas permiten leer. Ese día estuve mirando a Jerucho y Rufina. Él pequeño, marcado por la viruela, verdaderamente feo. Ella con un enorme bocio que le deforma el semblante. Ambos harapientos, con una pobreza que no se conoce en Jauja y que me hace pensar que son mendigos. Algunos años más tarde me enteré que eran «nuestros» pastores en Ocopa.

Quando venía gente a la casa, de la puerta se tenía que volver, porque nadie entraba. Una vez vinieron unos diciendo que les mandaba mamita. Llovía mucho. Para qué va a abrir la puerta, el cerrojo lo sacó. «He perdido un burro. Hazme alojar». Tu tía abuelita llamó a don Juan: «Juan, saca tu revólver». El hombre se fue. Eran muchos. Una vez nomás ví.

He llegado a Ocopa a recoger las cosas de una prima de mi abuela, recién fallecida, de su antigua casa, y llevarlas a la nuestra, como había sido su voluntad. Pido la ayuda de una de las personas pudientes de Santa Rosa, que posee un camión. Cuando llegamos a la casa, antes de entrar miró el zaguán y me dijo, con inocultable orgullo: «Una vez entré en esta casa. Me invitaron a almorzar. Almorcé con la señorita, su tía abuela, y el padre guardián.»

Siempre venía gente de Ichahuanca. Traían caballos y llamas. También traían al Niño una vez al año para hacer bendecir en el Convento. Venían por 8 días, y se regresaban.

Nos llamaron a todos. Yo tendría seis o siete años. Nos dijeron que la gente de la hacienda quería saludarnos. Recuerdo estar en una fila con toda la familia. Al frente Rosendo, Julián, otros yanaconas de Ichahuanca. Se acercaron y comenzaron a besar la

mano a cada una. Yo huí. Fue la única vez que ví una cosa semejante.

FINAL

Mi abuela murió cuando yo tenía ocho años. No hubo quién se ocupe de hacer producir los fundos que no llegué a conocer. Cuando yo tenía trece años mi madre se convirtió en maestra de escuela, y ya hacía dos que vivíamos independientemente en una casa alquilada. A los pocos años mi padre también comenzó a enseñar en el colegio secundario de Jauja. En ese entonces, los yanaconas de Ichahuanca y Challhua habían iniciado el proceso que los transformaría en comunidades campesinas, varios años antes de que la Reforma Agraria de 1969 los formalizara. Apenas saliendo de mi infancia, estos hechos ya constituían parte de mis recuerdos. Mi adolescencia transcurrió con las alegrías y las carencias de cualquier muchacha provinciana hija de maestros.

Si ahora puedo escribir estos recuerdos es gracias a mi madre quien, desde que tengo memoria, nos enseñó que la vida sólo tiene sentido si es guiada por el amor y por la propia conciencia.

Juanita vive entre La Oroya y Santa Rosa de Ocopa. Yo ya no vivo en Jauja, pero cada vez que puedo salgo hacia allá en busca de la luz y de la lluvia. Hace algunas semanas ambas nos hemos reencontrado en Ocopa pues uno de los nietos de Juanita bautiza a sus animales y hay una fiesta de Santiago. Maqui es el padrino. Fuimos a misa de siete y comimos patasca. Saqué dos mesas y las juntamos con la de ellos para que quepan los invitados. Hemos escogido el «quinto» de la coca y brindado para que los animales se multipliquen. En el patio empedrado de la casa común, hemos bailado al son del violín, la tinya y la corneta.

Agosto de 1993

“PAÍS DE JAUJA”¹

Edgardo Rivera Martínez

UNA OBRA LITERARIA es una realidad abierta a múltiples lecturas. Ninguna de ellas puede pretender ser única ni definitiva. Es como un prisma, que puede devolver la luz de diferentes maneras, según sea el ángulo desde donde ésta le llega. Nadie tiene, pues, una última palabra. Pues una vez lanzada la obra, y salvo caso de correcciones posteriores por su autor, es una realidad autónoma que debe defenderse por sí sola. Es por eso que he de hablar muy brevemente.

No necesito decir que espero con especial interés la intervención en esta Mesa Redonda de un antropólogo de la calidad de Rodrigo Montoya, así como la del poeta y estudioso de la literatura que es Marco Martos, pues estoy seguro de que ambos aportarán observaciones novedosas y para mí muy enriquecedoras.

La idea central de «País de Jauja», me rondó hace bastante tiempo, pero no trabajé en ella sino desde hace un poco más de dos años, y a partir del momento en que pude tener y manejar una computadora. Antes

¹ Intervención del autor en la Mesa Redonda «País de Jauja: ¿un Perú posible?», que se realizó en SUR el 28 de setiembre de 1993. Participaron también Rodrigo Montoya y Marco Martos.

trabajaba sólo con una máquina de escribir, pero no tengo la constancia ni la capacidad de trabajo de otros autores, y por eso me «limitaba» a los cuentos, y dejaba para más adelante los esbozos o capítulos iniciales de textos narrativos mucho más largos. Situación que experimentó un cambio radical, como digo, gracias al cual pude llevar a cabo esa vasta empresa que se traduce en el libro que nuestros amigos van a comentar.

Tuve la idea de esta novela, y escribirla con el auxilio de ese instrumento extraordinariamente versátil y veloz fue ya sólo por eso un placer. Pero además, y por razones de más peso, avanzar en ella fue toda una fiesta. El texto va precedido de un epígrafe tomado de un ensayo de Arguedas, que dice que el valle de Jauja es un ejemplo de «integración excepcional de razas, de culturas y de sistemas económicos». En otras palabras un ejemplo de mestizaje feliz (por lo demás en el cuerpo mismo de la novela hay una alusión tangencial al Arguedas real, que ya por entonces sostenía en Lima las ideas centrales que aparecen en su obra literaria y ensayística).

Desde un comienzo tenía pensado que mi novela no sería de carácter etiológico, esto es que no se pondría explicar por qué nuestro país es así, o por qué se encuentra como lo vemos ahora. No se formularía una pregunta similar a la que se formula un personaje en «Conversación en la Catedral» de Vargas Llosa: cuándo fue que se truncó (jodió) el Perú. No habría de ser, y no es, pues, una novela de constatación, o por mejor decir, un acta de quiebra o de fracaso.

Quise más bien que fuera una obra que, teniendo como referencia el antiguo mito de Jauja como tierra de felicidad -convergencia de una leyenda medieval europea y del renombre de riqueza de la Xauxa de los incas-, planteara un posible modelo de convivencia armónica y lograda de gentes y vertientes culturales muy diferentes. Pero convivencia en lo que ésta tiene de tolerancia, de respeto, de entretejimiento enriquecedor, y sobre todo de alegría

Por ello decía, hace un momento, que escribir «País de Jauja» fue para mí una fiesta. Ojalá el libro pueda transmitir esa experiencia al lector.

Creo que uno de las funciones del arte, y por lo tanto de la literatura, es compensarnos de alguna manera por la realidad que nos toca vivir. Una función muy importante, entre otras igualmente legítimas y valideras. Pero en un momento como el actual, en estos años que vive el Perú, tan difíciles, tan sombríos, creo que lo mejor que yo podía hacer, para gratificarme a mí mismo, y también a mis familiares, a mis amigos, y a quienes se tomen el trabajo de leerme, era ofrecerles esa visión de un mundo posible, claro y vivificante como debió ser el de la vieja y poética utopía a que me he referido.

El Perú puede ser alguna vez así. Mucho más si tomamos en cuenta que nuestra peculiaridad, nuestra singularidad, está en que somos un país múltiple, una tierra de varias y contrapuestas vertientes, o, para usar la metáfora de Arguedas, una tierra de muchas sangres.

Allí está nuestro futuro, como país, como realización cultural, como aporte a la humanidad. Debería incluso decir «nuestro destino». Y es en esa línea de trabajo y esperanza que se sitúa *País de Jauja*.

Muchas gracias.



Edward P. Thompson, muerto el 13 de agosto de 1993. En homenaje a este gran historiador británico, se publicó este número de *Alberto Flores Galindo* publicado en *El Comercio* Perú Nº 112. Lima, 4 de julio de 1992.

EDWARD P. THOMPSON
(1924 - 1993)



MISERIA DE LA TEORÍA¹

LA HISTORIA Y EL TIEMPO

Alberto Flores Galindo

DURANTE LA DÉCADA de 1960 el marxismo llegó a confundirse con una pirotecnia verbal. La condición imprescindible de cualquier investigación o de cualquier tesis política era la elaboración previa de un marco teórico: los conceptos y la articulación entre ellos, eran los instrumentos para develar una realidad.

Aunque pudiera tratarse apenas del saber de una minoría, el marxismo encontraba su sustento en ese aparente carácter científico, desde el cual podía preverse con nitidez cualquier futuro posible. Conocer la historia. Desmontarla como a una máquina cualquiera. Marx, con el materialismo histórico, habría inaugurado un nuevo continente científico.

Estas ideas eclosionaron alrededor de la figura de Louis Althusser: un profesor de la Ecole Normale Supérieure, en París, que desde su casi claustral encierro académico, trató de emprender una relectura de Marx a partir de una contraposición: ciencia versus ideología.

¹ Edward P. Thompson murió el 28 de agosto de 1993. En homenaje a este gran historiador británico, reproducimos este artículo de Alberto Flores Galindo publicado en *El Caballo Rojo* N° 112, Lima, 4 de julio de 1982.

Desterrando los elementos volitivos, para el filósofo francés la ideología dejaba de ser una simple «falsa conciencia» (una adulteración premeditada de la realidad), para convertirse en una secreción natural de una sociedad, el cemento que articulaba el edificio social, posibilitando el dominio de ciertas relaciones de producción o la imposición de una clase. Por eso, la existencia de un centro social, la vigencia de cualquier orden exigían que la ideología de una sociedad o una época, fuera en última instancia la ideología de su clase dominante; dictadura sobre las consciencias, que se ejercía más allá de las voluntades, imposible de sortear o superar por la simple voluntad. El marxismo había podido romper el cerco porque encontró el aliento necesario, en cierta manera, fuera de la historia: en la ciencia. Un producto que si bien era elaborado por los hombres, terminaba trascendiéndolos, en la misma medida que se desarrollaba paralelamente a la lucha de clases. Por eso el descubrimiento capital de Marx no era el proletariado o la lucha de clases, sino esa nueva ciencia que era el materialismo histórico. Entonces, para el porvenir del marxismo, era decisivo preservar su carácter científico y mantenerse más allá de cualquier contaminación ideológica. Tarea privilegiada que, como especie de guardianes de un culto, se encomendaba a los intelectuales, previa purificación. Ni siquiera el mismo Marx pudo mantenerse exento de los virus ideológicos. Por eso era imprescindible distinguir cuáles textos de su vasta obra eran realmente científicos y cuáles no. A esta tarea dedicó Althusser gran parte de su obra, es decir, a la paradójica indagación sobre desde cuándo Marx era Marx. Viene a la memoria la discusión que tuvo lugar en los orígenes del cristianismo acerca de la autenticidad de los evangelios. Althusser desecharía algunos textos, como los llamados «Manuscritos económicos-filosóficos» y en su labor de exégesis llegaría a cuestionar diversos pasajes de *El capital*. Para entonces había concluido que una de las amenazas más peligrosas para la teoría marxista era el humanismo.

Arremetió contra todos aquellos que intentaban poner -en diálogos con el cristianismo o el existencialismo- al hombre en el centro del discurso marxista. El carácter científico del materialismo histórico radicaba en que, por el contrario, sujeto y objeto de conocimiento diferían: el tema no eran otros hombres, sino esa realidad impersonal que se encontraba más allá de las apariencias: las estructuras y las modalidades de articulación entre ellas. El modo de producción, la formación social, la ideología misma, los aparatos ideológicos del Estado, desplazan a los acontecimientos, los personajes, los grupos o las clases sociales...

CIENCIA E INTELLECTUALES

Tras estas reflexiones subyacía una imagen esencialmente elitista del marxismo. La ciencia era un coto reservado para los intelectuales. A ella no se podía llegar desde la fábrica. Por eso los intelectuales desempeñaban un papel articulador, como puentes entre el materialismo histórico y el movimiento popular. Ellos insuflaban la consciencia de clase. El proletariado no podía llegar por sus propias fuerzas a percibir sus intereses y su misión. Requería que otros -especies de profetas- le indicasen el camino. El marxismo gestado fuera de la lucha de clases, era una importación para el movimiento obrero. Se privilegiaba a los intelectuales y de paso al partido, por encima de los sindicatos y los obreros. Cualquier posición opuesta era desechada con los motes oprobiosos de espontaneísmo, sindicalismo, obrerismo, etc.

Althusser terminó así como un guardián de la ortodoxia marxista. Congregó discípulos que como Balibar o Poulantzas debían prolongar su obra en nuevos territorios, e incluso encontró una diestra predicadora en Martha Harnecker. Terminaron desplazados en el horizonte de lecturas marxistas, autores como Garaudy, desde luego Politzer y hasta el propio Marx. La editorial Siglo XXI, atenta a cualquier novedad parisina, desempeñó un

papel decisivo en la difusión latinoamericana del althusserianismo. Pero mientras, se producía esta irradiación que de los claustros de la rue de Ulm llegaba a las guerrillas latinoamericanas (Debray fue en sus inicios un caro discípulo de Althusser), se iba gestando una reacción contra estas concepciones.

Pacientemente, excavando con todo cuidado, acopiando los materiales necesarios un grupo de historiadores ingleses concibió la necesidad de mirar a la sociedad desde abajo: hacer la historia de las «gentes sin historia», reconstruir el pasado de las clases populares y ver, como aconsejaba Gramsci, qué momentos de autonomía real, qué capacidad de nadar contra la corriente dominante habían podido mostrar los sectores populares. Estos propósitos enmarcan, de manera particular, la obra del historiador inglés Edward Thompson, autor de un libro decisivo, escasamente conocido entre nosotros: *La formación de la clase obrera en Inglaterra*. Escrito en primer lugar para replicar a quienes imaginaban la historia obrera como un subproducto del maquinismo y, en segundo lugar, para demostrar que esa historia existe porque los obreros la han ido haciendo conscientemente, día a día, no sólo en sus primeras luchas sindicales, sino también en la vida cotidiana, elaborando una visión propia del mundo, contestataria de la clase dominante. Edifica, de esta manera, una *sui géneris* historia obrera, donde junto a capítulos dedicados al análisis riguroso del salario y costo de vida al comenzar el siglo XIX inglés, se nos habla de las cantinas, la vida familiar, las lecturas, los clubes, las prácticas religiosas, de los artesanos, tejedores, mineros ingleses.

Pero Thompson no tenía sólo un propósito meramente historiográfico. Marginado del mundo académico inglés, refugiado en una universidad para obreros, Thompson pensaba que Inglaterra podía servir como ejemplo en la tarea mayor de recobrar el puesto de los hombres y de la praxis, de la lucha de clases más que de las clases, en el análisis histórico y la lucha política. Si alguien no había advertido el carácter profundamente

político de su obra, no queda la menor duda después de leer *Miseria de la teoría*, especie de anti-Althusser que acaba de traducir la editorial Crítica / Grijalbo (Barcelona, 1981). Manifiesto irónico a ratos, otras veces violento y siempre tenazmente empeñado en refutar a un marxismo que por encima de las apariencias, persistía tributario del dogmatismo estaliniano.

LA HISTORIA DEL PUEBLO

En efecto, la historia de las clases populares, tal como la han cultivado Thompson, Rudé, Hobsbawm, es un llamado de atención sobre la capacidad del pueblo para hacer su propia historia y en la práctica es una réplica a quienes lo condenaban a permanecer irremediablemente sujeto a la hegemonía ideológica de la clase dominante. Existe una cultura popular, a veces alimentada por los libros que produce una elite, pero otras recurriendo a sus propias fuentes orales; no siempre resignada, en diversos momentos contestataria. Si hay rebeliones sociales es porque además de resultar intolerable la explotación, los sectores populares encuentran en esa ideología sustento y justificación para sus levantamientos. De esta manera la historia de las clases subalternas es -en circunstancias que no simples momentos ocasionales- una historia menos disgregada y fragmentada que la imaginada por Gramsci.

Nada de esto significa omitir las condiciones previamente dadas. Los hombres hacen la historia pero sobre un escenario anterior. Se trata de articular las determinaciones con la voluntad; a las estructuras con los hombres o en palabras de Thompson, «...la intersección de la determinación y la actividad propia...» De aquí se deriva como una de las tesis centrales esgrimidas contra Althusser que «las clases surgen porque los hombres y las mujeres, bajo determinadas relaciones de producción, identifican sus intereses antagónicos y son llevados a luchar, a pensar y a valorar en términos clasistas: de

modo que el proceso de formación de clase consiste en un hacerse a sí mismo, si bien bajo condiciones que vienen dadas» (p. 167).

En cierta manera podríamos decir que *Miseria de la teoría* llega al Perú un poco tarde. El edificio sólido que Althusser mostraba a quienes apenas se iniciaban en el marxismo por los años 60, se ha derrumbado. La crisis de una visión autoritaria del marxismo no sólo obedece a que los faros exteriores, se han apagado, sino también al reclamo interno de un movimiento popular, que se resiste a las cúpulas políticas ó sindicales, que auspicia una sublevación de las «bases» (término en sí mismo elitista). Pero a la postre resulta entusiasmante constatar que un producto europeo llegue tarde. Ya nos habíamos desilusionado de Althusser, de allí que *Miseria de la teoría* será útil sólo si logra introducir al lector en otros textos de Thompson, como sus escritos sobre los motines del siglo XVIII, su amplio estudio citado sobre la formación de la clase obrera o su biografía de William Morris.

ALGUNAS ACTIVIDADES DE SUR EN 1993

Conversatorios

- Enero: «Vida, símbolos y batallas». Creación y recreación de la comunidad indígena. *Luis Miguel Glave*.
- Febrero: Ética y política. *Ernst Tugendhat* (U. Libre de Berlín, U. Católica de Chile).
- Marzo: Invitación a la utopía (3er. aniversario de la muerte de Alberto Flores Galindo). Mesa Redonda: *Rodrigo Montoya, Nelson Manrique, Gonzalo Portocarrero*.
- Abril: Trabajadores, sindicalismo y política en el Perú de hoy. *Gonzalo Portocarrero y Rafael Tapia*.
- Mayo: «Socialidad e individualidad». *Guillermo Rochabrún, Eduardo Cáceres, Nicolás Lynch*.

Junio: Modernidad y experiencia urbana en la literatura peruana. *Peter Elmore*.

Setiembre: «País de Jauja», ¿un país posible? *Edgardo Rivera Martínez, Rodrigo Montoya, Marco Martos*.

Seminarios y Universidad Libre

- Seminario-Taller: *Imágenes a través de un espejo roto: El Perú contemporáneo a través de las ciencias sociales*. *Eduardo Cáceres y José Carlos Ballón* (marzo-julio).
- La visión del Perú pre-hispánico desde la arqueología. *Elías Mujica*.
- La visión del Perú desde la etnohistoria. *Rafael Varón*.
- Conquista y orden colonial. *Nelson Manrique y Efraín Trelles*.
- Crisis colonial, revoluciones indígenas e independencia. *Luis Miguel Glave y Jorge Bracamonte*.
- La república en el siglo XIX. *Heraclio Bonilla*.
- Entre la república aristocrática y la patria nueva. *Ricardo Portocarrero y Augusto Castro*.
- El Perú oligárquico. *Felipe Portocarrero y Sinesio López*.
- Seminario-Taller: *Imágenes del Perú Contemporáneo*. *Eduardo Cáceres y José Carlos Ballón*. (julio-diciembre).

- La nueva sensibilidad en el Perú a inicios de la década del 60: una aproximación desde la literatura. *Miguel Angel Huamán.*
- El clima intelectual en el Perú a inicios de la década del 60: nuevas corrientes filosóficas y de pensamiento social. *David Sobrevilla.*
- La nueva sensibilidad en el Perú a inicios de la década del 60: una aproximación desde la plástica. *Mirko Lauer.*
- Caracterizaciones y estructura de clases de la sociedad peruana: semi-feudalidad y capitalismo dependiente. *Rodrigo Montoya.*
- Un balance crítico del paradigma de la dependencia en la sociología peruana. *Guillermo Rochabrún.*
- Estructuras andinas de parentesco en el Perú Contemporáneo. La visión del país desde la Antropología. *Jürgen Golte.*
- La teología de la liberación: premisas culturales y raíces sociales. *Gustavo Gutiérrez.*
- El marxismo de los setenta: rupturas y continuidades. *José Carlos Ballón, Eduardo Cáceres.*
- El Perú visto desde los movimientos sociales. *Carmela Vildoso.*
- Crisis y nuevas aproximaciones: la subjetividad como escenario y la identidad como tema. *Gonzalo Portocarrero.*
- Algunas aproximaciones desde la psicología y el psicoanálisis. *Walter Twanama.*

- El Perú desde la lingüística: códigos y discursos vigentes en el Perú de hoy. *Luis Miranda*.
- Economía peruana 1950-1990: De la teoría de la dependencia al enfoque neoliberal. *Oscar Ugarteche, Humberto Campodónico*.
- Imágenes y realidades múltiples: un balance provisional. *Carlos Franco, Guillermo Nugent, Juan Abugattás*.

Publicaciones

- Márgenes Nº 10/11.
- Repensando nuestras utopías. *Alfonso Ibáñez* (en coedición con TAREA)
- Racismo y mestizaje. *Gonzalo Portocarrero*.
- Obras Completas. *Alberto Flores Galindo*. Primer volumen (en coedición con la Fundación Andina).

En prensa:

- Los nuevos limeños. *Taller de Mentalidades Populares, Gonzalo Portocarrero, ed.* (en coedición con TAFOS)
- Violencia y política. *Nelson Manrique*.

En preparación:

- Los chupaychu. Afluentes de un linaje andino y su integración al sistema colonial inka. *Efraín Trelles*. (en coedición con el autor).

Otros

- Presentación de *Racismo y mestizaje*. Mesa Redonda: *Maruja Barrig, Nelson Manrique, Gonzalo Portocarrero y César Rodríguez Rabanal*

- Presentación de las *Obras Completas de Alberto Flores Galindo*. Mesa Redonda: Alberto Adrianzén, Gustavo Gutiérrez, Gonzalo Portocarrero.

• Presentación de las Obras Completas de Alberto Flores Galindo. Mesa Redonda: Alberto Flores Galindo, Gustavo Gutiérrez, Gonzalo Portocarrero.

- En el año 1961 se publicó el primer volumen de la obra de Flores Galindo, *La cultura andina y la civilización occidental*, editado por el ICAE.

- Imágenes y realidades indígenas: un balance crítico. Mesa Redonda: Carlos Franco, Guillermo Nugent, Juan Abreguilla.

Publicaciones

- Márgenes N° 10/11.
- Recuperando nuestras raíces. Alfonso Inga en condición con TAFOS.
- Racismo y mestizaje. Gonzalo Portocarrero.
- Obras Completas. Alberto Flores Galindo. Primer volumen en condición con la Fundación Andina.

En prensa:

- Los nuevos límites. Taller de Movilización Popular. Gonzalo Portocarrero, ed. en condición con TAFOS.
- Violencia y política. Nelson Manrique.

En preparación

- Los chupachai. Aportes de un grupo andino y su integración al sistema nacional. Efraín Trilles, en condición con el autor.

Otros

- Presentación de *Racismo y mestizaje*. Mesa Redonda: María Barrig, Nelson Manrique, Gonzalo Portocarrero y César Rodríguez Racional.

LA CIUDAD COMO ESCENARIO DE RESEÑAS / Edmundo González Cueva

Peter Elmore, *Los nuevos universos*. Moscú, Arca, 1992 / La Cienega Roja, Lima, 1993, 230 pp.

El proyecto que ha llevado a Peter Elmore a escribir este libro no es, en ningún aspecto, el del lector satisfecho que se propone hacer críder *literaria*.

Aunque de la lectura de *Los nuevos universos* queda claro que Elmore podría fácilmente asumir este y otros ejercicios, queda también claro que el espíritu que anima estos proyectos es el de la crítica social, que se propone evidenciar las limitaciones que imponen el hecho de acercarnos proyectos modernizadores en el Perú.

«El punto primero de una agenda crítica» (p. 27) para Elmore es aclarar los supuestos de las visiones globales que han anidado los discursos propuestos de transformación del país; esto significa definir las específicas características de lo moderno en un país periférico como el Perú y, como consecuencia de evidente importancia, investigar por el papel que Lima ha jugado en esta problemática. Este es un tema que se viene realizando por distintas rutas, particularmente desde las Ciencias Sociales, reconociendo a Elmore el mérito de haber encontrado un camino nuevo para la discusión, valorando en este caso la ficción literaria como ruta válida.

«Si la ficción es la crítica del singular el teatro vivo de la ideología, resulta posible encontrar a través de ella vías que nos permitan comprender las transacciones y decisiones culturales que forman nuestra experiencia como individuos que articulan nuestros modelos de la realidad. De ahí su importancia, de ahí el valor del conocimiento que propone.» (p. 51)

RESEÑAS

LA CIUDAD COMO ESCENARIO DE MODERNIDAD / Eduardo González Cueva

PETER ELMORE. LOS MUROS INVISIBLES. MOSCA AZUL / EL CABALLO ROJO, LIMA, 1993, 230 pp.

El proyecto que ha llevado a Peter Elmore a escribir este libro no es, en ningún aspecto, el del lector estudioso que se propone hacer *crítica literaria*.

Aunque de la lectura de *Los muros invisibles* queda claro que Elmore podría fácilmente asumir ese y otros ejercicios, queda también claro que el espíritu que anima estas páginas es el de la *crítica social* que se propone evidenciar las limitaciones que llevaron al fracaso de sucesivos proyectos modernizadores en el Perú.

«El punto primero de una agenda crítica» (p. 37) para Elmore es aclarar los supuestos de las visiones globales que han animado los distintos proyectos de transformación del país: esto significa definir las específicas características de lo moderno en un país periférico como el Perú y, como preocupación de evidente importancia, indagar por el papel que Lima ha jugado en esa problemática. Este es un tema que se viene rastreando por distintas rutas, particularmente desde las Ciencias Sociales, correspondiendo a Elmore el mérito de haber encontrado un camino nuevo para la discusión, valorando en este caso la ficción literaria como ruta crítica:

«Si la ficción es la crítica del lenguaje, el teatro vivo de la ideología, resulta posible encontrar a través de ella vías que nos permitan comprender las transacciones y decisiones culturales que forman nuestra experiencia como individuos, que articulan nuestros modelos de la realidad. De ahí su importancia, de ahí el valor del conocimiento que propone.» (p.51)

La casa de cartón, de Martín Adán; *Duque* de José Diez Canseco; *Yawar Fiesta*, de José María Arguedas; *El mundo es ancho y ajeno*, de Ciro Alegría; *Los geniecillos dominicales*, de Julio Ramón Ribeyro; *Un mundo para Julius*, de Alfredo Bryce Echenique, y *Conversación en La Catedral*, de Mario Vargas Llosa son novelas que pueden leerse buscando en ellas la frase contundente o el esbozo sociologizante que sustenten uno u otro discurso político: el supuesto será que las novelas accederían de manera directa, sin intermediación a la realidad, de la que serían copia más o menos exacta. Ya en 1965 en un conversatorio llevado a cabo en el recién fundado Instituto de Estudios Peruanos¹, Arguedas sucumbía a la duda sobre el valor político de su obra al ver cuestionada por científicos sociales la adecuación de *Todas las sangres* a la realidad de la sociedad andina. Elmore de ningún modo orienta la lectura de estas obras hacia la búsqueda del «reflejo de la realidad», que nos haría valorarlas como buenas o malas copias del original: la realidad histórica nunca accede a nosotros de forma directa, sino como narración, que es formada y comunicada por los modelos culturales de la sociedad. Nunca reflejo, el texto literario es siempre reflexión: más que observación frente al espejo, es introspección sujeta al poder de los medios simbólicos de que dispone el que reflexiona.

El plan de la obra ordena la lectura de las siete novelas mencionadas en tres pasos: en los textos de Adán y Diez Canseco se prioriza la reflexión sobre la ciudad en crecimiento, donde va desapareciendo la posibilidad de conocer directamente los límites externos, la frontera con el campo. En esta metrópoli, que se va configurando como el único modo de experiencia posible, las dos obras manifiestan una percepción crítica del modelo de modernidad que propone en su momento la

¹ José María Arguedas et al., *¿He vivido en vano? Mesa redonda sobre Todas las Sangres*, 23 de Junio de 1965, Instituto de Estudios Peruanos, Lima, 1985.

oligarquía. Las novelas de Arguedas y Alegría, más bien, intentan una lectura de la vida de Lima desde las provincias: en ambos casos, el héroe que lleva los gérmenes de modernidad y ciudadanía a la sociedad andina es el mestizo o el indio que ha tenido una experiencia de vida en Lima. En este caso, Lima tiene una lectura ambivalente: centro del poder represivo de la oligarquía, es también posibilidad de encuentro con otros sectores oprimidos, y de hallar solidaridad y experiencia organizativa. Por último, en los textos de Vargas Llosa, Ribeyro y Bryce, nos encontramos con una ciudad en la que se ha completado un primer proceso de expansión metropolitana y se inicia otro. Las clases dominantes han abandonado el centro para desplazarse a los nuevos barrios del sur, pero aparece en la periferia la presencia ominosa de los nuevos sectores populares. En este caso, la lectura nos guía por los límites internos de la ciudad, que son límites no sólo geográficos sino fundamentalmente sociales: los sujetos transitan entre las ruinas de un orden social en el que se hunden entre convulsiones, jerarquías, rutinas y protocolo. La experiencia urbana de Zavalita, Ludo Tótem y Julius es la de un permanente desgarramiento conforme crecen y crece su conocimiento de la ciudad.

Lima derribó sus murallas en 1870, nos recuerda Elmore, y a lo largo de las décadas siguientes dirigió su desarrollo como ciudad hacia el Sur, desplazando la zona de tránsito de los privilegiados hacia nuevos barrios y abandonando paulatinamente el viejo Centro. En este hecho pueden rastrearse algunas actitudes de los sectores dominantes frente a la tradición que hoy afanosamente reivindican: las casonas coloniales y los solares de la tradición fueron abandonados a la tugurización sin mayor nostalgia; en los nuevos barrios se unía a las comodidades de la *construcción moderna*, el prestigio del *estilo arquitectónico neocolonial*. Bien podría agregarse, recordando a Guillermo Nugent², que lo que sucedía con

² Guillermo Nugent, *El laberinto de la choledad*, Fundación Ebert, Lima, 1990.

la elección de la vivienda se daba también en la elección de alianzas de sangre: las familias de la oligarquía tradicional aliaban su sangre a la de modernos y emprendedores inmigrantes europeos, perdiendo el *apellido*, pero manteniendo el gusto por los *nombres* castizos.

Pero el tránsito a una sociedad moderna no podía darse sin traumas y sin el costo de vidas humanas arrojadas a la vera del camino: las novelas de Ribeyro y Vargas Llosa observan la modernización de la vida urbana desde el margen, desde una situación en la que cada vez se hace más evidente que el personaje ya no pertenece a su clase de origen, pero tampoco a los nuevos sectores en formación. Estas novelas leídas como un *mapa de Lima* en el que se trazan recorridos cargados de significado y afectividad,

«...narran la abortada búsqueda de un lugar simbólico y práctico en el cual una comunicación plena sea viable, en el cual la soledad pueda trascenderse» (p. 202).

José Gálvez imaginaba en *Una Lima que se va*, obra de juventud, un porvenir de progreso arrebatador, factible de lograrse luego de la catástrofe de la guerra y las revueltas civiles que la sucedieron, colectiva expiación de los pecados de la sociedad peruana. Poco había de imaginarse, sin embargo, que para superar definitivamente la sociedad tradicional sería necesario todo un siglo de enardecidas luchas sociales y -ocultamente- miles de dramas individuales en los que podría encontrarse no sólo el drama de los personajes identificados con el pasado y condenados a la desaparición, sino el de los personajes de la Lima moderna, enfrentados a un caos incomprensible y éticamente degradante.

El recorrido al que nos invita Elmore en las páginas de su libro traza *atalayas* desde los cuales ver la vida urbana, sus *hitos*, *rutasy fronteras*: todo un mapa de afectividad y significados. La calle de los mistis aparece, ante la mirada de los protagonistas que desde la

altura observan Puquio en *Yawar fiesta*, como una culebra, alargada y peligrosa. Así, Lima se ensancha ante la experiencia de su habitante individual de tal manera que ya es difícil reconocer su forma y las aventuras o destinos que ofrece. Sobre todo porque cada clase o sector social va *segregando sus itinerarios* y barrios de los pertenecientes a otros sectores. Los personajes cuya situación vital no se limita al recorrido normal o «correcto» de su clase, que cruzan los *muros invisibles* que los separan de barrios ajenos, de las zonas pobladas por sus fantasmas, se enfrentan a la pregunta de si ganarán algo verdaderamente al salir de sus zonas e incursionar en las zonas de otros. Ludo Tótem y Santiago Zavala encuentran un destino de desilusión o crimen en las zonas ajenas. El fracaso también es el destino final del personaje de *El niño de junto al cielo*, de Congrains, en su primera salida a Lima, el monstruo de un millón de cabezas. ¿Es que desde cualquier circunstancia está condenada la aventura urbana? ¿O es que la novela, género por excelencia dedicado al héroe individual, no puede informar su ficción con las hazañas de los *personajes colectivos* para quienes la experiencia de la modernidad en Lima es, cada vez más, una realidad contradictoria al fin- pero eso, realidad?

FILOSOFÍA Y CULTURA / Kleber Reyna

ALFONSO IBÁÑEZ. PARA REPENSAR NUESTRAS UTOPIAS, MATERIALES DE CULTURA POLÍTICA. SUR/TAREA, LIMA, 1993, 193 pp.

El presente volumen constituye la recopilación de textos publicados por el autor entre 1989 y 1992. En ellos, el interés primordial reposa en la resignificación de los temas tratados. Preocupación que se despliega en relación a cuatro temas básicos: Mariátegui y 'el factor subjetivo';

la educación popular; socialismo y democracia; filosofía y proyecto emancipatorio.

El primer tema es abordado en tres ensayos: *Análisis y utopía en Mariátegui*, *La agonía de Mariátegui según Alberto Flores Galindo* y *Mariátegui un pedagogo socialista*, respectivamente. La lectura de Mariátegui que Ibáñez propone se orienta resueltamente a relieves la presencia del factor subjetivo en Mariátegui, tematizándolo a través de elementos que juzga fundamentales en la reflexión del Amauta: la significación de la praxis; la importancia del mito; la imaginación creadora; la permanente búsqueda de una racionalidad renovada y alternativa que rescate la dimensión afectiva y pasional del marxismo y, recurriendo a fuentes no estrictamente marxistas, el reconocimiento de las tradiciones nacionales y su generoso repertorio de mentalidad simbólica, mítica e intuitiva.

En el ensayo *Análisis y utopía* -sin duda, uno de los más valiosos- el autor concluye que Mariátegui «aspira a que en la teoría marxista, que es vista como la ciencia del futuro, se alie la «corriente fría del análisis», encargada de penetrar en las contradicciones objetivas y en las posibilidades reales de cambio, con la «corriente cálida de la utopía», que es siempre una fuerza subjetiva de ruptura del orden y la anticipación imaginaria del «reino de la libertad» tan deseado» (p.60). Vale decir que la originalidad de Mariátegui reside en su peculiar manera de amalgamar intuición y razón, pensamiento e imaginación, utopía y realismo.

Ahora bien, esto supone concebir el marxismo como un método de interpretación histórica antes que como un sistema doctrinal acabado, cuyos límites no se hallan definidos inmutablemente, ni su proceso constitutivo terminado. Por ello Ibáñez refiere que «para Mariátegui, pese a todos los condicionamientos materiales y estructurales, el hombre es siempre el sujeto de la praxis histórica. En esta óptica, presta una atención especial a la dimensión anticipadora de la conciencia humana,

revalorizando el rol histórico de la imaginación creadora» (p. 54).

En *La agonía de Mariátegui según Alberto Flores Galindo*, Ibáñez emprende la tarea de registrar y ponderar los aspectos fundamentales que trasunta la reflexión de Alberto Flores Galindo sobre Mariátegui y encuentra la clave en el marxismo del 'factor subjetivo'. Preocupación reclamada por el título *-La agonía de Mariátegui-* y que se despliega en sus reflexiones sobre: marxismo viviente; la tradición andina; un nuevo estilo político; una fe apasionada. Sostiene que en la presentación que Tito Flores realiza de la figura de Mariátegui «surge la imagen de un hombre libre que se enfrenta a su destino, que lucha contra la vida y contra la muerte en pos de una vida plena para todos» (p. 112). Postula que la creación del socialismo en el Perú tenía que tomar en cuenta nuestras propias condiciones sociohistóricas, asumiendo las tradiciones nacionales y populares. Esto se traduce en el persistente afán de vincular marxismo y nación, socialismo e indigenismo. Hoy, anota Ibáñez, «habrá que tener en cuenta a otras tradiciones, en un país tan variado y rico en su composición étnico-cultural. Igualmente habrá que recoger con lucidez las mutaciones ocurridas en el tiempo y en el espacio» (p. 114).

Finalmente, enfatiza el interés de Flores Galindo en destacar el estilo de comprender y hacer política que Mariátegui promovió: «siempre desde abajo, al interior de los movimientos sociales, impulsando los esfuerzos de autoorganización democrática. Así es como privilegiaba la unidad y la convergencia de los más diferentes sujetos y movimientos populares» (p. 115).

El carácter pedagógico del marxismo de Mariátegui -que es materia del undécimo texto- radica en su convicción de «suscitar la conciencia de clase de los explotados e incitándoles a la apropiación de su misión histórica. Tarea colectiva que él emprende desde los sujetos populares y dentro de sus procesos de autoorganización social y política» (p. 171). El resultado se orienta a la elaboración de una síntesis de las prácticas educativas

populares más importantes de su tiempo: el anarcosindicalismo, el indigenismo, el socialismo. Prácticas a las que Mariátegui no fue ajeno, sea por la vía de las Universidades Populares Gonzáles Prada, el Quincenario Labor o la fundación de la CGTP, como por la vía de Amauta.

Tal vez el mayor mérito del autor sea contribuir a solventar una imagen renovada, actual y vigente de Mariátegui, resistente a la debacle del eurocentrismo y el determinismo, expresiones representativas del proyecto moderno en crisis.

La segunda área temática del libro -la educación popular- comprende tres ensayos. En *La educación para la democracia*, Ibáñez considera que si bien la tradición democrática liberal, formal y republicana, es frágil y contradictoria, «deformada y subdesarrollada», tiene «algún arraigo en la vida del país, en sus instituciones y en la conciencia de las gentes» (p. 65). Dado que «las capas populares, pecando a veces de un pronunciado legalismo, tienen expectativas con respecto a la democracia representativa, «estimamos que no hay que regalarle a la burguesía ninguna bandera democrática. Existe ahí, además una potencialidad a desenvolver, profundizar y radicalizar» (p. 65). Asimismo, subraya la necesidad de rescatar la tradición democrática y popular acosada por el autoritarismo.

Sin embargo, la cuestión de fondo apunta al ámbito de la democracia y su relación con el socialismo, y consecuentemente a las actitudes, valores y agentes para el aprendizaje democrático. Ibáñez sostiene que la polarización democracia formal y democracia real es nefasta; siguiendo a Heller plantea que el socialismo debe ser concebido como la radicalización de la democracia desde el estado, pero también desde la sociedad civil, apuntando a «la institucionalización de la democracia social, política y cultural, como el autogobierno del pueblo en todos los ámbitos de la existencia individual y colectiva» (p. 67).

Los espacios en la sociedad civil para el aprendizaje democrático serían la escuela, la familia, la fábrica,

las instituciones populares y sociales. Allí se desarrollaría la educación popular dirigida a la consolidación de la identidad y autoorganización popular, promoviendo una comunicación sin dominación aludiendo a valores democráticos -de acuerdo a Heller- como tolerancia radical, coraje cívico y solidaridad en simpatía.

Afirmar que toda práctica pedagógica implica un proyecto histórico y éste designa una dimensión esencialmente política y antropológica constituye una de las premisas de la educación popular. En *Alcances políticos y culturales de la educación popular* sintetiza los aportes de ésta a la política en: 1) Colocar a la organización popular en el núcleo de la construcción del proyecto político alternativo; 2) relieves la importancia de la democracia en la construcción del nuevo proyecto hegemónico; 3) ubicar a la cultura popular como fuente de identidad y fuerza del proyecto alternativo; 4) reconocer a la vida cotidiana como un espacio de construcción de la nueva hegemonía; 5) reivindicar el papel del individuo y la subjetividad; 6) afirmar el proyecto nacional desde las experiencias concretas y particulares.

Finalmente en *Dialéctica de la sistematización de experiencias*, Ibáñez insiste en la importancia de la dialéctica -como estilo de pensamiento- para ir más allá de la mera acumulación de experiencias y aportar a la construcción de un nuevo referente educativo y político.

Socialismo y democracia se entrelazan y fundamentan en una opción antropológica emancipatoria. Este es la tesis central de tres ensayos de Ibáñez: *Sobre la crisis del «socialismo real»* -el cuarto-; *La reinención de la democracia* -el quinto- y *Modernidad y posmodernidad en la política* -el último.

La democracia como comunidad de hombres libres y solidarios que permite el libre ordenamiento de las minorías con sus proyectos y utopías, no puede soslayarse -según Ibáñez- en ninguna apuesta auténtica de emancipación y autorrealización del hombre. El socialismo tecnoburocrático con su secuela de fracaso

económico, agotamiento político y esterilidad cultural, colapsó fundamentalmente por la ausencia de una democracia radical, plena. La pertinencia de la posmodernidad -o de las objeciones lanzadas por sus principales portavoces- consiste en haber llamado la atención sobre los límites de cualquier proyecto de emancipación global llevado adelante por determinado agente histórico aplastando las diferencias y anulando la creatividad social. También en su revalorización de lo fragmentario, lo plural, el derecho a las diferencias. Asimilarla, o responderle, debería permitir recuperar la «revolución democrática» inconclusa del mundo moderno, teniendo como imagen de fondo la construcción de un proyecto en la autonomía de los más diversos movimientos sociales con sus propuestas y utopías (p. 190).

Existen dos aspectos que el autor reconoce no encuentran respuesta satisfactoria todavía: ¿cómo al interior de un proyecto de emancipación se pueden articular las diferencias específicas? ¿por qué, a pesar de la solvente argumentación y el rutilante ideal democrático, los hombres han adherido repetidas veces en la historia moderna a prácticas y sistemas políticos autoritarios?

En los ensayos: *El amor a la sabiduría en los tiempos del cólera*, *El conflicto de los proyectos históricos en la perspectiva de Leopoldo Zea* se distinguen dos tesis importantes. La primera apunta a las relaciones entre filosofía y realidad nacional. De cara a la crisis que atraviesa a ésta, Ibáñez postula que la filosofía debe ganar un lugar en el espacio público, recogiendo las tradiciones culturales y la lógica del sentido común, contribuyendo a la fundación racional de un proyecto de sociedad basado en la justicia, la libertad y la solidaridad, donde la democracia sea un elemento primordial (p. 141). La segunda tesis plantea recuperar la experiencia más rica del pasado latinoamericano, orientada a la búsqueda de identidad y liberación. En síntesis se trata de un libro cuya lectura actualiza las preocupaciones que han dado origen a toda filosofía

auténtica. Que nos remite, a la vez, a las tradiciones filosóficas más relevantes -como sucede en el ensayo dedicado a la *Fenomenología del Espíritu de Hegel*, cuyo comentario demandaría un texto aparte- y a las preguntas de nuestro tiempo. Que nos estimula a pensar, o mejor a repensar.

CLASISMO Y NUEVOS ESCENARIOS /

Federico Tong

GONZALO PORTOCARRERO Y RAFAEL TAPIA. *TRABAJADORES, SINDICALISMO Y POLÍTICA EN EL PERÚ DE HOY*, ADEC-ATC, LIMA, 1992.

Desde la década pasada Latinoamérica atraviesa por procesos de reestructuración capitalista que apuntan a configurar nuevos modelos de acumulación, los cuales no sólo tienen profundas consecuencias productivas, sino también sociales y políticas. Así tenemos entre sus manifestaciones: la crisis de los actores sociales, el crecimiento de las distintas formas de trabajo que no se basan estrictamente en relaciones salariales, la llamada «marginalidad urbana» (Quijano), la crisis de las formas políticas tradicionales.

El «clima cultural» también ha variado. Las líneas interpretativas han transitado de una visión analítico-política que afirmaba la centralidad de la clase obrera como sujeto social y político -aquella de la tradición teórica del discurso de la conciencia de clase (proletariado revolucionario, plusvalía, lucha de clases)-; a otra visión marcada por la disgregación de la fuerza laboral en el mercado de trabajo, agregado de individuos que forman un conjunto ordenado analíticamente, pero irrelevante desde el punto de vista político.

Por encargo de ADEC-ATC, institución especializada en el mundo del trabajo, Gonzalo Portocarrero y Rafael Tapia, sociólogos preocupados por explorar el mundo de las subjetividades, desarrollaron una investigación cuyo análisis se centra en las representaciones ideológicas de la fuerza de trabajo, en los discursos individuales. A partir de ellos tratan de reconstruir «las grandes orientaciones vigentes que estructuran los modos de sentir, pensar y actuar» de los trabajadores peruanos. Para ello recurrieron a la metodología de la entrevista y la historia de vida.

Trabajos anteriores, preocupados en el estudio del mundo laboral en las grandes industrias, han priorizado el análisis del discurso de los dirigentes sindicales en la redefinición de las orientaciones del movimiento¹. Este es un estudio exploratorio de las mentalidades de los trabajadores «asalariados» y «no asalariados», a partir de la reconstrucción de sus trayectorias biográficas y sus dilemas actuales: es una mirada desde los trabajadores sobre sí mismos en relación al trabajo y el sindicalismo, la política y el país.

El material incluye dos núcleos de desarrollo temático diferenciables: el primero es dedicado al análisis del clasismo, el segundo intenta perfilar las nuevas orientaciones que hoy están definiendo el sentido común de los trabajadores, éste último comprende la mayor parte del trabajo. Se complementa con un anexo que incluye cuatro entrevistas a trabajadores.

El clasismo es entendido como producto de la «articulación entre una conciencia de raíz étnica, ser oprimido, con ideas de progreso e igualdad y, finalmente, la doctrina marxista», vinculación efectuada por jóvenes

¹ Por ejemplo los trabajos de Carmen Rosa Balbi, *Identidad clasista en el sindicalismo. Su impacto en las fábricas*, Lima, Desco, 1989; Jorge Parodi, «Ser obrero es algo relativo». *Obreros, clasismo y política*, Lima, IEP, 1986; Carmela Vildoso, *Sindicalismo clasista: certezas e incertidumbres*, Edaprospro, 1992; Denis Sulmont. «Reflexiones sobre el sentido de trabajo», en: *Debates*, N° 15, Lima, PUC, 1989.

estudiantes y obreros en una coyuntura favorable. Aquí la identidad étnica sumergida aparece como factor clave de análisis, idea por lo demás sugerente, en un país como el nuestro en el que el racismo es una realidad negada.

A la interrogante sobre el futuro del clasismo, del conflicto entre «los de arriba y los de abajo», los autores responden identificando hasta cuatro tendencias: el ocaso del clasismo y su crisis terminal (el clasismo ya no es impulso a la acción, tal como ejemplifica el caso Intasa); la redefinición pragmática; la renovación, y la «radicalización» del clasismo. La idea es la eventual reelaboración del clasismo «tendría que pasar por una fase ideológica e intelectual y otra política. Parece tarea más de líderes políticos que de dirigentes sindicales» (p.57). Esta idea merece una mayor atención, más aún en tiempos de ajustes estructurales y debilitamiento del movimiento sindical.

Con respecto a la actitud de los jóvenes frente a la condición obrera, los autores encuentran que ésta es considerada, en todo caso, como una etapa en la vida y no como una situación definitiva, a diferencia de lo que podía constatarse décadas atrás. Una apuesta por el progreso, actitudes individualistas y pragmáticas, distanciamiento de la política vista como «inútil», y el concentrarse en el futuro personal, estos serían los rasgos típicos de estos jóvenes.

Sustentados en una visión optimista sobre los «escenarios post-clasistas», señalan que habrían surgido comunidades productivas (caso Confex), posibilitados por el «encuentro de una cultura empresarial emergente, de origen japonés y una cultura del trabajo de origen andino». Se trataría de una ruptura con la tradición clasista; entre sus rasgos estarían: la armonía en las relaciones obrero-patronales, la disposición a asumir grados diversos de identificación con la empresa, a la vez que actitudes como la conciencia extendida de derechos, el sentido de dignidad y la pretensión de autonomía, los valores de solidaridad y comunidad, pero desde una lógica más pragmática.

La otra cara de estos escenarios «post-clasistas» sería la de pequeñas empresas y talleres cuya vertiginosa expansión los ha convertido en el grupo numéricamente más importante de la industria peruana. La investigación toma como referencia ese enorme conglomerado productivo que es Gamarra, conformado por numerosas «escudrillas de eficiencia», en las que es posible distinguir un tipo muy característico «basado en la cooperación familiar y que opera dentro de un grupo étnico de migrantes. Puede incorporar redes religiosas no católicas». Aquí, a diferencia de la incertidumbre y precariedad de empresas aisladas, el éxito y la permanencia en el mercado es mucho más frecuente.

En la configuración de los nuevos escenarios, juegan un rol importante los denominados empresarios emergentes, hacia quienes se están orientando las últimas investigaciones, las cuales seguramente aportarán nuevas luces al respecto.

Finalmente se echa en falta a mi juicio, profundizar y definir con mayor precisión algunas ideas planteadas: la identidad como trabajador dependiente y como ciudadano, el desarrollo de una imagen de sí mismo como futuro empresario, una mayor consolidación de las relaciones étnico-familiares que las de clase. Sin embargo, los autores han dado sobradas muestras de realizar un enorme esfuerzo de síntesis con el fin de tratar problemas tan complejos y polémicos.

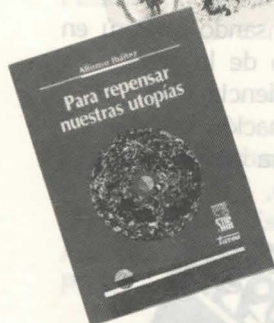
Ultimas Publicaciones de SUR



Obras Completas
de Alberto Flores Galindo
Vol. 1: Los mineros de la
Cerro de Pasco / Arequipa
y el sur andino
SUR/Fundación Andina



Racismo y mestizaje
de Gonzalo Portocarrero



*Para repensar nuestras
utopías*
de Alfonso Ibáñez
SUR/TAREA

Pedidos en:

SUR Casa de Estudios del Socialismo

Av. Arenales 1080, Of. 404, Jesús María

Telf. 72-4224

O escribenos a:

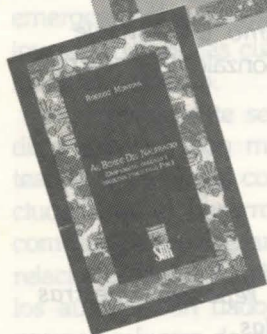
Apartado 14-0098, Lima 14, PERU

Cuadernos de SUR

En venta



*Dos ensayos sobre
José María Arguedas*
de Alberto Flores Galindo.



Una nueva aproximación
a la actualidad de la
obra de Arguedas.

*Al borde del naufragio
(Democracia, violencia y
problema étnico en el Perú)*
de Rodrigo Montoya.

Repensando el Perú en
medio de la crisis,
la violencia y la
dominación cultural,
en una apuesta para el
futuro.

En prensa:

Los nuevos limeños
Taller de Mentalidades
Populares (TEMPO)



SUR / TAFOS

SUSCRIBASE A MARGENES

Adjunto Cheque/Efectivo por la suscripción a la revista MARGENES, según lo indico:

	PERU (S/.)		EXTRANJERO (\$)	
	1 año	2 años	1 año	2 años
Personas	25.00	50.00	30	60
Instituciones	30.00	60.00	40	80
Apoyo	35.00	70.00	50	100

Nombre

Dirección

País

Cheque a nombre de:

SUR, Casa de Estudios del Socialismo

Apartado 14-0098 - Lima 14

PERU

OBRAS COMPLETAS DE ALBERTO FLORES GALINDO

- Adjunto a la presente cheque/efectivo por la cantidad de US\$ 105* por las Obras Completas de Alberto Flores Galindo, en cinco tomos.
- Adjunto cheque/efectivo por la cantidad de US\$ 31.50 como primera cuota por compra al crédito de las Obras Completas de Alberto Flores Galindo (Precio crédito: US\$ 115.50, una cuota de US\$ 31.50 y cuatro cuotas de US\$ 21.00, a cancelarse con cada volumen).

Nombre

Dirección

.....

FIRMA


* * *

- | | |
|-------------------------|---|
| Vol. 1 (en circulación) | Los mineros de la Cerro de Pasco. Arequipa y el Sur andino. |
| Vol. 2 (en prensa) | Apogeo y crisis de la república aristocrática. La agonía de Mariátegui. |
| Vol. 3 (en preparación) | La ciudad sumergida. Aristocracia y plebe. Buscando un Inca. |
| Vol. 4 | Tiempo de Plagas. Escritos 1974-1980. |
| Vol. 5 | Escritos 1981-1990. Entrevistas y cartas. |

* Incluye I.G.V.

Cheque a la orden de:

SUR Casa de Estudios del Socialismo



Se terminó de imprimir en noviembre de 1993,
en el Taller Gráfico de Tarea
Asociación Gráfica Educativa.
Pasaje María Auxiliadora 156-164 - Breña
☎ 248104 - 241582
LIMA - PERU

OBRAS COMPLETAS DE ALBERTO FLORES GALINDO

- Adjunto a la presente cheque/electivo por la cantidad de US\$ 105* por las Obras Completas de Alberto Flores Galindo, en cinco tomos.
- Adjunto cheque/electivo por la cantidad de US\$ 31.50 como primera cuota por compra al crédito de las Obras Completas de Alberto Flores Galindo (Precio crédito: US\$ 115.50, una cuota de US\$ 31.50 y cuatro cuotas de US\$ 21.00, a cancelarse con cada volumen).

Nombre _____

Dirección _____



- Vol. 1 (en cinco tomos) Los mil años de la Cerro de
Pasco, Huancayo y el Sur andino.
- Vol. 2 (en preparación) El Perú de la república
en el Tercer Milenio.
- Vol. 3 (en preparación) El Perú de la república
en el Tercer Milenio.
- Vol. 4 Tiempo de Plagas Escritos
1974-1980.
- Vol. 5 Escritos 1981-1990: Entrevistas
y cartas.

Incluir LCV

Cheque a la orden de:
SUR Casa de Estudios del Socialismo

UNMSM-CEDOC

U.N.M.S.M. BIBLIOTECA CENTRAL



000000260506

UNMSM-CEDOC